



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Zerpa, Alan

Vals con Bashir : el recuerdo aparente



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Zerpa, A. (2017). *Vals con Bashir: el recuerdo aparente. Sociales y virtuales*, (4). Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3681>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Vals con Bashir: el recuerdo aparente

 socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/s-y-v-nro-4/articulos4/vals-con-bashir-el-recuerdo-aparente/

por Alan Zerpa



A modo de introducción

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el filme documental *Vals con Bashir* (2008), dirigido y protagonizado por Ari Folman. En su película autobiográfica Folman trata de reconstruir una vivencia olvidada que ocurrió mientras prestaba servicio militar cuando se produjo la invasión de las Fuerzas de Defensa de Israel al Líbano en 1982. Veinte años después, ante el reencuentro con su antiguo compañero de guerra Boaz, el cineasta recuerda imágenes fugaces sobre la masacre de Sabra y Chatila. No obstante, no tiene claro cómo llegó al lugar del hecho ni cuándo ocurrió, por lo que acude a sus compañeros que sirvieron en el Líbano. Es este el punto de partida de Folman hacia la odisea del recuerdo de los acontecimientos que sucedieron frente a sus ojos.

El recuerdo de la masacre de Sabra y Chatila sucede veinte años después de la ocupación de las Fuerzas de Defensa de Israel. A partir de la recopilación de testimonios y relatos de sus excompañeros de guerra Folman tratará de identificar los sucesos que habrían sido borrados inconscientemente de su memoria; sospechando que, lejos de ser un acontecimiento menor al igual que la opinión de todos sus compañeros de guerra, fue un episodio que marcó un antes y un después en sus vidas en lo que respecta a la construcción de la identidad de cada uno. Folman da cuenta del recuerdo olvidado y pretende reconstruirlo recurriendo al testimonio como instrumento principal para la interpretación de su memoria.

El objetivo propuesto por el ensayo es reflexionar en torno a cómo los procesos históricos y sociales juegan un rol importante, aunque no único, en torno a la reconstrucción de los hechos pasados y, a partir de allí, cómo esos sucesos afectan la construcción de la identidad del sujeto presente que está condicionado por dichas especificidades sociohistóricas —sin mencionar el papel de la psicología en la interpretación, modificación y asimilación de los acontecimientos—. Por lo tanto, las preguntas ¿cómo reconstruir la memoria individual?, ¿a partir de qué fundamentos se puede consolidar su veracidad? y ¿qué y cómo se recuerda? serán los ejes centrales de los fragmentos fílmicos seleccionados para desentrañar los diferentes métodos analíticos que se presentan y cómo funcionan en la práctica.

El despertar de la memoria

El género cinematográfico es considerado en este análisis como un fiel representante de la realidad, cuyas escenas pueden tener distintos sentidos puesto que está atravesado por diferentes fenómenos de la realidad social (Ospina, 2012). En el filme la trama surge sobre la base del conflicto bélico en el Líbano, es esta la sustancia histórica real e inalterable que enfatiza Marc Ferro ¹, la de un hecho histórico concreto. La aportación histórica (Marc Ferro, 1987) que, sumergido en su propia experiencia, logra dar un marco mucho más general en lo que respecta a cómo se percibía la realidad en un contexto de guerra y, luego, de posguerra. Por esta razón podría conjeturarse que en el filme se refleja lo transitorio —es decir, la vida: efímera, cambiante, etc.— con una técnica productiva inamovible como es el filme —que, como producto, es estático y permanece en el tiempo—.

No obstante, no todo permanece. Existen experiencias que suelen ser anuladas (reprimidas en términos del psicoanálisis freudiano) de nuestra mente por determinadas razones. Una de ellas es el alto grado de sufrimiento psicológico que puede llegar a ocasionar tal experiencia al momento de recordarla. Este tipo de acción cognitiva causa una serie de conflictos en la psiquis del individuo en relación con el recuerdo y la explicación de la realidad. Como menciona Elizabeth Jelin (2002): “Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria” (p. 28). No es posible brindarle un sentido a aquello que no puede recordarse (sea por represión o por un proceso de selección). Este tipo de síntomas aparecen reiteradas veces en el filme *Vals con Bashir*, empezando por la primera escena en donde la pregunta de su compañero de guerra llamado Boaz —“¿Recuerdas algo del Líbano?, ¿de la masacre de Sabra y Chatila?”— produce un quiebre en la memoria del protagonista Ari Folman. Ante la negativa de su respuesta se observa cómo aquella narrativa social se encuentra por fuera de la psiquis de Folman, puesto que la represión de aquel episodio, el de la masacre, provocó un surco dentro de la memoria y, por lo tanto, una disociación de la realidad vivida durante ese período. Siguiendo esta lógica podría plantearse que la memoria subjetiva no está determinada, en su totalidad, por la memoria colectiva, puesto que los acontecimientos traumáticos son “manipulados” (de manera inconsciente) y contruidos independientemente de la memoria colectiva.

En la charla que Boaz mantiene con Folman podemos hacer uso del concepto de olvido “necesario” al que hace referencia Jelin (2002) para explicar cómo el sujeto olvida profundamente un hecho pasado para poder seguir con su vida. Después de dos años Folman brinda un sentido diferente a sus recuerdos. A partir de allí se hace eje en el olvido liberador, es decir, el olvido que “libera de la carga para así poder mirar hacia el futuro. Es un olvido necesario para la vida individual” (Jelin, 2002, p.32). Probablemente, Folman tras el trastorno psicológico que implica la guerra no tuvo otra alternativa que olvidar. Cabe recordar que nuestro protagonista deja claro que antes de la guerra jamás había visto algún tipo de herida de guerra. El cambio de “mundo”, de escena en la vida de Folman —una presentada como la cotidianidad en el hogar y la otra, como cotidianidad de la guerra—, implicó un trauma que lo condujo al olvido.

Una de las cualidades que caracteriza a la memoria es su condición activa. Pierre Nora (1984) utiliza el mismo calificativo para hacer la distinción entre memoria e historia:

“La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, (...) vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno. (...)” (p.20).



En la trama del filme la noción de memoria activa es utilizada como una forma de explicar que existe la posibilidad de que el recuerdo de Folman tenga algunas variaciones en lo que respecta a su narrativa, ya que está expuesto a experimentar diferentes sentidos.

Un ejemplo claro sobre las variaciones que sufren los recuerdos se observa en la escena en que Merkel se ve atrapado, junto con su cuadrilla, por el constante bombardeo palestino. Yishai, corresponsal de la televisión que acompañó a Folman en Beirut, recuerda: *“No sé si fue una eternidad o solo un minuto, pero ahí estaba Frenkel con balas volando a través de todas las direcciones. Lo vi bailando, como en trance”*. La espectacularización del episodio (además de la entrada de Yishai en el campo de batalla “esquivando balas como Superman”) da cuenta de la fragilidad de la memoria y la complementación de hechos verídicos con sucesos extraordinarios.

Otra de las escenas en la que se nombra la represión de recuerdos sobre hechos traumáticos es la del niño que ataca en el huerto a la milicia israelí con un misil (RPG) (ver ilustración 1) y la respuesta de la tropa acaba con la vida del niño. Desde esta perspectiva, el acontecimiento ocurrido durante ese momento para Folman no tuvo el significado simbólico que veinte años después obtendría. Tal como expresa Pierre Nora (2009) “tiene que haber voluntad de memoria” (p.36), algo que el protagonista no tiene hasta después de su encuentro con Boaz al comienzo del filme. De hecho, ni siquiera era un tema que tuviera mucha importancia en su vida.

La representación de la ausencia suele ser identificada “en combinación con lo real y lo irreal” (Triquell, 2009, p.35). Es decir, hay posibilidades de crear en el recuerdo acontecimientos fantásticos o enfatizar una acción específica. En la película esta definición se representa con el “recuerdo” de Folman y sus compañeros saliendo de la playa desnudos dirigiéndose hacia lo que fue el escenario de la masacre de Sabra y Chatila. Este recuerdo engloba la escena de la masacre, personajes con los que lidió durante la guerra y el contexto social.



Ilustración 1- El ataque del niño en la huerta.

La imagen

La imagen forma a la memoria. Generalmente, es así como funciona o se construye el recuerdo. La veracidad de la fotografía ha puesto en una posición difícil al esfuerzo cognitivo por recordar algún hecho puntual, pues parece indicarnos algo que fue, sin posibilidad de errores. Agustina Triquell (2012) explica: “La fotografía nos recuerda aquello que fue y que ahora, por acción inevitable del tiempo, ya no es” (p.45).

La fotografía como archivo ha tenido un peso verdaderamente importante para la construcción tanto de hechos sociales como de eventos individuales. Es que la imagen fotográfica se ha conformado como una institución aferrada a una verdad indisoluble. “La fotografía funciona como testigo de un tiempo que fue, pone de manifiesto que lo que vemos es real: una realidad objetivamente comprobada por un dispositivo técnico” (Triquell, 2012, p.47). Este fragmento explica la gravitación que tiene la imagen en la realidad. En la película encontramos un ejemplo de esto en la escena en que Ori Sivan, amigo que Folman visita para encontrar algunas respuestas acerca de lo que inquieta a su mente sobre el Líbano, explica cómo la “memoria técnica” reemplaza la propia memoria individual (Feld, 2012); es decir, demuestra el poder de persuasión que tiene la foto como imagen de lo real. La fotografía gana esa pulseada frente a la duda o la desconfianza que supone un recuerdo antiguo y fragmentado que deambula en la consciencia.

Así como el álbum familiar del que habla Triquell (2012), la memoria que se desprende de las fotografías que menciona Ori Sivan provoca recuerdos a partir de las imágenes. No importa si técnicamente la imagen es verosímil o no, aquí se hace mención a la veracidad que obtiene la fotografía por el solo hecho de ser lo que es y se señala cómo históricamente se construyó un significado en torno a la confianza que esta brinda para representar lo real, lo objetivo. La construcción narrativa de los sujetos, a la que hace

referencia Sivan, está puramente basada en la imagen que ven, puesto que Folman no obtiene medios gráficos para intentar reconstruir lo sucedido durante la masacre de Sabra y Chatila.

En la escena en que Folman visita a Ronny Dayag (un veterano israelí de la Guerra del Líbano de 1982) recuerda su paso por la costa de Beirut. Folman muestra su retrato para saber si Dayag podía reconocerlo y definir si ambos compartieron alguna experiencia de guerra. Lo interesante es que ante la negativa de Dayag sobre la foto, Folman opina lo mismo *“No me reconozco a mí mismo”*. Es en este caso que la foto no opera como archivo ni como disparador de memorias. Aquí surge el problema sobre la identidad del sujeto. Al no poder estructurar los hechos de su vida en el pasado no puede mantener su estatus identitario. Memoria e identidad operan conjuntamente. Si la memoria se encuentra en un estado frágil, entonces, la identidad no estará del todo consolidada.

La imagen fotográfica convierte en real aquello que no pudimos ver ni recordar. Sin embargo, el poder de la imagen, utilizado como instrumento de la memoria, se va debilitando a medida que pasa el tiempo. Susan Sontag (2003) explica que esta cualidad está adjudicada íntegramente a la modernidad. El exceso de imágenes sensibles (sea de guerra, muerte o catástrofes) que se nos presenta y que recorren día a día los medios visuales, nos quita la posibilidad de razonar sobre el aspecto emocional de un tema en particular, es decir, *“nos volvemos insensibles”* (Sontag, 2003, p.46). Como sostiene Sontag (2003): *“Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido”* (p.46). Los espectadores consumen todo tipo de atrocidades sin el riesgo de sentirse afectados emocionalmente, ya que la saturación de violencia con la que crecieron provocó un alto grado de insensibilidad en la sociedad; ni afectados físicamente, puesto que aquello que sucede se encuentra lejos. La exposición del sufrimiento es moneda corriente en la actualidad del hombre moderno, se ha convertido en hábito, y su sensibilidad ha sido despojada de cuajo por diferentes medios de comunicación como el diario, la radio y la televisión.

Después de seis semanas en el frente de batalla Folman regresa a su hogar y advierte una diferencia entre la situación social de esa época y la anterior. No es casualidad el primer plano del televisor mostrando un cantante punk, ya que —considerando la ideología contestataria que la palabra implica— deja en exposición el gusto cultural que la sociedad había adoptado y la transición política representada en los medios de comunicación. Al mismo tiempo, se muestra la imagen de una figura política, que es tomada como una figura sin poder frente al movimiento cultural punk. En este contexto, se percibe que la sociedad está acostumbrada a las problemáticas de guerra. Es este uno de los aspectos que sorprende a Folman: a pesar de la guerra, la gente seguía con su vida como si nada estuviese ocurriendo. El mundo estaba sedado tanto por la exposición extrema del horror como por la distracción del entretenimiento que ofrece la modernidad. Lo efímero, la despreocupación, todo pasaba frente a sus ojos. Folman recuerda que durante su niñez la guerra implicaba el detenimiento del tiempo y de la vida de las personas. Todo giraba en torno a la exposición de la muerte pero desde una

perspectiva diferente. La insensibilidad de la muerte y de la vida que menciona Sontag (2003) se muestra claramente en la configuración social que Folman descubre (o toma consciencia) cuando regresa del Líbano.

El discurso oral

Para la construcción de la memoria de Folman, básicamente, se utiliza el testimonio de sus compañeros que estuvieron en el frente durante la Guerra en el Líbano. La película toma al testimonio como fuente primaria para acceder a la “verdad objetiva”. En este contexto, se puede hacer referencia a que el testimonio oral es un complemento de la historia social. Pollak (2006) señala que el uso de los pronombres personales para hablar de sí mismo produce una identificación del sujeto hablante sobre su existencia. El uso de ellos proporciona al sujeto un alto grado de credibilidad y de dominio de la realidad. La mayoría de los personajes que hablaron con Folman tienen la seguridad de recordar con detalles un momento específico. Por esta razón nuestro protagonista tiene síntomas de inseguridad, de miedos que solo puede enfrentar a través del testimonio de los demás. Resultan de gran interés los testimonios para la reconstrucción de la experiencia biográfica de Folman, puesto que el silencio que pronuncia frente a la pregunta que le hace su compañero — “¿recuerdas algo del Líbano?”— provoca una catarsis mental y abre el panorama psíquico hacia una profunda introspección que lo obliga a revolver su memoria. “El silencio puede indirectamente testimoniar diversos modos de gestión de la identidad” (Pollack, 2006, p.59). En esa escena del filme se observa el problema identitario y el rol que tuvo Folman durante la guerra en el Líbano. Al mismo tiempo, el relato es utilizado para humanizar al soldado y poner en evidencia las contradicciones que provocan las decisiones ideológicas que conllevan una acción política como fue el movimiento de tropas defensivas de Israel para neutralizar la ocupación palestina en Beirut.

La estructura de los relatos está compuesta por el contexto histórico y una breve presentación de los personajes siempre dentro del contexto bélico. No tienen un orden cronológico en relación con lo que se cuenta pero sí en relación con las visitas hechas por Folman. La narrativa tiene dos maneras de presentarse. La primera surge como signo de identificación para la construcción de la memoria individual, en este caso la de Folman. La segunda trata de dar cuenta objetivamente de la construcción histórica de lo sucedido en el Líbano, más precisamente en la masacre de Sabra y Chatila. El solo hecho de utilizar en el título del filme la analogía del vals, como un estado psíquico de trance, con la memoria implica que el juego de palabras relacione lo psicológico con lo histórico: Bashir fue un político libanés, comandante paramilitar y presidente electo. Su figura se mezcla con el aspecto subjetivo del drama y lo “objetivo” en torno al acontecimiento histórico reconstruido por los testimonios de los hombres de la guerra en Líbano.

La memoria desde el colectivo histórico

El filme se encuentra en constante movimiento; es decir, toma hechos históricos y los relaciona con la narrativa que ofrece la película para que esta tenga un hilo argumentativo coherente y con el objetivo de producir un sentido específico. La última

escena muestra imágenes de archivo en las que se puede observar la reacción y los gritos de las mujeres horrorizadas frente a los asesinatos. Es esta la fase documental del largometraje —más allá de que la película en sí tiene una narrativa documental— y se dirige a la noción historicista y, por lo tanto, objetivada de los hechos.

Por lo tanto, se realizó la selección de este momento histórico para contar la historia de la película y, a partir de allí, la construcción de la memoria de Folman. Elena Yeste (2009) afirma que “la memoria oficial de un pueblo, el gran relato de la nación, apela directamente a la identidad” (2009, p.73).

En primer lugar, se toma como referencia al personaje Bashir Gemayel, político libanés y presidente electo de allí. La imagen o memoria que se desprende a partir de lo que significó Bashir en torno al conflicto entre facciones ideológicas y religiosas —falangistas, palestinos e israelitas— nos transporta a un espacio determinado donde sucede la historia, en otras palabras, “la reconstrucción del pasado en la que se fundamenta la memoria nos remite a un marco temporal y espacial” (Yeste, 2009, p.72).

El contexto histórico unifica la experiencia de los soldados que ahora son testigos. Su condición de haber compartido el mismo círculo experiencial es lo que determina en parte su relación con el todo social. De hecho, Folman no recuerda hasta haber escuchado los relatos de sus compañeros, con los que se ha sentido identificado puesto que ha formado parte del mismo grupo. Por consiguiente, es lógico que en un principio Folman experimente el extrañamiento frente al recuerdo del niño atacándolos en la huerta, pero acepta su veracidad por el solo hecho de que sus compañeros lo recuerden. A partir de la memoria colectiva se restaura el vínculo con la memoria individual. Tal como expresa Maurice Halbwachs (2004), no existe memoria individual sin pensar la relación estrecha por la que se une a la memoria colectiva.

Por otro lado, si la memoria individual depende de la memoria colectiva podemos observar que la amnesia de nuestro protagonista es esperable. Todo parece indicar que antes de encontrarse con su compañero Boaz ha transcurrido demasiado tiempo. Halbwachs (2004) explica que a medida que uno distancia su vínculo con un grupo social determinado, las experiencias compartidas (que, luego, se transforman en recuerdos) de dicho círculo comienzan a perder vigencia hasta desaparecer.

Sin embargo, Halbwachs (2004) pone en cuestionamiento la idea de que el pensamiento colectivo condiciona a la memoria individual. Es decir, que no todos nuestros recuerdos pueden ser explicados o reconstruidos a partir de la memoria colectiva. La intuición sensible es aquel recuerdo cuya base solo existe en un estado de conciencia individual. En la película puede observarse un indicio de intuición sensible en el momento que Folman se encuentra hablando con la psicóloga experta en traumas, Zahava Solomon, cuando le pregunta si puede recordar otras cosas que no sea el niño de la huerta como, por ejemplo, su vuelta a casa. Ari Folman responde: “Sí, y con detalles. Puedo recordar perfectamente cada permiso” y sigue: “Mi objetivo en mi licencia fue recuperar a mi novia Yaeli”. En este ejemplo se hace visible que por fuera del contexto bélico, aunque este sea usado como referencia de tal recuerdo, “nuestros sentimientos y pensamientos más íntimos se originan en circunstancias sociales definidas” (Halbwachs, 2004, p.36). Quiere

decir que el marco histórico solo le recuerda aquello que experimentó de manera individual, en su vida privada, dicho de otro modo, aquello que no compartió, sea una experiencia o sentimiento, con ninguno de sus compañeros.

El lugar de la memoria

Los acontecimientos, los testimonios, los sujetos que forman parte de la reconstrucción de la memoria de Ari Folman y del relato que da cuenta, además del contexto histórico político de 1982, tienen un escenario en común: Beirut, más precisamente, los campos de refugiados ubicados en las localidades de Sabra y Chatila. Es ese el lugar disparador de la memoria que posibilita construir los cimientos de la identidad como soldados y sujetos de los personajes del filme. Pierre Nora (2009) hace referencia a la noción de lugares de memoria como aquel lugar explícito funcional al recuerdo o aquello a lo que puede otorgarse un valor simbólico de una minoría. En esta corriente conceptual, el espacio geográfico por el que transitaban los soldados israelíes, Beirut, despierta diferentes sentidos (algunos ocultos) sobre la decodificación de eventos vividos. Sin embargo, no es considerado estrictamente un lugar de memoria. Por el contrario, utilizando la crítica de Crenzel (2010), los procesos de modernización produjeron una alteración en torno al uso del concepto acerca de los lugares de memoria, puesto que existen diferencias que no responden a los parámetros clásicos del concepto como, por ejemplo, la memoria en los monumentos o un ritual, sino que hace énfasis en la distancia de las experiencias. Es decir, el lugar de memoria no solo es un espacio geográfico determinado, explícito, "regio-memoria", sino que también se construye de manera abstracta. Beirut constituye ese tipo de lugar de memoria, puesto que despierta sentido a realidades vividas, sin necesidad de estar presente en ese lugar.

Del campo de refugiados de Sabra y Chatila y la masacre de sus ciudadanos pueden extraerse diferentes nociones de lugares de memoria. El primero tiene que ver con la memoria de herencia, pues es por el asesinato de Bashir Gemayel, líder de la milicia falangista, que se desata la masacre. Inevitablemente, Sabra y Chatila caen en una memoria heredada y de reconocimiento nacional e internacional. Memoria y Estado (memoria oficial) encuentran su consolidación en la identificación nacional a través de los hechos políticos.

En este punto es necesario aludir a la definición que emplea Enzo Traverso (2007) acerca de memorias "fuertes" y memorias "débiles". La película está narrada bajo la noción de memorias "fuertes" ya que el contexto es el que predomina en el discurso mediático y forma parte de la historia oficial. Por el contrario, la película tiene como eje central la historia de Ari Folman, es decir, pone su atención en una memoria "débil". Esta polarización entre memoria "oficial" y subjetiva es la que se encuentra dentro del filme. Puede otorgarse el papel de emprendedor de memoria (Jelin, 2002) a Folman, aunque no en el sentido de la lucha por la memoria pública sino como uso exclusivo de recursos para la construcción de su memoria, la memoria individual, analizando y haciéndose de testimonios para poder recordar su experiencia y poner sentencia moral a sus acciones del pasado, más específicamente al rol que cumplió mientras sucedía la masacre en los campos de refugiados. Se trata de una introspección tanto psicológica como moral que es método de autosuperación y entendimiento acerca de su identidad de posguerra.

En torno al contexto social, la masacre de Sabra y Chatila es considerada un fenómeno histórico débil puesto que las autoridades políticas y principales medios de comunicación no brindan difusión o relevancia a lo sucedido en 1982. No hubo culpables sobre lo ocurrido ni juicios. El discurso político hegemónico no le otorga importancia. Por esta razón la película es acción de protesta frente a la memoria colectiva en Israel, la cual no contempla la conmemoración de la masacre. Su proyección es la lucha para que la memoria de la masacre no se olvide y tenga un lugar dentro de la memoria colectiva. Este filme documental alimenta el impulso de ser parte o tener un lugar en la memoria colectiva.

Nota

[¹] Conferencia pronunciada en francés, bajo el título de «Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique», en las VI Jornades d' Història i Cinema de la Universidad de Barcelona.

Referencias bibliográficas

Crenzel, E. (2010). Historia y memoria: Reflexiones desde la investigación. *ALETHEIA* Universidad Nacional de La Plata. Vol. 1 p. 1 – 15. Recuperado de <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/emilio-crenzal.-historia-y-memoria.-reflexiones-desde-la-investigacion>

Feld, C. (2012). La televisión ante el pasado reciente: ¿Cómo estudiar la relación entre TV y memoria social? *Años 90*. Vol. 19 n. 36 (pp. 149-172). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ferro, M. (1987). «Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique». Barcelona: Facultat de Geografia i Història.

Halbwachs, M. (2004). *“La memoria colectiva”*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Jelin, E. (2002). *“Los trabajos de la memoria”*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Nora, P. (2009). *“Les Lieux de mémoire”*. Trilce.

Ospina Peña, P. (2012) *“Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado”*. México DF: UAMUI.

Pollak, M. (2006). *“Memoria, olvido, silencio”*. Buenos Aires: Ediciones al Margen.

Sontag, S. (2003). *“Ante el dolor de los demás”*. España: Santillana Ediciones.

Traverso, E. (2007). *“Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción”*. Buenos Aires: Paidós.

Triquell, A. (2012). *“Fotografías e Historia”*. Montevideo: CDF Ediciones.

Yeste, E. (2009). “Los medios revisando el pasado: los límites de la memoria”. En *Revista Análisi: quiaderns de comunicación i cultura*, N° 38.

¿Cómo citar este artículo?

Zerpa, A. (2017). *Vals con Bashir*: el recuerdo aparente. *Sociales y Virtuales*, 4(4). Recuperado de <<http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/vals-con-bashir-el-recuerdo-aparente/>>

Ilustración de esta página: Fotograma del film *Vals con Bashir* (2008). extraída de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/46/David_Polonsky_08.jpg/1200px-David_Polonsky_08.jpg

