

MEMORIA, CINE E IDENTIDAD EN TORNO AL CONFLICTO PALESTINO-ISRAELÍ: HACIA UNA COMPRENSIÓN HISTÓRICA DEL JUICIO SIVAN VS. FINKIELKRAUT

Memory, Cinema, and Identity in the Israeli-Palestinian Conflict:
Towards a Historical Understanding of the Sivan vs. Finkelkraut Trial

JOAQUÍN KIRJNER^a

El Colegio de México

DOI: 10.15366/secuencias2021.54.004

RESUMEN

El objetivo del presente artículo consiste en analizar los modos de construir el recuerdo de manera colectiva y de representar el Holocausto y la *Nakba* en el contexto del conflicto palestino-israelí, atendiendo al fenómeno cinematográfico y el conflicto político e identitario que se desprende de ello. En este sentido, se estudiará el documental *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003) y su intertextualidad con el film *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), estableciendo los lineamientos teóricos para el análisis de las naciones y la construcción de narrativas y memorias colectivas, y atendiendo a la producción cinematográfica como medio de representación de ese pasado. Principalmente, se ahondará en la polémica desatada a partir del lanzamiento de *Route 181*, la crítica realizada por Alain Finkelkraut y la disputa llevada a juicio en 2006 por Sivan, ya que se inscribe en las batallas por la memoria y las maneras de construir el pasado en el contexto del conflicto palestino-israelí. Las interpretaciones sobre la película responden a los marcos narrativos de las comunidades nacionales y operan como fuente de análisis para comprender las lógicas de la memoria y pugna nacionales. Para comprender históricamente esta problemática, se analizará el rol que ocupan el Holocausto y la *Nakba* en las memorias colectivas y la incidencia que tienen en la articulación de argumentos y discursos durante el juicio. La polémica, entonces, funciona como caso específico para analizar dinámicas concretas del conflicto palestino-israelí.

Palabras clave: Palestina, Israel, *Nakba*, *Shoá*, memoria, cine, identidad nacional.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyse how collective memory is built around the Holocaust and the Nakba, and how they are represented in the context of the Palestinian-Israeli conflict, focusing on the cinematographic phenomenon and the political and identity conflict. Hence, the documentary *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan and Michel Khleifi, 2003) and its intertextuality with the film *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) will be analysed, delineating the theoretical framework for the study of nations and the construction of narratives and collective memories, paying particular attention to the issue of cinematic production as a way of representing the past. It will delve into the conflict that emerged after the release of *Route 181*, addressing the critiques made by Alain Finkelkraut and the dispute brought to trial in 2006 by Sivan, as they were part of the battles for memory and the reification of the past in the context of the Israel-Palestine conflict. In this sense, the film's readings respond to the national communities' narrative frameworks, and they become key sources for understanding memory's complexities and national struggles. In order to understand historically this problematic, it will be analysed the role of the Holocaust and the Nakba within collective memories and their importance in the articulation of arguments and discourses during the trial. Therefore, this conflict works as a specific case study over concrete dynamics within the Israeli-Palestinian conflict.

Keywords: Palestine, Israel, Nakba, Shoah, Memory, Cinema, National Identity.

[a] JOAQUÍN KIRJNER es Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de La Plata y Máster en Estudios de Asia y África con especialidad en Medio Oriente por El Colegio de México. Desarrolla sus investigaciones y actividades docentes en torno al conflicto palestino-israelí, el Medio Oriente contemporáneo y las intersecciones entre identidad, poder, historia y memoria. Es cofundador de la plataforma de divulgación «Centro de Aproximaciones al Medio Oriente, Identidades y Conflictos» (@CentroMOIC). Correo: j.kirjner@gmail.com.

Introducción

En el presente artículo se pretende analizar los procesos de construcción de las narrativas nacionales y memorias colectivas que explican o cristalizan algunas lógicas concretas del conflicto palestino-israelí. El aspecto central a estudiar reside en la importancia que adquiere el recuerdo de experiencias históricas traumáticas en Israel y Palestina, que funcionan como campo de disputas, tensiones y diálogos. Para la sociedad israelí, el recuerdo del Holocausto o la *Shoá* (traducida del hebreo como «catástrofe») constituye un elemento central para su identidad nacional y en la percepción que se tiene sobre la población palestina. Por otro lado, en Palestina la *Nakba* (traducida del árabe como «catástrofe») se estableció como eje en la configuración de la identidad nacional y los reclamos por la soberanía.

El Holocausto comprende el proceso genocida perpetrado por el régimen nazi entre 1933 y 1945, el aniquilamiento sistemático de cerca de seis millones de judíos en Europa, así como de otros grupos étnicos bajo un aparato estatal e ideológico racista¹. Desde principios de la década de los sesenta, el recuerdo de este proceso ha sido nacionalizado en Israel a partir de la idea de este Estado como redentor de la tragedia que atravesaron los judíos, y como demostración de la necesidad de defensa de Israel frente al peligro del antisemitismo y la hostilidad de sus vecinos árabes². Por otro lado, la *Nakba* refiere al proceso impulsado por el sionismo de desplazamiento de aproximadamente 700.000 palestinos en 1948, que se convirtieron en refugiados. Este proceso ha sido caracterizado por distintos investigadores, con Ilan Pappé a la cabeza, como una limpieza étnica, ya que se entiende como una expulsión forzosa de un grupo poblacional por motivos nacionales, étnicos y religiosos, considerándose un crimen contra la humanidad³. La *Nakba*, además de las transformaciones materiales que implicó, marcó la manera de recordar el pasado por parte de los palestinos, sea por la idealización de la época previa a la limpieza étnica y la ocupación, sea por constituir el foco de los reclamos por los derechos de soberanía y oposición al Estado de Israel.

En lo particular de este trabajo, se estudiará la relación entre cine, memoria e identidad nacional a partir del análisis del documental *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (2003) de los directores Eyal Sivan y Michel Khleifi, israelí y palestino respectivamente, y su intertextualidad y relación estética y política con el documental *Shoah* (1985), del director francés Claude Lanzmann. Mientras que el segundo documental consiste en una icónica reconstrucción de la experiencia del Holocausto a partir del testimonio de testigos y sobrevivientes, el primer documental constituye una representación de la vida de palestinos e israelíes en el presente, pero refiriendo constantemente a la experiencia de la limpieza étnica y la ocupación del territorio por parte del Estado israelí. Más allá del estudio particularizado de cada documental, resulta interesante analizar la polémica desatada a partir del lanzamiento de *Route 181*, que se inscribe en el contexto del conflicto palestino-israelí, las disputas por la memoria y las maneras de construir el pasado. En este sentido, las interpretaciones sobre el film responden a los marcos narrativos de las comunidades nacionales, y operan como fuente de análisis para comprender las lógicas de la memoria y pugna nacionales.

La polémica Sivan vs. Finkelkraut comenzó en 2003, año en el que Sivan y Khleifi lanzaron *Route 181* y en el que el filósofo judeo-francés Alain Finkelkraut criticó duramente aquel film en la radio. Desde la perspectiva de Finkelkraut, el

[1] Si bien existen distintas definiciones sobre el Holocausto que ponderan determinadas periodizaciones y la singularidad de judeocidio, en este artículo se parte de su comprensión como proceso y como práctica social genocida que se vincula con la modernidad y la genealogía europea de violencia y antisemitismo. Como referencias generales, véanse Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007); y Enzo Traverso, *La violencia nazi: Una genealogía europea* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).

[2] Como referencias generales, véanse Idith Zertal, *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel* (Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, 2010); y Mario Sznajder, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí» (*Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n.º 49, 2007), pp. 25-48.

[3] Nur Masalha, *Políticas de la negación. Israel y los refugiados palestinos* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2005), p. 41; Ilan Pappé, *La limpieza étnica de Palestina* (Barcelona, Crítica, 2006).

documental era un llamado a asesinar judíos, lo que convertía a Sivan en un judío antisemita, además de constituir un plagio de la película *Shoah* de Lanzmann. Como respuesta, Sivan presentó una demanda por difamación contra Finkelkraut en los tribunales de París, concretándose el juicio en 2006. En su testimonio durante el juicio, Finkelkraut sostuvo que *Route 181*

se basa enteramente en una analogía entre el destino de los palestinos desde 1947 al presente y el destino de los judíos bajo el nazismo. Es un constante plagio del film de Lanzmann [*Shoah*]. Representa al sionismo como un fraude gigante y un proyecto genocida, y a los ataques suicidas [de los palestinos] como actos de resistencia contra las políticas de humillación cotidiana⁴.

En cuanto a la idea de incitación a la violencia del documental, Finkelkraut explicó que «si Israel es un crimen, entonces [los israelíes] son cómplices del crimen, y por lo tanto la violencia es excusable»⁵. A su vez, el filósofo francés arguyó que el plagio sobre el film de Lanzmann se resume claramente en la escena del barbero de Lydd que cuenta sobre el proceso de expulsión de los palestinos en 1948, creando un paralelismo con la entrevista del barbero Abraham Bomba que se muestra en *Shoah*, quien cuenta sobre el horror de Treblinka. Lejos de interpretar la intención de intertextualidad que postulan Sivan y Khleifi, para Finkelkraut *Route 181* constituye una analogía entre la *Nakba* palestina y el Holocausto, y por ende, una deslegitimación del derecho a existir de Israel⁶. El juicio cobra mayor significación porque Claude Lanzmann interviene como testigo de parte de Finkelkraut.

Al final del caso, el juez desestimó la crítica de Fienkielkraut sobre la incitación al odio y antisemitismo del documental, pero también desestimó la petición de Sivan de la demanda por difamación. La decisión judicial se basó en la idea de que ambas posturas forman parte de un debate intelectual. Pero por fuera del ámbito legal, la disputa de estas figuras debe entenderse en el marco del conflicto por la identidad y construcción de memorias colectivas de las comunidades nacionales de Israel (englobando al sionismo en general) y Palestina. Lo que está en juego en este juicio es la defensa de determinadas perspectivas en torno a la manera de contar y representar el pasado y entender el presente.

Nación, memoria y cine

El presente trabajo parte de la idea de que Palestina e Israel se constituyen como naciones o comunidades imaginadas⁷. Ello significa que son producto de la profusión de narrativas, símbolos y memorias colectivas dentro de una comunidad, que otorgan un carácter nacional y una identificación específica con el territorio de Israel/Palestina. La memoria colectiva, que es útil a la identidad de un grupo, sus intereses actuales, y constituye una manera de comprender los procesos del pasado que han llevado a la situación presente, ha servido de manera general como catalizadora de los nacionalismos y movilizadora de los Estados. Distintos mecanismos participan en la configuración de esas narrativas y memorias colectivas, como el sistema escolar, las *intelligentsias*, la historiografía nacional, los movimientos artísticos, así como fenómenos culturales populares de larga duración⁸. Aquí se pondrá el foco en la producción cinematográfica como medio para la configuración de las memorias colectivas, aunque siempre atravesada por procesos históricos generales.

[4] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript» (*Cabinet*, n.º 13, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivan.php>> (15/12/2021). Para la realización de este trabajo se ha analizado esta traducción del francés al inglés de la transcripción del juicio. Las traducciones al castellano de esta fuente y de los trabajos académicos citados en este artículo son mías.

[5] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript».

[6] Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case» (*Cabinet*, n.º 26, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivanintro.php>> (15/12/2021).

[7] Véase Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993).

[8] Véanse Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780* (Barcelona, Crítica, 2012); y Anthony Smith, *Myths and Memories of the Nation* (Nueva York, Oxford University Press, 1999).

La imaginación de una nación implica la construcción de una memoria colectiva; esto es, el proceso permanente de recordar el pasado de las sociedades. La memoria colectiva se define como dinámica y cambiante en el tiempo, ya que el ejercicio de recordar se encuentra atravesado por las acciones, vínculos afectivos, cosmovisiones y anhelos propios del presente en el que se evoca el pasado. Siguiendo estos fundamentos, la función social de la memoria colectiva es la reconstrucción del pasado en relación con los intereses y necesidades del presente, con lo cual se construye un filtro que determina los olvidos y la transmisión de tradiciones⁹. Asimismo, el recuerdo colectivo de eventos traumáticos como la *Nakba* o el Holocausto tiene una presencia y continuo efecto en el presente. En la cultura contemporánea, las memorias del trauma social aparecen con mucha intensidad, ya que implican el recuerdo del sufrimiento e injusticias pasadas desde el que los grupos sociales construyen su identidad en el presente¹⁰.

Existen distintos medios para la construcción, transmisión y socialización de la memoria, testimonios orales, artefactos culturales, desarrollos institucionales, entre los que se destaca el cine para los fines del presente artículo. El cine forma parte de las tecnologías de la memoria; esto es, el conjunto de medios tecnológicos y prácticas sociales del mundo contemporáneo, desde las cuales se han transformado las percepciones colectivas sobre el pasado, al darles una visibilidad pública sin precedentes. Pierre Sorlin destaca el uso de imágenes como transmisor principal de las representaciones y memorias, y sostiene que el film utiliza imágenes accesibles a quienes la contemplan (es decir, que forman parte de su contexto cultural), pero también construye nuevas imágenes¹¹. A su vez, mediante el cine, se difunden de manera amplificada los estereotipos visuales que forman parte de determinado contexto social. La potencialidad del film reside en su capacidad de instaurar socialmente determinadas premisas históricas¹².

La problemática relación entre historia y memoria emerge como una clave para el análisis de documentales. Existe una disyuntiva entre asumir a los documentales como historia, como una verdad objetiva que intenta reconstruir el pasado lo más cercano a la realidad, o si se trata, en realidad, de una producción esencialmente subjetiva que forma parte de la memoria colectiva. Yael Zerubavel afirma que la memoria colectiva no puede entenderse como un cuerpo de conocimiento completamente disociado de la historia. En efecto, ante las restricciones que impone una historia registrada, el pasado no puede recordarse literalmente, sino que es construido de manera selectiva. Historia y memoria, entonces, no son dos fenómenos opuestos y distantes, sino que interactúan de manera conflictiva e interdependiente, y más aún en los procesos de construcción de los nacionalismos¹³.

Otra potencialidad del cine reside en la capacidad de reactivar o re-producir situaciones traumáticas a través de nuevos modos, lenguajes, técnicas y acercamientos. Aun en el caso de los documentales aquí analizados que se fundamentan en testimonios, el film implica una repetición, reconstrucción y representación de los eventos experimentados como trauma, aunque mediados de una nueva forma. El film no es simplemente un medio de reproducción mecánica de esos recuerdos traumáticos, sino que constituye un ejercicio de configuración y transformación, construyendo nuevos sentidos y significados en base a la estética, contenido y lenguaje del propio film¹⁴. En relación a ello, a pesar de determinados objetivos de la producción cinematográfica, la interpretación de los documentales es filtrada y reinterpretada por distintos grupos sociales¹⁵. De esta manera, se explica la polémica del juicio y las distintas

[9] Véanse Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1950]); Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000); y Marianne Hirsch, «The Generation of Post-memory» (*Poetics Today*, n.º 29, 2008), pp. 106-107.

[10] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid, Losada, 2006), p. 37.

[11] Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1977]), p. 28.

[12] Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona, Ariel, 2000 [1977]), p. 191.

[13] Yael Zerubavel, «The Death of Memory and the Memory of Death: Masada and the Holocaust as Historical Metaphors» (*Representations*, n.º 45, 1994), pp. 72-73.

[14] Michael Elm, Kobi Kabalek y Julia Köhne (eds.), *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization* (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 12.

[15] Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, p. 21.

interpretaciones sobre un mismo documental: *Route 181* puede ser considerada un llamado a asesinar judíos o como un acto cultural de resistencia por el reconocimiento de Palestina; es un film interpretado simultáneamente como negador del Holocausto o como construcción del recuerdo de la *Nakba*, dependiendo del grupo social que lo interprete. El filtro en esas interpretaciones se encuentra, entre otras cosas, en el anclaje en determinadas narrativas y memorias nacionales. En este sentido, resulta interesante analizar los documentales desde lo que evocan, y no tanto desde la verificación de veracidad o verosimilitud.

Holocausto, memoria e identidad israelí

La relación entre Israel y el Holocausto es fundamental, no sólo por la coyuntura histórica de la segunda posguerra, la creación del Estado sionista en 1948 y el refugio que allí se dio a miles de sobrevivientes al genocidio nazi, sino también porque la *Shoá* constituye un elemento sustancial para la identidad nacional y conciencia histórica de Israel. Desde la década de los sesenta, Israel se definió en su «voluntad de convertirse en el representante y, en definitiva, en el redentor de las víctimas del Holocausto»¹⁶. Para Enzo Traverso, el Holocausto (su recuerdo, estudio y lección para que no vuelva a ocurrir algo semejante) se ha constituido como la base del nacionalismo israelí en tanto *religión política*; esto es, que el sionismo organizó estatalmente el recuerdo de la *Shoá* como su «principal justificación histórica y, una vez inscripto en su mesianismo nacional, en el pretexto constantemente invocado para legitimar sus actos»¹⁷. Esta forma de recuerdo se plasmó en múltiples espacios de desarrollo de una memoria social compartida, sean las ceremonias, monumentos, tribunales, escuelas, prensa, legislación, películas, etc.

No obstante, el recuerdo del Holocausto como pilar de la identidad nacional no ha sido siempre el mismo ni ha tenido la misma intensidad, pasando del silenciamiento del recuerdo traumático del genocidio nazi, el recuerdo de las acciones de resistencia armada que coincidían con los parámetros de heroicidad de la sociedad israelí entre los años cuarenta y cincuenta, y la conmemoración de todas las víctimas del Holocausto como parte de la historia nacional desde los años sesenta¹⁸. El juicio a Adolf Eichmann en 1961 en Jerusalén representó ese punto de inflexión en el recuerdo israelí sobre el Holocausto. Funcionó como un acto pedagógico para la población de Israel y el resto del mundo, en el que Israel se erigía como redentor y reparador de las víctimas del Holocausto, al mismo tiempo que se conectaba identitaria y retrospectivamente a los jóvenes israelíes con las víctimas del genocidio en clave nacionalista¹⁹. En cuanto a la representación cinematográfica del genocidio, Arturo Lozano Aguilar sostiene que la propuesta de Lanzmann se explica en este contexto de cambios marcado por la ponderación de la memoria de los sobrevivientes para recordar la tragedia que padecieron los judíos en Europa, cuestión que previamente no era abordada por las producciones estadounidenses y soviéticas de la posguerra ni por las producciones hollywoodienses²⁰.

Una de las consecuencias del recuerdo del Holocausto puesto en el centro de la memoria colectiva fue la extensión simbólica del problema del antisemitismo para la movilización política y la cohesión identitaria en Israel²¹. Era y es corriente entre las autoridades israelíes «equiparar el rechazo árabe con la historia secular del antisemitismo europeo para comparar a los dirigentes árabes y musulmanes, de Nasser a Arafat, de Saddam Hussein a Ajmadineyad, con Adolf Hitler»²². El trauma de la «Solución

[16] Enzo Traverso, *El final de la modernidad judía: Historia de un giro conservador* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014), p. 187.

[17] Enzo Traverso, *El final de la modernidad judía*, p. 187.

[18] Arturo Lozano Aguilar, *Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto* (Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2015), pp. 63-64; Tzvi Tal, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 69-71.

[19] Idith Zertal, *La nación y la muerte*, p. 169.

[20] Arturo Lozano Aguilar, *Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985)*, pp. 54-66.

[21] Arturo Lozano Aguilar, *Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985)*, pp. 78-82.

[22] Enzo Traverso, *El final de la modernidad judía*, p. 192.

final» perpetrada por los nazis era traído al presente constantemente ante el peligro del enemigo árabe. Esta estructura discursiva se ha mantenido en el tiempo, llegando a su apogeo durante las décadas de los ochenta y los noventa. La nazificación de los árabes se insertó en los discursos políticos en referencia a distintos procesos, sea durante la Guerra del Golfo de 1991, la Guerra del Líbano de 1982 o los levantamientos palestinos de 1987 y 2000²³. Baer plantea que el discurso oficial israelí apuntaba al surgimiento del «nuevo antisemitismo» como telón del conflicto con Palestina, lo que reactivaba el recuerdo del Holocausto a partir de una noción de vulnerabilidad y amenaza sobre la población judía²⁴. En el campo cinematográfico israelí, sobre todo a partir del ascenso de la derecha en la década de los setenta de la mano de Menájem Begin, «se pasó a considerar a toda la población como superviviente de la política de exterminio practicada por los países vecinos y las organizaciones terroristas palestinas»²⁵. Durante la década de los ochenta existió, no obstante, una corriente de directores israelíes que intentaron mostrar un lado más humanista frente a la cuestión palestina, bregando por el entendimiento entre israelíes y palestinos, pero con una mirada pesimista y sin una crítica radical al cerco nacionalista y etnocéntrico²⁶.

Pese a la existencia de distintas memorias en pugna en Israel y el sionismo como movimiento, esta forma de recordar el pasado del Holocausto en relación con el conflicto con los palestinos se ha tornado hegemónica en las políticas de Estado. Frente a este panorama, tener en consideración la presencia del Holocausto en la conciencia histórica israelí y sionista resulta fundamental para comprender la manera en que las comunidades judías de Israel y el resto del mundo interpretan un documental como *Route 181*, que realiza una crítica directa al proceso de construcción del Estado de Israel y establece un reconocimiento contundente a la limpieza étnica de la población palestina²⁷.

***Nakba*, memoria e identidad palestina**

La *Nakba* marcó un hito trascendental en el proceso de construcción de la identidad palestina, ya que la tragedia ocurrida entre 1947 y 1949 implicó no sólo el desplazamiento territorial, sino también la afirmación de un sentido de pertenencia común entre distintos sectores sociales²⁸. El recuerdo traumático de la catástrofe, la derrota, la desposesión y el exilio, se conectaron con el anhelo común de retorno y redención, permitiendo la unificación y homogeneización de una identidad nacional palestina, que en la época del Mandato se encontraba difusa y atravesada por distintas reivindicaciones. La *Nakba* concibe una alta «densidad conmemorativa» para la identidad nacional palestina, ya que al ser el evento más traumático de su historia, concentra una serie de mitos y recuerdos de un pasado idealizado²⁹. La memoria palestina se caracteriza por la experiencia de desplazamiento radical, violencia continua e intentos deliberados por borrar su historia, lo que devino en un trabajo de memoria particular. Asimismo, la catástrofe de 1948 determina la existencia de la nación palestina y estructura todo impulso de organización de dicha comunidad hacia el objetivo del retorno, la redención y la estatalidad. En este sentido, la *Nakba* se erige como punto de referencia para el resto de los acontecimientos, sean pasados o futuros, en el marco del recuerdo socialmente construido por los palestinos.

Resulta importante remarcar que lo que caracteriza a la memoria palestina frente a los actores hegemónicos y políticas de silenciamiento del sionismo es su producción social y preservación en sentido contra-hegemónico, en sentido disidente, incluso

[23] Mario Sznajder, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí», pp. 34-38.

[24] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 61.

[25] Tzvi Tal, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad», p. 77.

[26] Tzvi Tal, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad», p. 63; Gema Martín Muñoz, «Sociedades y cine en Medio Oriente» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), p. 26.

[27] El pertinente tratamiento sobre las interpretaciones sionistas del documental *Shoah*, y la perspectiva del propio Lanzmann sobre su película y la relación entre el Holocausto e Israel merece un tratamiento particular y profundo, cuestión que excede los límites de este artículo. Tal ejercicio de investigación se torna más complejo si se tiene en consideración que Lanzmann ha manifestado su perspectiva política en torno al conflicto palestino-israelí en reiteradas ocasiones, sobre todo en su labor como director de la revista *Les Temps Modernes*. Asimismo, si bien todos sus films abordan la temática judía, sus películas *Porquoi Israël* (1972) y *Tsahal* (1994) retoman la cuestión del Estado de Israel, su ejército y su relación con el Holocausto.

[28] Rashid Khalidi, *La identidad palestina. La construcción de una conciencia nacional moderna* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2015), pp. 423-426.

[29] Meir Litvak, «Introduction: Collective Memory and the Palestinian Experience», en *Palestinian Collective Memory and National Identity* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), p. 16.

como contra-memoria y contra-historia. A diferencia de las experiencias clásicas de los Estados-nación europeos, o incluso del caso israelí, la nación palestina se proyecta en la memoria de sus integrantes de una manera en la que en vez de ejercer un proyecto deliberado de construcción de la historia, se pone en tela de juicio el *statu quo*. Las memorias palestinas han funcionado a grandes rasgos como una contra-historia frente a los mitos en torno a los orígenes y fundación del Estado de Israel³⁰.

En este marco, el cine palestino nació y se desarrolló en el exilio, por lo que funcionó como herramienta para la representación de la historia nacional, la identidad palestina y la confrontación con la narrativa israelí. Principalmente desde la década de los sesenta y el desarrollo de la Organización para la Liberación de Palestina, el cine nacionalista se centraba en la lucha anticolonial, el derecho a la autodeterminación, la lucha armada y la presentación unidireccional de una identidad palestina homogénea³¹. Sin embargo, desde la década de los ochenta, y sobre todo luego de la Intifada de 1987, emergió una nueva corriente cinematográfica en Palestina que desarmaba la meta-narrativa nacionalista de la mano de directores como Michel Khleifi, Elia Suleiman y Nizar Hassan. Este nuevo cine, sin dejar de denunciar la ocupación, problematizó la sociedad palestina, poniendo el foco en los conflictos de género, generacionales, religiosos y de clase. Del mismo modo, esta tendencia apuntaba a representar la heterogeneidad y diversidad de la sociedad israelí, y no resumirla a la figura del soldado ocupante³². Al calor de la Segunda Intifada del 2000 y el estancamiento de las negociaciones de paz, el cine palestino adquirió interés en el tratamiento de la cuestión de la tierra, la colonización y las estrategias de ocupación israelíes, problemáticas que aparecen de manera contundente en *Route 181*³³. El documental de Sivan y Khleifi se enmarca en este contexto político-cinematográfico y adquiere una significación particular: los testimonios de palestinos sobre lo que significa la ocupación y los problemas cotidianos que deben enfrentar, así como la constante negación del proceso de limpieza étnica presente en los testimonios de los israelíes, ponen en tela de juicio el *statu quo*. Por lo tanto, para la audiencia palestina el film es uno de varios mecanismos para recordar y construir una memoria colectiva anclada en el presente, mientras que para la audiencia sionista es un ataque a la legitimidad del Estado de Israel.

Los documentales

El documental *Shoah* de Claude Lanzmann fue estrenado en 1985 y ha sido considerado ampliamente como una de las películas más importantes sobre el Holocausto. También se ha constituido como una referencia sustancial en el mundo de las representaciones sobre el genocidio nazi, excediendo el campo de la producción cinematográfica, dada su postura iconoclasta y su rechazo a la estetización de la tragedia. Alejandro Baer sintetiza el planteo audiovisual de Lanzmann para hablar del Holocausto: en un rodaje de más de nueve horas, construye o reconstruye la memoria sobre el genocidio nazi exclusivamente desde el testimonio de testigos, sobrevivientes, víctimas y cómplices. Lanzmann se opone a las formas de representar esa experiencia a través de ficciones y de documentales que muestran imágenes de archivo, y establece cuáles son los límites en la posibilidad de representar la *Shoá*: considera que el trecho entre la experiencia y la representación no debe ser transgredido³⁴. Dominick LaCapra sostiene que el objetivo principal de *Shoah* es la encarnación, el revivir constante del pasado traumático en el presente, a lo que

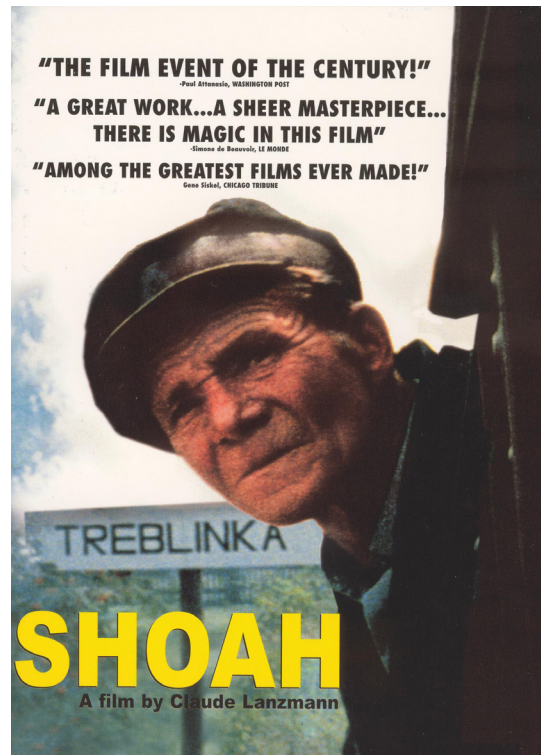
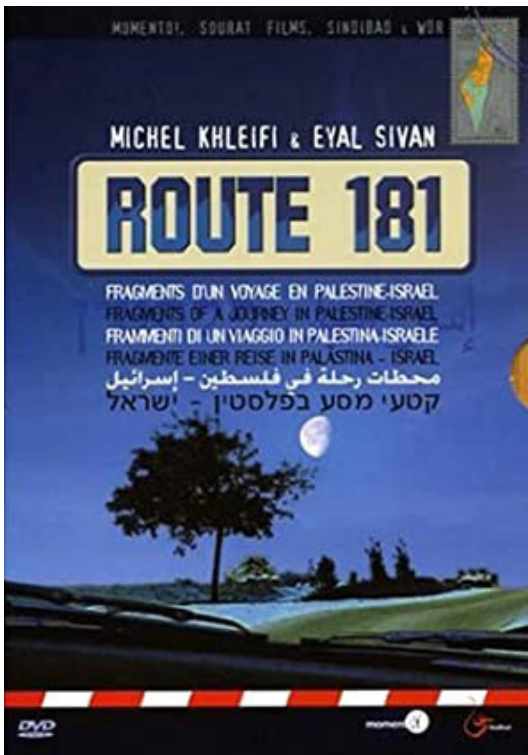
[30] Lila Abu-Lughod y Ahmad Saadi (eds.), *Nakba: Palestina, 1948, y los reclamos de la memoria* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2017), pp. 39-40.

[31] Viola Shafik, «El cine palestino entre dos Intifadas» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), p. 97; Gema Martín Muñoz, «Sociedades y cine en Medio Oriente», p. 26.

[32] Gema Martín Muñoz, «Sociedades y cine en Medio Oriente», p. 27; Nuriith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008), pp. 4-6.

[33] Viola Shafik, «El cine palestino entre dos Intifadas», p. 93.

[34] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, pp. 105-106.



Carteles de los documentales *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003) y *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).

podría agregarse que se pretende que ese trauma sea revivido tanto por el testigo como por el espectador. A través de este mecanismo, Lanzmann establece como única vía legítima para recordar la tragedia a los testigos, quienes ofrecen su testimonio y reviven voluntariamente el trauma del pasado³⁵. En cuanto a sus objetivos, este director no busca una reconstrucción histórica de lo ocurrido, aunque se vale en algunos montajes de la participación del historiador Raul Hilberg³⁶. Más bien, el principio que recorre su película es el de la irrepresentabilidad del Holocausto y la renuncia a cualquier explicación sobre lo sucedido³⁷. El propio Lanzmann ha señalado que su film no es un documental, sino que debe ser visto como una obra de arte, como un ejercicio de rememoración a través de la perspectiva de los testigos. Sin embargo, cuando se trata de este tipo de películas existe un pacto en el que «el espectador espera que la película sea histórica e incluso documental», y de hecho «esa expectativa es generada por el prólogo narrativo que introduce el film al analizar en términos fácticos el campo de exterminio de Chelmo»³⁸. Pero esto, desde luego, no quita autoridad o legitimidad al film para contar el Holocausto. A su vez, siguiendo la perspectiva de LaCapra, para analizar el film no es necesario coincidir con las interpretaciones de Lanzmann.

El documental *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* de los directores Eyal Sivan y Michel Khleifi estrenado en 2003 es heredera en varios sentidos del trabajo de Lanzmann. En un rodaje de más de nueve horas, el film muestra las distintas realidades de las sociedades israelí y palestina atravesadas por el conflicto, poniendo como fuente principal a los testigos. El proyecto documental consiste en seguir en

[35] Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz* (Buenos Aires, Prometeo, 2009), pp. 120-121.

[36] Raul Hilberg es una referencia ineludible en el estudio sobre el Holocausto. Destaca su trabajo: *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005 [1961]).

[37] Arturo Lozano Aguilar, *Victimas y verdugos en Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), p. 21.

[38] Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz*, p. 116.

automóvil una ruta de sur a norte diseñada imaginariamente por la línea divisoria entre Israel y Palestina propuesta por la ONU en la Resolución 181 de noviembre de 1947 para la partición del territorio. Ambos directores filman y realizan entrevistas a distintas personas que han sido protagonistas y testigos en el desarrollo del conflicto palestino-israelí, el proceso de limpieza étnica de Palestina, las transformaciones del territorio y la ocupación³⁹. A este documental subyacen una serie de ideas fundamentales de los directores: la crítica y el rechazo de las políticas de partición del territorio y la apuesta a la formación de un Estado democrático multinacional o binacional. Hay, también, una clara intención de representar la ignorancia y complicidad de los israelíes frente al sufrimiento de los palestinos y resaltar los discursos negacionistas sobre la *Nakba*⁴⁰. No obstante, cuando Sivan explica el lenguaje filmico que pretendían en su documental, afirma que

[39] Si bien no ha sido la única película abocada a esta temática, *Route 181* constituye una icónica coproducción israelí y palestina. Este film se destaca no sólo por la polémica que generó, sino, entre otras cosas, porque ha sido dirigida por dos figuras de renombre que buscan dialogar y atravesar las fronteras del conflicto. Tanto Khleifi como Sivan tienen una larga trayectoria en abordar las cuestiones de la memoria, el trauma y la identidad nacional en torno al conflicto palestino-israelí. Mientras que Khleifi ha abordado en profundidad la *Nakba* en sus varias películas, Sivan ha realizado films sobre distintos traumas nacionales en diversos contextos, como el Holocausto, la *Nakba* en Palestina y el genocidio en Ruanda: Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film: Negotiating the Future through the Past and Present in *Route 181*», en Karima Laachir y Saeed Talajooy (eds.), *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (Nueva York, Routledge, 2013), p. 142.

[40] Véase Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film: Negotiating the Future through the Past and Present in *Route 181*»; Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An analysis of the libel case», s/p.

[41] Citado por Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case», s/p.

[42] Nurith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, p. 5.

[43] Nurith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, p. 43.

en el caso de los israelíes, soy tan responsable como lo son ellos... Estaba muy interesado en tratar de buscar la estructura del discurso como punto de partida para oponerme a eso. Entonces no estaba interesado sólo en declaraciones, sino en el proceso de pensamiento [...]. La articulación de un argumento frente a la cámara permite al testigo pensar y reflexionar sobre el evento⁴¹.

Como se explicó previamente, el cine palestino se desarrolló con el objetivo de construir, documentar y representar la historia palestina, el trauma nacional y el conflicto presente. En esa línea, el film *Route 181* abona a la construcción de una continuidad histórica, en la que el trauma funciona como filtro para ver el pasado idealizado y ritualizado, y como referencia para entender el presente. En este sentido, la película refleja el trauma y opera como ejercicio superador del mismo. En esta y otras de sus películas, Khleifi fusiona la estructura del trauma con la estructura de la vida cotidiana, de modo que sus films conciben diferentes niveles de realidad simultáneamente: «la realidad de un pasado distante, el del presente, y el del pasado que existe sumergido en el presente, tanto de manera abierta como encubierta»⁴². Esto se cristaliza en la representación de la vida cotidiana en Israel/Palestina y la manera de mostrar la vida concreta y familiar de las personas, que se ancla en la preservación de la memoria traumática, el recuerdo de un pasado que tiene una fuerte injerencia en el presente⁴³.

Shoah y *Route 181* comparten muchos elementos, entre los que se destacan los mecanismos de filmación y entrevista y el tratamiento de los testigos y sus testimonios como eje para la construcción de la memoria. El recuerdo de un pasado traumático también recorre ambos documentales, y hay un ejercicio explícito de reflexión sobre la memoria y sus complejidades. Asimismo, lo que genera el puente de diálogo entre ambas películas es la intención de Khleifi y Sivan de retomar y criticar la propuesta de Lanzmann, al darle visibilidad a la *Nakba* a partir de los marcos interpretativos que ofrece Lanzmann sobre el Holocausto. Para comprender la disputa en el juicio Siva vs. Finkelkraut, cabe remarcar que *Route 181* no se trata necesariamente de una crítica hacia la forma de reconstruir el Holocausto por parte de Lanzmann, sino que pone en tensión la conciencia histórica israelí fundada sobre el recuerdo del Holocausto y en la negación de la *Nakba*.

La polémica entre estos documentales es llevada a su máxima expresión cuando Khleifi y Sivan entrevistan a un barbero que cuenta su experiencia en Lydd durante la Operación Dani de 1948 en el contexto de la limpieza étnica de



Khleifi y Sivan entrevistan a un barbero palestino en su local en Lydd. Fotogramas de *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003).

Palestina⁴⁴. Mientras corta el cabello, relata su experiencia durante la masacre, las violaciones, la relación con las fuerzas israelíes y cómo tuvo que enterrar y cremar los cadáveres. En la escena anterior, un hombre cuenta que quienes pudieron quedarse o volver después a Lydd fueron encerrados en una pequeña parte del pueblo rodeada por un cerco y control militar, y que esa área era denominada por los militares como el «gueto». Luego de la entrevista con el barbero, la cámara muestra los rieles del tren creados durante el Mandato Británico, siendo las vías de tren un elemento clave y constante en la representación de Lanzmann sobre el Holocausto, dada la centralidad del sistema de trenes en el genocidio nazi. Las escenas de Lydd construyen un diálogo directo con la escena de *Shoah* en la que Lanzmann entrevista al barbero Abraham Bomba. Esta icónica entrevista se realiza en una barbería en Israel y, mientras corta el cabello, Bomba describe el funcionamiento del campo de exterminio de Treblinka y cuenta su experiencia allí, donde los nazis lo obligaron a cortar el cabello y clasificar la ropa de las mujeres que luego entraban a las cámaras de gas. Para Finkelkraut y Lanzmann, esta intertextualidad es inmoral y una comparación que niega el Holocausto y el derecho a existir de Israel⁴⁵. Para los directores de *Route 181*, la referencia a *Shoah*, específicamente la escena del barbero, no se trata de una mera comparación del Holocausto con la *Nakba*. Los directores explican que ambas experiencias son continuas y contiguas, forman parte de un mismo proceso histórico⁴⁶.

Para comprender esta postura de concebir al Holocausto y la *Nakba* como parte de un mismo proceso, debe atenderse al menos a dos elementos: por un lado, que responden a tendencias intelectuales que explican ambos eventos como parte del signo de la modernidad, o que asumen las consecuencias del judeocidio y la limpieza

[44] La intertextualidad con *Shoah* recorre todo el film, y un análisis particularizado y comparado sobre la estética y objetivos de ambas películas resulta más que pertinente. Sin embargo, dados los límites del presente artículo, se ha ahondado en alguno de los puntos de contacto y conflicto a fin de presentar un análisis en profundidad sobre el film y el juicio.

[45] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.

[46] Thomas Keenan y Eyal Weizman, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case», s/p.

[47] Para estas líneas de interpretación véanse Enzo Traverso, *La violencia nazi: Una genealogía europea*; y Viviane Forrester, *El crimen occidental* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2008).

étnica de Palestina como parte de una larga serie de crímenes occidentales⁴⁷. Por otro lado, también es cierto que las consideraciones sobre el Holocausto en el campo palestino han sido constantes a lo largo del tiempo y sumamente controversiales. Gilbert Achcar sostiene que ha habido diversos posicionamientos, desde el antisemitismo de simpatizar, negar o minimizar el Holocausto, pasando por la ignorancia e indiferencia, hasta la solidaridad con las víctimas judías o el encauzamiento del recuerdo de aquel genocidio en la causa palestina⁴⁸. Esta última postura refiere al hecho de que distintos sectores políticos retomaron la denuncia del Holocausto en la lógica de oposición a Israel a partir de la comparación de los sionistas con los nazis, pero principalmente de la enunciación de los palestinos como los «judíos de los sionistas»⁴⁹. Podría pensarse el documental de Sivan y Khleifi a partir de este último ejercicio comparativo y como sucesor de la corriente intelectual palestina de izquierda, nacionalista secular, con figuras como Edward Said a la cabeza, que buscaba problematizar la realidad de opresión sobre los palestinos desde el seno del discurso nacional israelí.

Durante el juicio Sivan vs. Finkelkraut, la cuestión de la honestidad a la hora de realizar los documentales apareció en el debate entre los directores. Lanzmann sostuvo que *Route 181* es deshonesto, ya que no se dan los nombres de los entrevistados, y Sivan no se presenta ante ellos, se expresa en hebreo y no tiene autorización para

[48] Gilbert Achcar, *Los árabes y el Holocausto. La guerra de narrativas árabe-israelí* (Veracruz, Universidad Veracruzana, 2016), pp. 343-360.

[49] Gilbert Achcar, *Los árabes y el Holocausto*, p. 352.



Lanzmann entrevista a Abraham Bomba en una barbería de Israel. Fotogramas de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).

filmar los *check-points*, por ejemplo. En cuanto a la escena del barbero, Lanzmann declaró lo siguiente para contraponer su trabajo al de Sivan y Khleifi:

me llevé dos años encontrarlo, y, cuando lo hice, me encerré con él en una cabina, una noche y dos días mano a mano con él, y habló conmigo, me contó todo, cosas que son muy difíciles de decir. Descubrí cosas, establecimos una relación muy cercana. Quería saber lo máximo posible sobre el protagonista de mi film⁵⁰.

Por su parte, François Maspero, testigo como parte de Sivan, declaró que la forma de proceder de los directores de *Route 181* no difería de la de cualquier otra realización filmica, ya que no tenían un itinerario programado, iban conociendo gente en vez de programar entrevistas⁵¹. Asimismo, en las entrevistas hubo discusiones e intercambios, pero no provocaciones ni compulsión. En una entrevista realizada por Haim Bresheeth, Khleifi sostiene que estas referencias al film *Shoah* de Lanzmann son una crítica y un homenaje al mismo. Esa crítica viene del rechazo a los métodos de Lanzmann de imposición frente al entrevistado, de hacerlo cortar el pelo a pesar de que ya no trabajaba como barbero, de obligarlo a revivir el trauma a pesar de no querer continuar⁵².

Hacia una comprensión histórica de la polémica

Entre los testigos que participaron en la defensa de Finkelkraut (Claude Lanzmann, Eli Bar-Navi y Anny Dayan), se enfatiza la idea de que *Route 181* no es una película histórica, no muestra la realidad, sino que es un medio de propaganda y una manipulación de los hechos. Sostienen que se trata de una negación de la legitimidad del Estado de Israel y su derecho a existir. Para estos testigos, que se enmarcan claramente en la narrativa israelí/sionista en torno al Holocausto y el conflicto con Palestina, el documental de Sivan y Khleifi demoniza a Israel y lo nazifica. En particular, Lanzmann declara que el film en cuestión niega el Holocausto al representar a los israelíes como los nazis de hoy y a los palestinos como los judíos de hoy, a partir de la reproducción de imágenes como la de los alambres de púa, las torres de vigilancia y los guetos presentes en los Territorios Ocupados de Cisjordania, y el recuerdo de la masacre de Lydd. Cabe remarcar que en el mismo juicio Lanzmann niega la *Nakba* al plantear que la masacre de Lydd ocurrió efectivamente, pero en el marco de operaciones de guerra. Para este director, lo inmoral es crear un paralelo entre la *Shoá* y la *Nakba* reside en el hecho de que en 1948 «¡no hubo un exterminio de los palestinos! Sin voluntad genocida: hubo muertes en ambos bandos»⁵³. Frente a este panorama, resulta llamativo que los testigos se declaren a favor del diálogo por la paz y a la formación de un Estado palestino, siempre y cuando no reemplace al Estado israelí. Por otra parte, entre los testigos que participaron de parte de Sivan (Adi Ophir, Haim Bresheeth y François Maspero), se destaca una idea general de que *Route 181* es una contribución a la contra-memoria israelí, una deconstrucción de su narrativa nacional. Es, a su vez, un necesario reconocimiento de la tragedia palestina que ha sido silenciada durante muchos años. Bresheeth aclara que, desde su perspectiva, la analogía de la escena del barbero no es un intento de nazificación de los israelíes, sino una interpelación al reconocimiento mutuo del sufrimiento y el diálogo entre los dos pueblos.

Lo que está en juego en esta disputa es una definición de la legitimidad de la comunidad nacional en cada caso. Esto es, que hay una pugna por establecer la legitimidad de cada narrativa nacional frente a la otra, estableciendo qué es real y qué no, e

[50] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.

[51] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.

[52] Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film», p. 148; Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz*, pp. 115-116.

[53] «Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript», s/p.



Khleifi y Sivan intercalan sus entrevistas con filmaciones sobre espacios y paisajes. Tienen un especial interés en mostrar la arquitectura de ocupación israelí, los *check-points* de control sobre la circulación de la población palestina y el muro de separación que estaba en plena construcción durante la filmación. Fotogramas de *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine-Israël* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2003).

impugnando la perspectiva opuesta. La construcción de la memoria es estratégica: la práctica cultural y política de recurrir al pasado no se resume a reforzar una identidad, sino que también implica realizar una interpretación que tiene una incidencia directa en la acción sociopolítica del presente⁵⁴. De esta manera, el recuerdo traumático del Holocausto y la limpieza étnica desde el presente del conflicto palestino-israelí juega un rol fundamental. La definición por parte de los involucrados en el juicio sobre lo que ocurrió a nivel histórico y lo que se muestra en el documental también define su identidad y su perspectiva sobre qué debería hacerse en torno al conflicto.

Una película es interpretada de manera contextualizada, contingencial y por lo tanto diferente entre distintos sectores sociales. De esta manera, resulta indispensable asumir una perspectiva histórica para comprender la polémica Sivan vs. Finkelkraut y las distintas formas de interpretar el documental *Route 181* por las distintas audiencias. Para los directores y para el público palestino, el film responde de manera directa al proceso de recordar y rememorar lo ocurrido en el pasado a partir de la limpieza étnica, e invita a reflexionar sobre cómo ello repercute en la vida cotidiana actual y las prácticas de opresión. No obstante, la audiencia árabe y palestina no es homogénea, y de hecho Michel Khleifi fue catalogado por ciertos críticos y audiencia árabe como «sionista» por su trabajo cinematográfico desde la década de 1980. Sus críticos consideran que su representación de la sociedad palestina va en detrimento de la unidad nacional, y que su mensaje de coexistencia nubla la realidad de la opresión israelí⁵⁵.

Asimismo, desde la idea de sus directores, el film interpela a la sociedad israelí con la intención de deconstruir la narrativa nacional que niega la experiencia y la

[54] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 35.

[55] Nurith Gertz, y George Khleifi, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*, pp. 38-39.

identidad palestinas. Las figuras sionistas que participaron del juicio interpretaron *Route 181* a la luz del recuerdo nacionalizado sobre el Holocausto. Uno de estos discursos consiste en la idea de que la exterminación de los judíos en la diáspora funciona como prueba de la imposibilidad de la existencia del pueblo judío en tanto pueblo disperso entre otras naciones. De ello deviene la idea de que la continuidad de la existencia del pueblo judío depende necesariamente de la construcción de un hogar nacional soberano, un territorio y un ejército. Ante el fundamento ideológico del sionismo sobre la construcción y defensa de Israel para prevenir un segundo Holocausto, se desprende el hecho de que toda guerra y todo conflicto es presentado como un peligro inminente a la existencia del Estado⁵⁶. Este panorama complica mucho más no sólo la posibilidad de crítica a Israel o cualquier tentativa de transformación, sino que genera una situación de alarma como la que encarna Finkelkraut ante el documental de Sivan y Kheifi.

Por otro lado, existe otra problemática importante que recorre la disputa por la memoria y la representación del pasado a través del cine: la singularización del Holocausto y la posibilidad o imposibilidad de compararlo con otras experiencias trágicas como la *Nakba*. Esta singularización hace referencia a la comprensión, popularizada desde los años sesenta, del Holocausto como una tragedia específicamente judía, una tragedia única e incomparable. En este sentido, el genocidio nazi se definió como «Holocausto», «*Shoá*» o «Auschwitz», categorías de fuerte referencia que condensan la idea de singularidad⁵⁷. En este marco, la especificidad del Holocausto se explica por cuestiones cuantitativas (por el masivo aniquilamiento de seis millones de judíos) o por cuestiones cualitativas relacionadas a la fuerza del antisemitismo moderno o los métodos tecnológicos del genocidio. Estos fenómenos llevaron a considerar ilegítimo comparar el Holocausto con otras experiencias históricas de crímenes contra la humanidad⁵⁸. El propio Lanzmann considera que hay una especificidad absoluta del antisemitismo nazi, y que la historia del pueblo judío no puede compararse con la de ningún otro pueblo⁵⁹.

No obstante, al mismo tiempo que se singulariza la experiencia de la *Shoá*, también se la universaliza como referencia ineludible del mal, la violencia y el avasallamiento sobre los Derechos Humanos, de modo que cualquier mal presente o pasado es comparado con el genocidio judío: el trauma de las comunidades judías se convierte en «símbolo y arquetipo del crimen genocida y la catástrofe social, así como del trauma y la memoria del mal»⁶⁰. En este mismo lugar se posicionan los directores Khleifi y Sivan. Sin embargo, otros autores sostienen que muchas veces las comparaciones de distintos procesos históricos con el Holocausto pueden generar problemas, ya que son impulsadas por motivaciones ideológicas que carecen del respeto que merece el tema del judeocidio⁶¹.

En este contexto, la propuesta de *Route 181* se encuentra entre la potencialidad de establecer un diálogo productivo entre el recuerdo de la *Nakba* y el del Holocausto, y lo problemático de comparar ambos procesos históricos. Ambos traumas no son iguales, pero sin duda están conectados. Por un lado, porque la población judía en Israel se percibe como víctima de los palestinos del mismo modo que lo fueron del nazismo⁶². Por otro lado, porque los palestinos también han visto al Holocausto como marco de referencia para explicar y denunciar la limpieza étnica de 1948 y la ocupación. La intertextualidad establecida entre *Route 181* y *Shoah*, más que un caso de plagio, forma parte de este conflicto, asumiendo la potencialidad que tiene el cine para representar y construir sobre memorias e identidades.

[56] Boaz Evron, «The Holocaust: Learning the Wrong Lessons» (*Journal of Palestine Studies*, n.º 10, 1981), p. 17, 22.

[57] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 75.

[58] Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social*, pp. 146-162.

[59] Dominick LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz*, p. 139.

[60] Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, p. 75.

[61] Mario Sznajder, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí», p. 27.

[62] Haim Bresheeth, «Reviving the Palestine Narrative on Film», p. 148.

Reflexiones finales

Frente al panorama analizado, Alejandro Baer plantea que lo ideal en el contexto del conflicto palestino-israelí es construir puentes de diálogo, respeto y entendimiento entre las dos comunidades nacionales cuyas memorias se encuentran aisladas y antagónicas⁶³. Por su parte, Ilán Pappé se posiciona en un lugar similar, pero pone énfasis en las relaciones desiguales de poder sobre las que se construyen las memorias y los diálogos entre israelíes y palestinos. Este historiador postsionista plantea que los discursos sobre la otredad palestina constituyen un elemento clave para comprender la identidad israelí, y uno de los principales obstáculos para buscar una salida al conflicto: la meta-narrativa nacionalista construye un Nosotros israelí como víctima y otro árabe-palestino victimario, que decanta en una relación material y simbólica atravesada por el miedo y el odio. Para Pappé resulta menester atender a este fenómeno, ya que la solución al conflicto sólo podrá concretarse necesariamente a partir del reconocimiento, por parte del sionismo, de los palestinos como víctimas del proceso de limpieza étnica y no como esencialmente victimarios, del mismo modo que los palestinos deben reconocer al pueblo judío como víctimas del nazismo⁶⁴. Sin embargo, este proceso se dificultaría por el importante desbalance en las relaciones de poder entre Israel y Palestina, y porque Israel se erige como el victimario en el proceso de limpieza étnica de los palestinos, cuestión muy difícil de reconocer en el plano oficial de la nacionalidad israelí⁶⁵.

[63] Alejandro Baer, «La memoria social. Breve guía para perplejos», en *Memoria-política-justicia. En diálogo con Reyes Mate* (Madrid, Trotta, 2010), pp. 147-148.

[64] Ilán Pappé, «Fear, Victimhood, Self and Other», en *Across the Wall. Narratives of Israeli-Palestinian History* (Londres, I.B. Tauris, 2010), pp. 155-176.

[65] Ilán Pappé, «Fear, Victimhood, Self and Other», pp. 163-164.

FUENTES

«Sivan vs. Finkelkraut: A Translation of the Trial Transcript» (*Cabinet*, n.º 13, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivan.php>> (15/012/2021).

BIBLIOGRAFÍA

- ABU-LUGHOD, Lila y SAADI, Ahmad (eds.), *Nakba: Palestina, 1948, y los reclamos de la memoria* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2017).
- ACHCAR, Gilbert, *Los árabes y el Holocausto. La guerra de narrativas árabe-israelí* (Veracruz, Universidad Veracruzana, 2016).
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993).
- BAER, Alejandro, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid, Losada, 2006).
- , «La memoria social. Breve guía para perplejos», en Alberto Sucasas y José A. Zamora (eds.), *Memoria-política-justicia. En diálogo con Reyes Mate* (Madrid, Trotta, 2010), pp. 131-148.
- BRESHEETH, Haim, «Reviving the Palestine Narrative on Film: Negotiating the Future through the Past and Present in *Route 181*», en Karima Laachir y Saeed Talajooy (eds.), *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (Nueva York, Routledge, 2013), pp. 138-152.
- ELM, Michael, KABALEK, Kobi y KÖHNE, Julia B. (eds.), *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization* (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014).

- EVRON, Boaz, «The Holocaust: Learning the Wrong Lessons» (*Journal of Palestine Studies*, n.º 10, 1981), pp. 16-26.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona, Ariel, 2000 [1977]).
- FEIERSTEIN, Daniel, *El genocidio como práctica social* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007).
- FORRESTER, Viviane, *El crimen occidental* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2008).
- GERTZ, Nurith y KHLEIFI, George, *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2008).
- HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1950]).
- HILBERG, Raul, *La destrucción de los judíos europeos* (Madrid, Akal, 2005 [1961]).
- HIRSCH, Marianne, «The Generation of Postmemory» (*Poetics Today*, n.º 29, 2008), pp. 103-128.
- HOBBSAWM, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780* (Barcelona, Crítica, 2012).
- KEENAN, Thomas y WEIZMAN, Eyal, «The Barber Trial: Sivan vs. Finkelkraut. An Analysis of the Libel Case» (*Cabinet*, n.º 26, 2007), s/p. Disponible en: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/sivanintro.php>> (15/12/2021).
- KHALIDI, Rashid, *La identidad palestina. La construcción de una conciencia nacional moderna* (Buenos Aires, Editorial Canaán, 2015).
- LACAPRA, Dominick, *Historia y memoria después de Auschwitz* (Buenos Aires, Prometeo, 2009).
- LITVAK, Meir, «Introduction: Collective Memory and the Palestinian Experience», en Meir Litvak (ed.), *Palestinian Collective Memory and National Identity* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 1-26.
- LOZANO AGUILAR, Arturo, *Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto* (Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2015).
- MARTÍN MUÑOZ, Gema, «Sociedades y cine en Medio Oriente» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 13-27.
- MASALHA, Nur, *Políticas de la negación. Israel y los refugiados palestinos* (Barcelona, Edicions Bellaterra, 2005).
- MILSHTEIN, Michael, «The Memory that Never Dies: the Nakba Memory and the Palestinian National Movement» y «Memory 'from Below': Palestinian Society and the Nakba Memory», en Meir Litvak (ed.), *Palestinian Collective Memory and National Identity* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 47-69 y pp. 71-96.
- PAPPÉ, Ilan, *La limpieza étnica de palestina* (Barcelona, Crítica, 2006).
- , «Fear, Victimhood, Self and Other», en Ilan Pappé y Jamil Hilal (eds.), *Across the Wall. Narratives of Israeli-Palestinian History* (Londres, I.B. Tauris, 2010), pp. 155-176.
- , *La idea de Israel: una historia de conocimiento y poder* (Madrid, Akal, 2015).
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia y el olvido* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000).
- SHAFIK, Viola, «El cine palestino entre dos Intifadas» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 79-97.
- SMITH, Anthony D., *Myths and Memories of the Nation* (Nueva York, Oxford University Press, 1999).

- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1977]).
- SZNAJDER, Mario, «Del Estado-refugio al Estado-conflicto: el Holocausto y la formación del imaginario colectivo israelí» (*Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n.º 49, 2007), pp. 25-48.
- TAL, Tzvi, «Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, 2013), pp. 54-77.
- TRAVERSO, Enzo, *La violencia nazi: Una genealogía europea* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).
- , *El final de la modernidad judía: Historia de un giro conservador* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014).
- ZERTAL, Idith, *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel* (Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, 2010).
- ZERUBAVEL, Yael, «The Death of Memory and the Memory of Death: Masada and the Holocaust as Historical Metaphors» (*Representations*, n.º 45, 1994), pp. 72-100.

Recibido: 17 de enero de 2021.

Aceptado para revisión por pares: 31 de agosto de 2021.

Aceptado para publicación: 30 de diciembre de 2021.