

Construcción cinematográfica de un imaginario: el caso del conflicto árabe-israelí en Argentina.

Sticotti, Joaquín.

Cita:

Sticotti, Joaquín (2013). *Construcción cinematográfica de un imaginario: el caso del conflicto árabe-israelí en Argentina. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-076/112>

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6,7 y 8 de noviembre de 2013

Joaquín Fernando Sticotti. Facultad de Ciencias Sociales. UBA. **Eje 5: Política,
Ideología y Discurso.**

**Construcción cinematográfica de un imaginario: el caso del conflicto árabe-israelí en
Argentina.¹**

Introducción:

El siguiente trabajo se propone indagar en el lugar del cine en la construcción del imaginario social sobre un conflicto. Partiendo de un artículo de Enrique Marí y de algunos trabajos desde el enfoque de la economía política del cine se buscará mostrar cómo, a través de las películas israelíes y su circulación comercial en Argentina, se construye un determinado saber sobre el conflicto árabe-israelí.

Se dividirá en trabajo en dos partes:

En una primera parte se presentarán dos enfoques teóricos diferentes para pensar el cine y su lugar en la sociedad. El primero es el de algunas ideas de Marí aplicadas a pensar el cine como una dimensión del imaginario social. El segundo es el de la economía política del cine, cuyo análisis se fundamenta mayormente en las dimensiones económicas del negocio cinematográfico. Se buscará mostrar cómo ambos enfoques pueden resultar complementarios si se piensa en la necesaria articulación del discurso del orden y el imaginario social en un dispositivo de poder que se vale de diversos medios para articular la dominación.

En una segunda parte se buscará pensar, desde la articulación de ambos enfoques, la historia de la recepción de una serie de films israelíes en Argentina de 1955 a 1969. Aquí se tratará de ver cómo el carácter formativo e informativo de las exhibiciones cinematográficas contribuye al discurso del orden dominante. A su vez, se problematizará la idea de investigar la recepción. A partir del objetivo de pensar la exhibición de estas película en Argentina, resulta necesario reconstruir brevemente el contexto donde estas películas se reciben y las reacciones que genera su circulación. A partir de esto se entiende que el análisis no debería restringirse al contenido explícito de las películas sino involucrar, para cada una de ellas, un conjunto de reseñas, críticas, números de público y recaudación que se entiendan como documentos de la recepción de las mismas.

A partir de este intento de “análisis de la recepción” se buscará, a modo de conclusión, retomar los aportes de Marí y de la economía política del cine a los fines de comprender lo que aportan las películas a la construcción de un imaginario social sobre el conflicto que, a grandes rasgos, sostiene el orden capitalista y unifica los valores morales de occidente frente al mundo árabe.

Primera parte

I

Para comenzar resulta pertinente concentrarse en la importancia del imaginario social para garantizar la reproducción del discurso del orden. Se puede afirmar, partiendo del pensamiento de Michel Foucault, que el poder no puede sobrevivir sólo en su dimensión restrictiva. El poder produce. Produce discursos, prácticas extradiscursiva y significados que moldean subjetividades. Incluso el modelo de poder absoluto elaborado por Thomas Hobbes que analiza Marí, luego de instituirse mediante la fuerza, requiere de la articulación de un discurso del orden y un imaginario social para lograr perpetuarse.

Esta dimensión productiva del poder se va a realizar, según Marí, en un dispositivo integrado por el discurso del orden y el imaginario social. El primero tiene la característica de valerse de los elementos de la razón. En su dominio se encontrarían todas las expresiones de la teoría, la ética, el derecho y la dimensión moral de la religión. Su forma de expresarse será siempre en términos de descriptivos o clasificatorios. Sus formulaciones prohíben o autorizan. El segundo se vale más que nada de las emociones y los deseos. Su lenguaje se expresa mediante símbolos que carecen de un significado unívoco. Sus formulaciones seducen y movilizan voluntades.

El dispositivo que articula discurso del orden con imaginario social no puede ser efectivo sin una articulación real de ambos elementos. Sería imposible imaginar, por ejemplo, la efectividad de las prohibiciones religiosas sin los rituales que las acompañan o el respeto del derecho sin la creación de determinadas ficciones jurídicas. El dispositivo requiere de la articulación de ambos elementos para lograr enlazar el deseo con el poder y así garantizar la reproducción de este último sin necesidad de un uso constante de la fuerza.

El cine, como “montaje de ficción” que se expresa (en su carácter artístico) mediante un lenguaje propio, puede ser considerado como responsable de la construcción de parte del imaginario social. No van a predominar en su discurso los elementos racionales o clasificatorios. Sin embargo en el análisis de los films en sí mismos y en todo el circuito de producción, distribución, censura y exhibición se van a poder encontrar elementos ligados al discurso del orden. El fenómeno cinematográfico puede ser un modo de acercarse a la construcción de un imaginario social que reproduce un discurso del orden.

II

En un libro publicado en 2010 Bill Nichols afirma:

“El compromiso con el cine no es puramente intelectual u observacional. Sin lugar a dudas implica también sensaciones, sentimientos y emoción”².

Esta frase podría ser directamente asociada a pensar el cine como parte del imaginario social. Nichols justifica esta afirmación refiriendo a la interpelación visceral, física, que pueden producir ciertos géneros cinematográficos. Se puede pensar en la distinta gama de emociones y reacciones corporales que pueden producir desde las películas de terror, pasando por los melodramas, hasta el cine erótico o la pornografía. Sin embargo, más adelante, es el propio Nichols el que menciona otra característica del cine que considera de importancia capital: su carácter ideológico. El cine, dice el autor, es capaz de producir emociones y reacciones físicas pero también es capaz de guiar y rectificar conductas en un contexto social determinado.

Este enfoque puede resultar útil para volver a afirmar el modo en el que el cine, cómo parte del imaginario social, se articula, en su carácter ideológico, con el discurso de un determinado orden dominante.

Aquí resulta interesante abrirse un poco del enfoque de Nichols, que tiene un carácter más general e introductorio, para referir a una corriente que amplía el análisis sobre el carácter ideológico (y particularmente capitalista) de la industria cinematográfica: la economía política del cine.

Tomando como referencia el artículo de Janet Wasko “La economía política del cine” se puede afirmar que este enfoque se remonta a los autores clásicos de la economía política del siglo XVIII como Adam Smith y David Ricardo, pero basa la mayor parte de sus herramientas teóricas en la crítica que Karl Marx y Friedrich Engels realizan a esta tradición en el siglo XIX.

Desde una perspectiva marxista, se desarrollan antes que la economía política del cine, estudios sobre la economía política de la comunicación y de los medios. Estos abordajes poseen, siguiendo a Wasko, cuatro características principales: la primera es su perspectiva histórica, centrada en entender al capitalismo como una formación social particular, no eterna, con fases diferentes y una naturaleza cíclica. La segunda es su holismo, es decir, su capacidad de relacionar la circulación de mercancías con las relaciones sociales, las instituciones y la ideología. La tercera es su perspectiva moral, o se podría decir, eminentemente política. Esto refiere a la necesidad de tomar posición sobre los asuntos de la sociedad. no se trata de un abordaje neutral. La cuarta y última es la praxis. Luego de la toma de posición, estos enfoques

² Nichols (2010). Pag. 8. Traducción propia. Se agradece a Bárbara Bustos por la colaboración.

platean la necesidad de un investigador que oriente su trabajo hacia una práctica cuyo horizonte es el cambio social.

La economía política del cine entiende a las películas como una mercancía que se produce, se distribuye y se exhibe en el marco de un sistema capitalista. En este sentido su análisis no estaría muy lejos del que se pueda hacer de cualquier industria. En su libro *La industria internacional del cine*, Thomas Guback, uno de los pioneros de la economía política del cine, analiza como la industria del cine estadounidense pasa de tener, en 1930, un 15% de sus ingresos basados en la exportación de películas a tener un 50 % en 1969 (Guback, 1980). Este proceso se debe en gran parte a la inserción de las películas estadounidenses en el mercado europeo y trae aparejado también un enorme crecimiento de la base económica de la industria norteamericana a los fines de abastecer al mercado internacional. Guback se concentrará entonces en las consecuencias que estos cambios económicos van a generar en la producción cinematográfica. Tanto la industria estadounidense como las industrias de los distintos países europeos, deben adaptarse a la necesidad de exportar para subsistir como negocios rentables. Esto trae como consecuencia, según el autor, no sólo la reducción de los costos de producción (a los fines de hacer la exportación más redituable) sino también una relativa homogenización cultural de los contenidos cinematográficos, a los fines de hacer las películas atractivas para un público global.

En principio parecería ser que para el enfoque de la economía política del cine, tanto en el caso de Janet Wasko como en el de Thomas Guback, parecería ser más importante concentrarse en los cambios de la estructura industrial a nivel económico que en los resultados que estos cambios tienen sobre el contenido de los Films. Sin embargo ninguno de ambos autores niega el carácter ideológico, en términos de reproducción del orden dominante, que tienen los Films. Dice Wasko:

“Es muy importante destacar la relevancia de las implicaciones políticas e ideológicas de las estrategias económicas, pues no en vano el cine debe enmarcarse dentro del contexto social, económico y político general, y debe ser criticado en la medida que contribuye a mantener y reproducir las estructuras de poder”³

Y dice Guback:

³ Wasko (2006). Pag. 102

“Una película no es sólo un artículo de consumo comercial, sino también un vehículo de comunicación. Presenta una imagen del mundo, de la vida, de los acontecimientos y de los modos de pensar”⁴

Pensando en la segunda característica propia de la economía política del cine que se mencionó más arriba, es pertinente pensar que un análisis de las consecuencias ideológicas, de los modos mediante los cuales los cambios económicos del capitalismo pueden sostenerse y reproducirse gracias a un dispositivo de poder que articula un discurso del orden con un imaginario social, es complementario con este enfoque teórico.

Segunda parte

I

Hasta este punto se podría decir que tenemos, por un lado, al cine pensado como mercancía que se comercializa a nivel internacional en el marco de un sistema capitalista. Pero, por otro lado, al cine como montaje de ficción, como una dimensión del imaginario social que, apelando a las emociones y los deseos, es condición de la reproducción de ese negocio y ese sistema.

Este esquema encuentra, cuando lo acercamos a la historia, numerosas tensiones y espacios de disputa. El desarrollo internacional del negocio cinematográfico entra en tensión y a veces choca con los intereses políticos de los estados donde se pretende instalar. Las políticas proteccionistas de las industrias cinematográficas de los diversos países y las cuotas de pantalla son ejemplo de esto. Por otro lado, ni la dimensión creativa de los realizadores cinematográficos, ni las significaciones diversas que el público pueda atribuirle a una película son mecánicamente atribuibles a la reproducción del discurso del orden. De aquí la preocupación por la clasificación moral de las películas, la censura en términos de control de la exhibición, las lecturas orientadas a través de las reseñas y la prohibición total de algunos films.

Para dar cuenta de cómo se construye la dimensión cinematográfica del imaginario social sobre un conflicto se hace necesario reconstruir, para el caso seleccionado, toda esta trama de diversos intereses.

A partir de la década del cuarenta, en todo el mundo, el cine ya es un espectáculo de carácter masivo. Argentina no es la excepción, y este auge es coincidente con la incorporación

⁴ Guback (1980). Pag. 38

de un amplio sector de la población a los sectores medios y al consumo. La salida al cine, por su facilidad y su precio, era (mucho más que hoy) una salida popular.

En este marco comienzan a darse muchas discusiones que abordan el carácter formativo de las exhibiciones cinematográficas. Muchos sectores del poder, como la iglesia y el estado, se preocupan por el cine en el sentido de cómo moldea éste la subjetividad de las nuevas generaciones.

La idea de “sano esparcimiento” (Ramírez Llorens. 2012) es la que se pretende para un espectáculo cinematográfico cuyo contenido no sea disruptivo del discurso del orden. Una de las primeras formas de ordenar y controlar la recepción del contenido cinematográfico fue la clasificación por edades. Tanto la iglesia como el estado tenían sus criterios de clasificación. Siguiendo al mismo autor se puede decir que tanto estos sectores de poder, como las fuerzas armadas, tenían una visión común respecto al uso social que debía tener la cinematografía. Y más allá de que este interés resultara ajeno para los empresarios cinematográficos, que estaban más bien interesados en las recaudaciones, no hubo dificultades para adaptar a éstos a su visión moralizante que debía ir de arriba hacia abajo. Aunque no responda a los fines de este trabajo vale la pena mencionar que esta alianza de varios sectores de poder con los empresarios cinematográficos podía ser resistida desde algunos realizadores del medio local. En un artículo del mismo autor (Ramírez Llorens. 2012) se menciona el caso de algunos cineastas, como Fernando Solanas, que utilizaban sus ingresos provenientes de las producciones publicitarias para lograr realizar largometrajes por fuera de los circuitos del estado.

En el caso de las películas israelíes estrenadas en Argentina vamos a notar, en la mayoría de los casos, una coincidencia estratégica con esta perspectiva de defensa del orden que se presenta como sano esparcimiento.

Siguiendo a Ella Shohat, autora israelí que se dedicó a estudiar el cine desarrollado en su país desde el nacimiento del estado hasta la actualidad, el cine de ese país se caracteriza por estar atravesado por la contradicción y la ambivalencia (Shohat. 1989). Ya sea desde lo religioso, lo étnico o lo político existen en el cine israelí múltiples tensiones que se expresan. Dentro de las dicotomías principales se encuentran la de lo oriental y lo occidental, la de los árabes y los judíos y la de los askenazim y los sefardíes. Estas tensiones no sólo tienen que ver con el conflicto de los israelíes con los países árabes de la región sino que se encuentran en disputa al interior del propio estado.

A partir del recorte realizado de películas israelíes estrenadas en Argentina entre 1955 y 1969 y el análisis de cómo se recibieron por parte de los exhibidores y el público se puede

ver como este tipo de conflicto interno es subordinado al conflicto principal con los países árabes. Se intentará mostrar, a partir del análisis de algunas de las películas y su recepción, cómo estas películas se instalan en el imaginario de un modo no disruptivo que coincide con los intereses de los sectores de poder mencionados.

II

Para el análisis se relevaron, entre 1955 y 1969, todas las películas israelíes y de algún país árabe que se estrenaron en Argentina. Los datos fueron tomados del semanario para exhibidores cinematográficos *Heraldo del cinematografista* y elaborados en el marco de un proyecto de investigación⁵. La idea original había sido dar cuenta de las diferentes construcciones del imaginario sobre el conflicto que se podían ver en el cine árabe y en el cine israelí. Pero del primero sólo se encontró una película (*Yamila*, película egipcia de 1958. Estrenada en Argentina en 1963) que no resultaba significativa para abordar el conflicto. Por lo tanto la decisión fue concentrarse en las películas israelíes y en como éstas construían una visión, parcial pero hegemónica, del imaginario sobre el conflicto.

Antes de adentrarse en el análisis más puntual de algunas de las películas conviene hacer algunas apreciaciones generales:

Salvo los casos de *La colina 24 no contesta*, de 1956 (que será analizada en mayor profundidad) y *Nunca los sábados*, de 1966 (comedia francesa-israelí que no reviste mayor importancia para el análisis) todo el resto de las películas se estrenan luego de 1967. Además de coincidir con lo que Guback califica como un momento de auge de la internacionalización de varias industrias cinematográficas europeas y del resto del mundo, coincide también con la reconfiguración que supone para el medio oriente la victoria israelí en la guerra de los seis días, ocurrida ese mismo año. Además, casi todas las películas, van a abordar, luego de 1967, el conflicto con los árabes y las consecuencias de la guerra. La victoria israelí va a generar la consolidación del estado a nivel político y militar. La imagen de épica victoria en seis días contra el conjunto de los países árabes unificados se puede ver como un mito fundante de una época de bonanza para Israel (inversiones extranjeras directas, inmigración sobre todo de la URSS, desarrollo de alta tecnología) que se va extender hasta la próxima guerra, la de Iom

⁵ Se trata del proyecto "Base de datos sobre estrenos de largometrajes en Argentina" realizado por la Red de Historia de los Medios coordinada por Mirta Varela y el Ubacyt 0133 dirigido por Irene Marrone.

Kipur o guerra de octubre en 1973. Resulta pertinente pensar en esta clave las reconstrucciones cinematográficas sobre la guerra, sobre todo en el caso de *La guerra de los seis días*, estrenada en 1968.

Por otro lado, desde el punto de vista comercial, sucedía que para los exhibidores cinematográficos las películas israelíes tenían una ventaja: otorgaban un piso de público asegurado en los miembros de la comunidad judía. Las reseñas de las películas *La colina 24 no contesta*, *¿Arde Israel?* Y *Vivir por Israel* publicadas por *El heraldo del cinematografista* (desde ahora *El Herald*), cuyo fin era orientar a los exhibidores en el valor comercial de las películas mencionan a la colectividad judía como un público asegurado para estas películas y recomiendan su exhibición en barrios y ciudades donde esta colectividad sea numerosa. A partir de estas fuentes se puede ir reconstruyendo cuál era el público, al menos desde la expectativa de los exhibidores, que iba a recibir estas películas. La reseña de la película *¿Arde Israel?* llega a afirmar:

“Antes de cualquier consideración técnica o artística sobre esta elemental producción israelí, es conveniente aclarar que se trata del primer filme de ese u otro origen que, sobre el reciente conflicto judéo-árabe, se exhibe en el país, donde reside medio millón de israelitas, sus seguros clientes”⁶

En ninguna de las reseñas se pudo encontrar mención alguna a la colectividad árabe en argentina, que, aunque en menor medida que la judía, también era significativa para la época (la guerra civil de El Líbano en 1958, produce un nuevo flujo migratorio). Desde aquí podemos empezar a ver como el conflicto, que podría haberse plasmado en Argentina a través de la presencia de ambas comunidades, se comienza a inclinar hacia el lado israelí. Se verá como en algunos estereotipos reproducidos por las películas se profundiza esta visión sesgada.

III

Realizada en 1955 y estrenada en Argentina en 1956 *La colina 24 no contesta* es un drama enmarcado en la guerra de independencia israelí de 1948 (Guerra que los palestinos llaman la nakba, catástrofe en árabe). La película relata, a través de flashbacks, la vida de tres de cuatro soldados que van a conquistar una colina para el ejército israelí. Dentro de los cuatro soldados se cuenta un irlandés enamorado de una mujer judía, un estadounidense que

⁶ *Heraldo del cinematografista*. Año 1968. Pag. 98

abrazo la causa sionista, un israelí, hijo de inmigrantes europeos y una mujer, también israelí cuyo origen no se precisa, pero, según Ella Shohat, puede inferirse por su acento que es de la etnia sefaradí, proveniente de Yemen.

La película es uno de los primeros éxitos de exportación de la industria cinematográfica israelí (gana un premio en el festival de Cannes y se estrena en varios países alrededor del mundo) y puede considerarse como parte de un estilo dentro del cine israelí que Shohat llama el nacionalismo heroico. Este estilo, posterior a la creación del estado, reafirma la ideología sionista y fundamentalmente, la idea de la tierra de Israel como un lugar de unificación para los judíos dispersos en el mundo. Este mensaje parece ser bien leído por una reseña aparecida en la revista *Radiofilm*, revista de espectáculos que reseñaba los estrenos cinematográficos de la semana, en el momento del estreno de la película:

“Esta película señala el nacimiento de Israel como país independiente. Nos cuenta de sus luchas, de sus sacrificios, de cómo mujeres y hombres, mancomunados por un mismo ideal se atrincheran detrás de cada piedra, de cada colina, para regar con su sangre las tierras legendarias que un día supieron también del sacrificio del Supremo Hacedor”⁷

En esta reseña ya se puede ver una parte de lo central que deja esta película: la idea de que la causa israelí es una causa heroica que unifica hombres y mujeres bajo un mismo ideal, pero que además se trata de una causa por el retorno a una tierra legendaria que también pertenece a los cristianos. Es decir, el sacrificio del pueblo judío es aquí homologado al sacrificio de Cristo en aquellas tierras. Los otros, en este caso, van a ser los árabes. Y contra ellos hay que estar unidos. Se puede ver cómo se profundiza esta idea con algunas secuencias de la película.

Cuando se nos muestra la historia del personaje estadounidense que abraza la causa sionista se puede ver una discusión que el joven tiene en un momento con un árabe y un inglés al borde de una pileta. El británico y al árabe aparecen cómodos en dos reposeras mientras el estadounidense se encuentra agachado, más cerca de a pileta. Mientras que el británico parece satisfecho hablando de negocios petroleros con el árabe, el estadounidense pregunta cuál será la suerte de los inmigrantes judíos en Palestina luego de que se termine de retirar el mandato británico. El británico se abstiene a responder y el árabe, acercándose lentamente, le dice que los judíos serán poco a poco acorralados hasta que se caigan al mar. Y dicho esto lo empuja suavemente a la pileta.

⁷ *RadioFilm*. Mayo de 1956. Pag. 48

Esta secuencia puede ser pensada como el reflejo de un imaginario extendido durante la época. La idea de que Israel, antes de ser un estado y en los primeros tiempos de su creación, era un espacio geográficamente amenazado por sus fronteras que en todos los casos daban a países que eran hostiles o en su defecto al mar mediterráneo. Esta idea da al pueblo israelí un sentimiento de amenaza constante pero a la vez de necesidad de una heroica resistencia ante la amenaza árabe.

Hay otra secuencia del film que vale la pena analizar para pensar como el imaginario evocado por las películas excedía las particularidades del conflicto de medio oriente en particular para situarse en referencias que sirvieran a modo más general o global.

Cuando se relata la historia del joven judío hijo de inmigrantes europeos, se lo muestra en otras batallas que tuvo que afrontar en el contexto de la guerra por la independencia. En una de esas batallas se cruza con un soldado árabe (egipcio) que está agonizando. El joven se acerca a socorrerlo y el árabe intenta asesinarlo con una pistola que llevaba escondida, aunque el joven logra evitarlo. Luego ambos van juntos a refugiarse de las bombas en una caverna. En ese contexto el egipcio empieza a contarle por qué ellos están “hechos para la guerra” y si no tienen una “deben inventarla”. En el marco de esa declaración el egipcio también afirma su simpatía y colaboración con el nazismo y comienza a realizar el característico saludo. La cámara nos muestra al joven judío que acumula bronca pero contiene su voluntad de violentar al otro. Finalmente vemos que el árabe muere. Cuando llegan otros soldados judíos a buscar al joven este les comenta la situación afirmando que no le disparo sino que el árabe “murió sólo, mientras hablaba”. Les cuenta la simpatía expresada por el nazismo y otro de los soldados afirma que hay muchos nazis luchando entre los árabes en esta guerra.

Aquí podemos ver como, además de alinear al cristianismo y al occidente en general, a la causa israelí se busca alinear, junto a los países árabes que luchan del otro lado, al enemigo cuya prensa era la peor de todas en el occidente de esos años de posguerra: el nazismo.

Finalmente cabe destacar una cuestión más vinculada a este filme. Se trata de una cuestión que expresa la necesidad de estudiar la recepción de las películas en el marco de los países donde se estrenan, tratando de ir más allá del análisis, únicamente, del texto cinematográfico. Mientras que para Ella Shohat, la cuestión de que la película aborde la historia de tres de los cuatro soldados que van en defensa de la colina (omite la historia de la mujer sefaradi, de la cual nunca sabemos su origen) resultaba una cuestión central de la película para comprender las diferencias internas dentro de la sociedad israelí. Se puede estar en condiciones de afirmar que esto no resulta un hecho relevante para su recepción en Argentina. Ninguna de las reseñas relevadas hace mención a este conflicto e incluso, como se

veía en la reseña de *Radiofilm*, se busca resaltar más bien lo contrario. Si se puede pensar el film como un enunciado, se podría decir que para entender su significado social resulta necesario ponerlo en relación, no sólo con el contexto de producción sino también con el contexto de recepción, con el modo en el que circula ese film en la Argentina de ese tiempo.

IV

Con el documental *La guerra de los seis días* realizado en 1967 y estrenado en Argentina en 1968 estamos ante la primera película israelí que se convierte en un suceso comercial en Argentina. Aún antes de su estreno aparecen en *El Herald* numerosas publicidades que alientan a los exhibidores a programar la película. Luego de su primera semana en cartel ya habían visto el film 7.500 espectadores y luego de tres semanas de exhibición ya la habían visto 20.000 personas. Estos números pueden hablar de que la película excedió en su éxito comercial al público “asegurado” de la colectividad judía. Para tener un punto de comparación, un periódico muy extendido de la colectividad, *Mundo Israelita* tenía una tirada de 7000 ejemplares aproximadamente. Algo de esto ya se anticipaba en la reseña publicada en *El Herald* antes del estreno:

“Como es de suponer, su valor para la colectividad judía es máximo, en tanto que por su contemporaneidad habrá de interesar a los muchos simpatizantes de la causa israelí, y al espectador atraído por los documentos históricos”⁸

El documental, construido en base a distintas filmaciones de camarógrafos que realizaban su labor como corresponsales durante la guerra, aborda el conflicto entre los árabes y los israelíes desde una perspectiva exclusivamente militar. Es decir, constituye un documento sobre cómo se dieron las batallas, las estrategias de ambos bandos, y el heroísmo del general Moshé Dayán para conducir a Israel a la victoria. No se muestra mucha información sobre lo que ocurría del lado árabe, simplificándolo a través del liderazgo de Nasser y alguna imagen de grandes cantidades de armamento secuestradas en el desierto por el ejército israelí. La película no se remonta a los antecedentes de la guerra, donde el “lado árabe” se encuentra absolutamente fragmentado producto a los intereses muchas veces contrapuestos del gobierno de Nasser en Egipto, del partido Baath en Siria e Iraq (en esos momentos más cerca de los intereses soviéticos), el reino de Jordania y la dispersión y desconcierto que aún vivía el pueblo palestino luego de la derrota de 1948. En la película,

⁸ *Herald del cinematografista*. Año 1968. Pag. 130

tampoco podemos observar los resultados de la guerra, mediante los cuales Israel ocupa los territorios del Sinaí (perteneciente a Egipto), Los altos del Golán (pertenecientes a Siria) y Gaza y Cisjordania (habitados mayormente por palestinos).

Esta caracterización no pretende pedirle al documental que aborde temas que no forman parte de su construcción narrativa. Simplemente busca mostrar como la cara que se elige relatar del conflicto construye determinada imagen del mismo. Y se entiende que esta imagen es importante producto de que, en esta época, el documental cinematográfico también se constituía como un medio de información.

Al carácter formativo mencionado más arriba, necesariamente articulador de este imaginario social cinematográfico con el discurso del orden, habría que agregarle, para el caso de este tipo de documentales, un carácter informativo que construye sentidos. Aunque la información siempre parezca más del orden de lo racional, descriptivo, en el marco del documental puede asociarse también a dimensiones más emocionales propias del imaginario social. Nuevamente se puede tener en este caso una articulación de ambos.

En su libro *La televisión criolla* Mirta Varela afirma que la televisión, que existía en Argentina desde 1951, logra recién en 1969 convertirse en la principal fuente informativa frente a un acontecimiento. La autora afirma que, por razones diferentes, la transmisión de las imágenes del Cordobazo y de la llegada del hombre a la luna son los dos hechos que le dan a la televisión el lugar central que tendrá, podríamos agregar, por muchos años más, como fuente informativa principal de los acontecimientos importantes.

Cuando se estrena *La guerra de los seis días*, en 1968, se estaría a un paso de este momento fundacional de la información transmitida a nivel televisivo. En la reseña de otra de las películas estrenadas por esos años se expresa la preocupación por parte de los exhibidores del peso que iba ganando la televisión como medio de transmisión de información. En la reseña de *¿Arde israel?* se expresa del siguiente modo:

“Si bien puede defraudar (*la película*) a los más exigentes que no perdieron uno sólo de los noticiosos de teve es indudable que la colectividad israelita no abandonará a Vicente Vigo (Norma, *la distribuidora del film*) ni a los exhibidores que la programen”⁹

La apelación a la lealtad de los espectadores para con la distribuidora y los exhibidores puede hablar de una suerte de último recurso de los empresarios cinematográficos ante el terreno perdido por la televisión. Aunque el hecho de que busquen apelar a esta lealtad, también, puede ser leído como evidencia de que efectivamente el cine seguía constituyendo,

⁹ *Heraldo del cinematografista*. Año 1968. Pag. 98

hasta ese momento, un modo de acercarse a la información sobre ciertos temas que ocurrían en el mundo contemporáneo como es el caso de la guerra de los seis días. En este sentido podría ser interesante profundizar en futuros trabajos, sobre las diferencias de enunciación de las noticias que podría tener el cine respecto a otros medios de información como la radio o la prensa escrita. Siguiendo la línea de lo que se plantea en este trabajo habría que pensar las diferencias que implica la circulación de noticias en un soporte que, como se viene diciendo, apela no sólo a una aprehensión discursiva y racional sino también al imaginario, las emociones y los deseos.

V

¿Cómo contribuyen las películas en la construcción de un imaginario sobre el conflicto? ¿en qué medida la posibilidad de producir y exportar películas colabora para la difusión de a perspectiva israelí en el conflicto? ¿hasta qué punto los films y sus interpretaciones reproducen un discurso del orden dominante?.

En principio se pueden señalar una serie de características que los films y su recepción en Argentina dejan como esquemas para interpretar el conflicto: en primer lugar, se puede pensar en la idea de un heroísmo del pueblo israelí presente en las mayoría de las películas. Un heroísmo que en Israel es lo que Ella Shohat llama nacionalismo heroico y en Argentina podría pensarse como un modo de interpelar, a través de la identificación, a la comunidad judía local con la justicia de la causa sionista. Resulta interesante pensar, en esta clave, la asimilación que hace la reseña de *¿Arde Israel?*, publicada en El Heraldo y mencionada más arriba, entre “colectividad judía” y “colectividad israelita”. En segundo lugar, puede quedar también como una constante, la simpatía despertada por la causa del pueblo israelí como una causa de “todo occidente”. Pueden ser pensadas en esta clave las referencias en las reseñas de *El heraldo* a los simpatizantes de la causa israelí que no forman parte de la colectividad, la comparación de la reseña de *Radiofilm* entre el sacrificio del pueblo judío y el del propio Jesús en la tierra de Jerusalén y la importancia del personaje irlandés y cristiano que abraza la causa sionista en *La colina 24 no contesta*. En tercer lugar se puede mencionar la homogeneidad y la caracterización negativa con que las películas y también sus reseñas presentan al mundo árabe. Para esto podemos ver desde la mención de que hay varios nazis combatiendo del lado árabe en *La colina 24 no contesta*, hasta el modo simplificador mediante el cual *La guerra de los seis días* muestra la facción árabe del conflicto, pasando por

cómo *¿Arde Israel?* muestra, de un lado, la particularidad de varios israelíes llamados a luchar y de otro lado, la multitud homogénea de árabes en los campos de prisioneros.

Además de estas características que construyen un imaginario de la mano de un discurso del orden capitalista y occidental están las razones económicas del éxito de las películas israelíes y la ausencia de películas árabes en el mercado argentino. Aquí habría que pensar en las diferentes estructuras productivas de los países que permiten a Israel el desarrollo de una industria cinematográfica que le permite difundir, vehiculizada en los films producidos en el país, una perspectiva sobre el conflicto. Es probable, aunque contra fáctico, que si hubiese una industria del cine árabe y se exportaran películas hacia la Argentina los exhibidores cinematográficos podrían buscar explotar su beta comercial interpelando a la comunidad árabe que, como se dijo, no era insignificante en Argentina. En este sentido cabe pensar cómo las posibilidades de construir sentidos a través de distintas expresiones del imaginario tienen determinaciones económicas. Aunque, y para no terminar de cerrar un debate que excede ampliamente a los fines de este trabajo, también el desarrollo económico israelí está determinado por su afinidad ideológica con occidente y el orden capitalista.

Para terminar se puede recuperar una frase de Thomas Guback que, más allá de representar el enfoque más económico, resume muy bien el carácter constructor de un imaginario que tiene la recepción de un film:

“Un film no sólo es importante por lo que dice, sino también por lo que deja de decir. Los límites de la experiencia humana pueden ampliarse o reducirse en base a lo que se le presenta al público”¹⁰

Bibliografía:

- Foucault, M. (2001). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guback, T. (1980). *La industria internacional del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Marí, E. (1993). Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden. En *Papeles de filosofía*. Buenos Aires: Biblos.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema: an introduction to film studies*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Ramírez Llorens, F. (2012, Octubre 4-6). El sano esparcimiento. Estado,

¹⁰ Guback (1980). Pag. 32

Iglesia e industria cinematográfica en la calificación de películas en Argentina. 1955-1973. En Centro cultural de la memoria Haroldo Conti, *Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. V Seminario internacional de políticas para la memoria.

Ramírez Llorens, F. (2012). Industria, arte y política: la modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976). Segunda parte: las transformaciones en el campo cinematográfico, las ansias de transformación en la sociedad. *Herramientas de la Red de Historia de los Medios*. Año 2. Número 8.

Shohat, E. (1989). *Israeli cinema. East/West and the politics of representation*. Texas: University of Texas press.

Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna. 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.

Wasko, J. (2006). La economía política del cine. Barcelona: CIC Cuadernos de información y comunicación.

Documentos:

Heraldo del cinematografista. Publicación para exhibidores cinematográficos. Varios números entre 1955 y 1969.

RadioFilm. Revista de espectáculos. Varios números entre 1955 y 1969.

Mundo Israelita. Periódico de la colectividad judía en Argentina. Varios números entre 1955 y 1969.

Filmografía:

La colina 24 no contesta. 1956. Distribuida por: AAA.

Nunca los sábados. 1966. Distribuida por: Clase.

¿Arde Israel?. 1968. Distribuida por: Norma.

La guerra de los seis días. 1968. Distribuida por: Federal.

Vivir por Israel. 1968. Distribuida por: Cinehit