

***MULTICULTURALISMO Y CINE –
una propuesta pedagógica
en torno a imágenes de
imigrantes en cine israelí actual***

Tzvi Tal *

Resumo

O texto propõe uma reflexão sobre as possibilidades educativas do multiculturalismo no cinema israelense, diante da tarefa de enfrentamento da hegemonia com fontes ligadas ao projeto sionista pioneiro e social-democrata. Através da análise de filmes escolhidos, busca-se expor a representação estética das estratégias retóricas que constituem a suposta unidade nacional.

Palavras - chave: Cinema israelense - Mídia e educação - Análise de filmes

Abstract: Multiculturalism and movie – a pedagogic proposal surrounding immigrants' images of current Israeli cinema

The text presents a reflection on the educative possibilities of the multiculturalism in the Israeli cinema, ahead of the task of confrontation of the hegemony with on sources to the pioneering and social democrat sionist project. Through the analysis of selected films, it searches to display the aesthetic representation of the rhetorical strategies that constitute the supposed national unit.

Keywords: Israeli cinema - Media and education - Analysis of movies

* tzvital@mail.sapir.ac.il. Professor do TV and Film Department da Universidade de Tel Aviv / Professor do Colegio Académico Sapir, (Israel)

Films israelíes recientes presentan frecuentemente narrativas multiculturales, manifestando una supuesta consciencia de la heterogeneidad social y cultural en la sociedad israelí, anteriormente caracterizada por la fusión compulsiva de las diferencias culturales. A pesar de esto, el multiculturalismo real en la vida cotidiana no es legitimado por las instituciones estatales o la Hegemonía, cuyas fuentes ideológicas estaban ligadas al proyecto sionista pionero y socialdemócrata, pero la base de su poderío actual es el gran capital embarcado en la globalización.

La hegemonía percibe al multiculturalismo como una amenaza a la unidad social y la homogeneidad cultural necesarias para defender la base material de su posición. La heterogeneidad cultural es percibida como una amenaza a la capacidad de cohesión social necesaria mientras el establishment prefiere administrar el conflicto con los palestinos en lugar de intentar solucionarlo en condiciones aceptables para el lado opuesto.

En los años noventa se hicieron muy pocas películas que enfocan el conflicto judeo palestino. Las tres aquí estudiadas representan la visión del grueso de la opinión pública israelí, que prefiere la separación cultural de los palestinos, la mayoría mediante la institución de dos estados vecinos, la minoría mediante la anexión y el apartheid. La falta de representación del conflicto con los palestinos en los films aquí analizadas es causada por el discurso respecto a la cultura. Los palestinos son el "Otro" privado de representación, mientras que las diferencias entre las identidades componentes de la sociedad israelí son atenuadas. Las identidades cuya diferencia no puede ser suavizada, no aparecen. El análisis de "Casamiento tardío" (Kosashvili, 2001), "Hermana extranjera" (Wollman, 2000) y "Los amigos de Iana" (Kaplún, 1997) aprecia el trabajo ideológico de los textos y sugiere el posible uso pedagógico de cine en el reconocimiento de la alteridad.

El análisis de las películas se basará en la crítica al discurso hegemónico sobre el multiculturalismo, para poner en descubierto la representación estética de las estrategias retóricas que construyen la supuesta unidad nacional. Mi lectura de los textos cinematográficos lleva a la conclusión que los

tres films representan los conflictos de la migración desde el punto de vista de la hegemonía, impiden el reconocimiento del "Otro" y presentan una imagen distorsionada de la sociedad israelí.

Pequeña historia de las identidades en Israel

La necesidad de seguridad personal y psíquica fue una de las posibles causas de la antigua concepción de la identidad como una construcción estable de características culturales, rituales, creación artística y otros. La identidad colectiva estaría basada en el lenguaje, símbolos y el pasado en común, que permiten a los miembros de un grupo humano compartir un proyecto que otorga significado a la vida. Los seres humanos tendían a percibir la existencia de un núcleo estable de la identidad, una "esencia cultural" que se sobreponía a las pruebas a que la historia sometía al grupo humano. El discurso público frecuenta lugares comunes que señalan la persistencia de esta forma de concebir la identidad, por ejemplo al sostener que "el destino judío es enfrentarse en cada generación con la amenaza del exterminio", "todos los judíos son hermanos", etc. Imágenes esencialistas de la identidad nacional son frecuentes en las culturas, expresan esa necesidad de seguridad prometida por la imagen inalterable de "nosotros", y una definición inapelable del "Otro".

Las teorías actuales rechazan la idea esencialista y en lugar de señalar el supuesto "núcleo cultural", ponen en evidencia los procesos de construcción de la identidad, que nunca llegan a su término pues expresan permanentes conflictos sociales y culturales entre clases y grupos de poder, cambios demográficos, ascenso de nuevos discursos y decadencia de otros. El recuerdo y el olvido de sucesos pretéritos, la "invención" del pasado, son parte de las luchas simbólicas entre la hegemonía y los sujetos sociales que buscan integrarse en las redes sociales desarrollando narrativas que justifican su presencia física y textual, antes inexistente, o excluida, o reprimida.¹

¹ Stuart Hall, "Who Needs Identity?", in: *Questions of Identity*, eds. Stuart Hall and Paul Du Gay, SAGE, 1996, pp. 1-17.

La "preservación de tradiciones nacionales" encubre la perpetua transformación de los rituales y los códigos culturales, cuyos orígenes son contruados y reconstruados. Simultáneamente actúan estrategias retóricas que señalan al "Otro" interno, cuya diferencia es tolerada y sirve para definir la "normalidad", mientras que otras señalan al "Otro" externo considerado amenazador, cuya diferencia marca los límites sociales y culturales del grupo humano. La imposición de un Proyecto colectivo que moviliza masas se desarrolla en un permanente combate simbólico entre corrientes ideológicas y políticas, representantes de intereses sociales que controlan aparatos institucionales como el sistema educativo, asociaciones profesionales, negocios y finanzas, activistas y burócratas, movimientos extra-parlamentarios y partidos políticos, etc.

Los procesos de la identidad son impulsados por la dinámica entre ese intento de imponer a todos los sectores de la sociedad nacional un Proyecto y una ideología que representa los intereses de las clases dominantes –la Hegemonía –, y la Resistencia de las clases dominadas y las personas, que intentan construir una cultura que surge de la realidad cotidiana de los intentos por mejorar la calidad de sus vidas. De esta concepción dinámica de los procesos se deduce que no existe una identidad nacional homogénea, sino identidades sociales en permanente conflicto, que "negocian" con la Hegemonía la legitimidad de sus peculiaridades culturales, sin llegar nunca a un acuerdo definitivo.²

Los procesos de construcción de las identidades colectivas recurren a símbolos, imágenes visuales y sonoras, aromas, gustos y otros, que son la materia prima con la cual se construyen imaginarios colectivos. El retrato de Héroe, descripciones del paisaje de la Patria, leyendas y mitos, canciones y melodías, manjares comestibles y aromas naturales, son sólo algunos de los componentes del repertorio de imágenes sobre los cuales se asienta la identidad.³ De este modo se puede comprender a la sociedad israelí como una Comunidad Imaginada, cuyos miembros se identifican con un pasado común "inventado" por el

movimiento sionista, pero ese pasado es inventado tomando en cuenta largos periodos históricos y el significado simbólico de hechos pasados lejanos en la consciencia actual, que manifiestan la "influencia del pasado sobre el presente".⁴

La hegemonización de la visión eurocéntrica en el Hogar Nacional Judío bajo el dominio colonial inglés y posteriormente en la joven República de Israel, creó tensiones étnicas imbricadas en la estructura clasista. La identidad nacional israelí fue construida como un "crisol de diásporas" en torno a un proyecto definido por las elites hegemónicas, que eran socialdemócratas con prácticas bolcheviques entre los años treinta a cincuenta y partidarias de la economía mixta en los sesenta-setenta. La inmigración masiva de judíos orientales en los cincuenta-sesenta engrosó las filas del proletariado, mientras gran parte de los israelíes veteranos de origen europeo ascendía a la burguesía y el proyecto colectivista de las comunas quedaba relegado a una minoría de peso político pero declinante en términos demográficos. En los ochenta llegaron a la hegemonía elites neoliberales poseedores de grandes capitales, que no detentan el poder directamente sino que instrumentan a la clase política en favor de sus intereses.

La narrativa hegemónica sionista-israelí acalló o marginó las voces en el judaísmo que concebían alternativas a la migración y la concentración en un Estado Nación, como algunas corrientes socialistas judías en Europa Oriental, o las de masas judías provenientes de sociedades árabes, impulsadas por la creencia religiosa y las tradiciones en lugar del deseo de construir una sociedad basada en el racionalismo de origen europeo. Durante los primeros decenios de Israel, independizada de Inglaterra en 1948, la identidad israelí construida por las instituciones ansiaba justicia e igualitarismo social, racionalismo y ciencia occidental, seguridad basada en combatividad, control sobre el futuro de los judíos sin depender de intereses de no-judíos como ocurría en la Diáspora.⁵

² Homi Bhabha, "Introduction: Narrating the Nation". *Nation and Narration*, ed. Homi Bhabha, Routledge, 1990, pp. 1-7.

³ Ver un ejemplo de la instrumentación de la imagen del Héroe nacional en: Tzvi Tal; "San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character", *Film & History* 34.1 (2004): 21-30.

⁴ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginarias*, Universidad Abierta de Israel, Tel Aviv, 2000 (hebreo); Anthony Smith, *La Nación en la Historia*, Sociedad Histórica Israelí, Jerusalem, 2003 (hebreo).

⁵ Baruch Keni-Paz y Moshe Lisak, *Israel hacia el 2000 – Sociedad, política y cultura*, Magnes, Jerusalén, 1996, pp. 408-428.

La hegemonía percibió en las culturas de las masas inmigrantes de países árabes una amenaza al proyecto nacional, y los sobrevivientes del Holocausto en Europa eran vistos como ejemplo negativo de quienes habían marchado "como ovejas al matadero". La desvirtuación de los objetivos socialdemócratas y el triunfo del nacionalismo liberal a fin de los setenta trajo un giro en la ubicación de la memoria del Holocausto, que paso a constituir uno de los ejes centrales de la identidad nacional y tema principal en los rituales de la "religión civil".⁶

También los inmigrantes judíos de la disuelta Unión Soviética que comenzaron a llegar en los setenta representaban una amenaza a la identidad israelí, necesitada de la identificación con el Estado que la degeneración stalinista había eliminado de la consciencia de los ciudadanos soviéticos. La cultura judía había sido reprimida por el antisionismo oficial del régimen del Partido Comunista, eliminando una de las bases sobre la cual se construía la Comunidad Imaginada. Esta ola de inmigración masiva arribó a Israel cuando la globalización y la incipiente postmodernidad creaban circunstancias muy distintas a las que reinaban durante los primeros años del Estado, y la composición multicultural de la sociedad comenzaba a ser aceptada. La cristalización de la identidad Palestina en la dialéctica sangrienta con la Israelí se manifestó en las dos Intifadas y los fallidos intentos de negociar una paz real basada en la convivencia de dos pueblos en la misma zona geográfica.

Palestinos ciudadanos israelíes, palestinos habitantes de los territorios ocupados por Israel en 1967 y judíos religiosos ortodoxos que repudian al sionismo como sacrilegio que retarda el advenimiento de la redención divina, son grupos cuya diferencia cultural es concebida por la hegemonía como amenaza a la identidad homogénea que el proyecto nacional requiere. Inmigrantes no judíos que en los últimos años buscan en Israel una fuente de trabajo e ingresos preferible a la miseria en sus países de origen (Rumania, Turquía, Tailandia, Filipinas, Colombia y otros) son una nueva alteridad cultural que amenaza a la homogeneidad imaginaria. La hegemonía israelí

los trata con ambivalencia: el capitalismo israelí importa mano de obra más barata que la israelí sin otorgarle derechos sociales, pero el gobierno ejerce una política de expulsión y repatriación compulsiva de trabajadores ilegales.

El advenimiento de la multiculturalidad en la sociedad israelí impulsó a la hegemonía a reconocer el derecho a la alteridad de grupos culturales que no amenazan a la identidad supuestamente homogénea, mientras les impone un modelo económico que desmantela el estado benefactor construido por la socialdemocracia y profundiza las brechas sociales. Simultáneamente crece la corrupción económica, que desprestigia al sistema parlamentario y a la clase política implicada en los negocios del gran capital. Las narrativas de grupos étnicos que habían sido calladas o reprimidas en el pasado no lejano, son aceptadas actualmente como expresión folklórica auténtica contrapuesta a la Macdonaldización de la cultura. La entrada a la posmodernidad disminuye el peso y el significado de las "grandes narrativas" - como "la nación" y "el socialismo". En su lugar aumenta la primacía del individualismo regido por el "principio del placer", que legitima esquivar fuentes de sufrimiento y dolor, como el sacrificio por la patria. La emigración y la evasión del servicio militar obligatorio ya no son vistas como traiciones.⁷

Identidades y Cine

Films son productos culturales destinados a grandes públicos, que simbolizan deseos conscientes y subconscientes del individuo y del grupo. En los textos cinematográficos se encuentran y negocian los discursos que intentan construir la identidad colectiva apropiada a sus intereses, con la resistencia de las personas. Los espectadores pueden abstenerse de ver las películas y pagar la entrada, haciendo fracasar económicamente al film, o pueden consumir el producto cultural en formas que neutralizan parcialmente su influencia sobre la consciencia, como por ejemplo el "zapping" entre canales de TV. El espectador puede explotar el carácter polisémico del texto identificándose con valores

⁶ La "religión civil" es el sistema de creencias y prácticas rituales que consolidan y protegen el orden existente, convocando a los ciudadanos a cumplir los deberes y obligaciones que la hegemonía exige. Charles S. Liebman, 'Myth, Traditions and Values in Israeli Society', *Midstream* 1(1978): 44-53.

⁷ David Gurvitz, *Posmodernismo – Cultura y literatura al final del siglo XX*, Dvir, Tel Aviv, 1997, pp. 28-31 (hebreo).

y personajes que no representan a la hegemonía.

El cine israelí ha necesitado siempre la protección y el apoyo económico del Estado. En la época de la construcción del Hogar Nacional Judío bajo el dominio colonial inglés (1917-1945), las instituciones sionistas eran un factor económico principal en la producción cinematográfica local. Desde la proclamación del Estado las instancias estatales han concebido al cine como vehículo de difusión del discurso y como fuente de trabajo e ingresos que el Estado debe desarrollar. El éxito de empresarios judíos en Hollywood hacía fantasear a los políticos la creación de una gran industria cinematográfica local. Incluso en los momentos de recortes presupuestarios neoliberales más profundos, lograron los activistas de la cultura y los cineastas impedir la aniquilación del cine local. Los límites del discurso posible en las pantallas nacionales son fijados en la negociación entre cineastas y las instituciones estatales o públicas que apoyan a la producción.⁸

El sistema democrático israelí permite la expresión disidente mientras no cometa agresiones contra principios ideológicos básicos sionistas, como el derecho a la existencia del Estado de Israel y la centralidad de la memoria del Holocausto en la identidad nacional, o mientras no haga peligrar las relaciones entre grupos étnicos. Uno de los fenómenos producidos por esta negociación entre cineastas y el sistema político es la inexistencia casi total de filmes históricos que ofrecen interpretación alternativas de hechos trascendentes pasados. El cine israelí evita confrontarse con los intereses políticos implicados en hechos ocurridos decenas de años atrás, o poner en duda la imagen de dirigentes consagrados por la religión civil como próceres nacionales. La época bíblica, frecuente en Hollywood, no es interpretada por el cine israelí, ante el inevitable choque con el poderío político de

sectores religiosos que no soportarán la visión "distorsionada" del pasado consagrado por el dogma.⁹

Durante el transcurso del tiempo el cine israelí ha cambiado modos de representación de cuestiones centrales a la sociedad, especialmente la inmigración. El ingreso de nuevos grupos demográficos perturba el equilibrio entre grupos de poder, partidos políticos y movimientos sociales. Simultáneamente los procesos económicos nacionales y globales produjeron cambios en la constitución social y política de la Hegemonía, en el Proyecto que procura consolidar y en la Ideología que expresa sus intereses.

La ley de estímulo al cine promulgada en 1954 generó un modelo de cine Heroico-Nacional, donde los héroes son Sabras mitológicos, miembros de Kibutz, combatientes que sacrifican su vida en nombre de la independencia o la seguridad.¹⁰ El cine Heroico representó frecuentemente al inmigrante judío como falta de Historia, la integración al proyecto nacional sionista lo convertía casi mágicamente en Sujeto, adquiriendo el idioma hebreo y la capacidad de combatir en pocas semanas. La llegada a las costas de Palestina era representada como un momento místico de redención, de renacer. Las imágenes concretizaban el lema "un pueblo sin patria retorna a una tierra sin pueblo" y se abstendían de reconocer la presencia de población árabe palestina. El "Otro" árabe era representado como amenaza, anónimo, destructivo y satánico, frecuentemente asesorado por veteranos alemanes nazis que se refugiaban en los países árabes vecinos.

En 1960 el gobierno acordó estimular la producción local por intermedio del reembolso del impuesto sobre las entradas y la

⁸ Un caso paradójico que ejemplifica el proceso fue cuando en 2003 el entonces ministro de industrias Nathán Sheransky suspendió los subsidios al cine local. Sheransky, luchador por los derechos civiles en la Unión Soviética y encarcelado largo tiempo por la KGB en los setenta, es ahora dirigente político de un partido político que sostiene defender los intereses de los inmigrantes rusos, mientras que en las cuestiones cruciales de la sociedad israelí sostiene posiciones de derecha nacionalista. El ministro defendió el recorte sosteniendo impedir la influencia bolchevique del estado sobre el cine. La protesta de los círculos políticos y culturales obligó a Sheransky a cancelar el recorte.

⁹ El interés oficial de no disturbar las sensibilidad religiosas de minorías palestinas cristianas o mayorías judías, perturba la proyección comercial de películas como las versiones de Scorzese (1988) y Mel Gibson (2004) de la pasión de Jesús. La proyección comercial de "La batalla de Argelia" (Pontecorvo, 1965) fué demorada por la censura en sus primeros años, temiendo la posible influencia sobre la minoría palestina musulmana que hasta 1967 vivió bajo régimen militar dentro de las fronteras de Israel, pero es transmitida en el presente por televisión y cables sin inconvenientes

¹⁰ El concepto "modelo" supera las limitaciones del concepto "género", pues había tanto comedias como dramas, y del concepto "estilo", pues no había una estética definida: incorporaban el lenguaje hollywoodense habitual, incluyendo también el uso de la cámara al estilo nueva ola francesa.

financiación de la producción a bajo interés. La nueva política motivó films destinados a convocar público masivo, que construyeron una imagen distorsionada de los inmigrantes judíos originarios de países árabes, el modelo denominado "Burekas" (plato gastronómico oriental característico). Los films eran generalmente comedias étnicas sobre inmigrantes estereotípicos de países orientales confrontados con el "establishment" representado por funcionarios laboristas representantes de un sistema corrupto o burgueses miembros del grupo cultural hegemónico. Los films eran un instrumento de socialización alegórica representada en narrativas donde el personaje oriental conquistaba a la mujer occidental mediante el matrimonio mixto o el hombre oriental "triunfaba" sobre el occidental, pero en ambos casos el oriental aprendía a actuar según los códigos de la hegemonía.¹¹

El potencial contestatario de las diferencias clasistas era distorsionado y neutralizado mediante la representación estereotipada de las diferencias culturales, los productores y directores de las películas no eran de origen oriental y gran parte de los actores, contratados del teatro de repertorio "culto" gesticulaban y pronunciaban en tono "oriental" exagerado. Cuando comenzaron las transmisiones de la Televisión Israelí en 1968, el número de espectadores a los "burekas" no descendió -como ocurrió generalmente en otros países - sino aumentó, pues la programación televisiva expresaba la hegemonía cultural occidental socialdemócrata con quien las masas orientales no se identificaban. Los films eran el foco de identificación de las masas inmigrantes orientales, de las cuales los "Panteras Negras" israelíes fueron en 1971 su más violenta expresión.

La Burguesía Israelí había conquistado la hegemonía cultural e ideológica luego de la Guerra de los Seis Días en 1967, y llegó al Poder en 1977, cuando la socialdemocracia perdió el voto de las masas, hartadas del cinismo ideológico y la corrupción. Los "Panteras Negras" habían sido cooptados o neutralizados, el conflicto social instrumentado y desviado por el nacionalismo. Hacia fin de los setenta fue modificada la ley del cine. El

gobierno en manos de la coalición de centro-derecha nacionalista, instituyó en 1978 un Fondo de Apoyo al Cine de Calidad que otorgó subsidios a la producción de argumentos presentados a calificación previa por una junta designada. La Hegemonía imponía un sistema elitista donde la "calidad" reemplazaba lo "popular", de "mal gusto" y potencialmente contestatario.

El nuevo régimen del cine otorgó preponderancia a un modelo "Individualista" que no conquistó el gusto del público masivo. Estos films expresaban rechazo al ethos del colectivismo pionero y el sacrificio personal. La experimentación estilística desafiaba a las convenciones del cine hegemónico mundial y a la "alta cultura" preferida por "establishment". La guerra en las fronteras o el encuentro con los orientales casi no aparecieron. Los personajes no se identifican con el colectivo israelí, se apartaban de las convenciones establecidas por el modelo heroico. La alienación de los protagonistas, imitada del cine europeo contemporáneo, manifestaba la protesta contra los códigos que imponían una "hermandad nacional" monolítica. El apoyo oficial al cine Individualista manifestó la cooptación de la elite intelectual-estética, resultando que los aparentemente contradictorios modelos Burekas e Individualista reflejan la hegemonización de la ideología individualista.¹²

El modelo Individualista permitió a los cineastas evolucionar durante los años ochenta hacia representaciones del conflicto con los palestinos, dentro de los límites que impone el control ideológico supuesto en la aprobación previa del argumento, fue transformándose en un llamado "cine político" o "ciclo del Otro", cuyos films representaron el enfrentamiento del israelí con la problemática de la dominación del pueblo palestino. La elite de los cineastas, generalmente identificada con el humanismo de la izquierda, estaba desde 1977 aislados de la nueva Hegemonía. La delegitimización oficial por la derecha en el poder, y la actitud popular violenta hacia quienes proponían el reconocimiento mutuo entre israelíes y palestinos, los llevó a comprender que el individualismo no era apropiado a la nueva

¹¹ Ella Shohat, *Israeli Cinema - East/West and the Politics of Representation*, University of Texas Press, Austin, 1989.

¹² Nitzan Ben Shaul, "La conexión oculta entre los films Burekas y los Individualistas", en: **Visiones fictivas sobre el cine israelí**, Nurith Gertz, Orly Lubin, y Judd Ne'eman, (editores), Universidad Abierta, Tel Aviv, 1998, pp. 128-134.

situación, era necesario resistir al embrutecimiento de la política y del discurso social.

La nueva fase del modelo político, conocida también como "el cine del Otro", rechazaba la identificación absoluta con la sociedad y el Estado, introduciendo al imaginario israelí problemáticas y opciones "olvidadas" por la hegemonía, pero no proponía una crítica radical al sistema ni al proyecto sionista. Reclama una toma de posición moral frente a los perjuicios que la conquista causaba a la sociedad israelí y frente al sufrimiento de los palestinos. Reconocimiento mutuo, fraternidad y solidaridad eran propuestas habituales en los films, pero los protagonistas no lograban romper el cerco del nacionalismo en la narrativa, ni los films lograban liberarse del etnocentrismo. Junto al cine político floreció un género de comedias juveniles que heredaron el arraigo popular de las "burekas". Inspiradas en "American Graffiti" (Lucas, EEUU, 1973), las peripecias sexuales de los adolescentes próximos al servicio militar estaban totalmente desconectadas de la problemática nacional. La problemática de la inmigración masiva de judíos de la Unión Soviética, que comenzó en esa época estuvo ausente de casi todos los films.

La Intifada palestina (1987-1993) marcó el final del cine Político, reemplazado por un cine posmoderno, propio de la era del "fin de las ideologías". Los films son un producto placentero que satisface deseos conscientes y subconscientes, el trato crítico de cuestiones sociales es considerado un defecto, como si fuera propaganda. La globalización empuja a producir películas que representan cuestiones locales en un tono folclórico apropiado a la distribución global. Son films de tono "glocal", que pueden ser comprendidas como "étnicos" y también como "universales", que obtienen premios en festivales y logran introducirse en los circuitos de distribución comercial.

Multiculturalismo, cine y pedagogía

La innegable influencia emocional del cine sobre el espectador crea la posibilidad de su utilización educativa, no como inductación sino generando a partir de su efecto emotivo un proceso de comprensión intelectual sobre la existencia del "Otro", la función psíquica, cognitiva y cultural que el "Otro" cumple en nuestra identidad individual y colectiva, el respeto de sus derechos y la aceptación de su

alteridad. El uso pedagógico del cine requiere desarrollar una aproximación crítica al texto cinematográfico, tomar consciencia de que ha sido creado por otros seres humanos que participan en discursos sociales y expresan ideología. El film no es una "ventana" que permite una mirada "objetiva" sobre el mundo ficcional en que los personajes desarrollan sus vidas. El uso educativo del cine debe hacerse en permanente oposición a la hegemonía que se expresa en el modo de representación y la estética supuestamente "realista" del cine de Hollywood, o del que lo imita. La mente del espectador realiza un permanente trabajo intelectual, consciente e inconsciente, de clasificación y comparación de los estímulos y la información que recibe del film. El educador puede contrarrestar la elaboración "automática" basada en la ideología hegemónica, impulsando una elaboración crítica, liberadora en el sentido que Paulo Freyre concebía la educación.¹³

El lenguaje hollywoodense induce en el espectador la identificación con el individualismo consumerista. Los educadores pueden y deben liberar su propio "gusto" cinematográfico y el de los educandos, diversificando los orígenes de los filmes que ven y que introducen en las aulas, exponiéndose a estéticas no habituales, a narrativas alternativas y contenidos no sabidos de antemano, a idiomas "extraños" y paisajes desconocidos. El cine del capitalismo transforma en ritmo filmico vertiginoso su lema "tiempo es dinero", en cambio otras culturas transmiten sus narrativas parsimoniosamente. Hollywood transforma el truco tecnológico en contenido, mientras otros cines estimulan al espectador a la deducción racional mediante el final "abierto". Estimulando la comparación entre diferentes versiones filmicas de los hechos históricos o temas, el educador puede desnudar frente a sus alumnos la naturaleza ideológica de la representación y la comprensión de los sistemas de valores que distintas ideologías difunden. Despertando la noción del "punto de vista" que representa la consciencia de personajes y la evaluación del conflicto narrativo desde el punto de vista de personajes creados en otras culturas, podemos

¹³ David Bordwell, "The Viewer's Activity", *Narration in the Fiction Film*, Routledge, 1996, chap. 3; David Bordwell and Kristine Thompson, "The Significance of Film Form", in *Film Art - an Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1993, (chap. 3).

desarrollar la empatía, la comprensión y el respeto por el Otro.

El análisis de filmes israelíes multiculturales producidos a partir de los años noventa permite desnudar el conflicto latente entre la diversidad cultural existente en la sociedad y la Hegemonía que aspira a sostener la identidad homogénea que constituyó la "comunidad imaginaria". Desde los años setenta de desarrollaron conflictos sociales con un denotado tono étnico derivado de la constitución demográfica de las clases sociales: la mayor parte del proletariado eran judíos orientales. En Israel, como en tantas sociedades de inmigración, la construcción del proletariado fue producto de procesos de etnificación de la producción: es más sencillo dirigir grupos de obreros que comprenden el mismo idioma y comparten códigos culturales. La etnificación produce y refuerza estereotipos de índole racista que tienden a justificar la división étnica de la producción.

El nacionalismo liberal logro desalojar a la socialdemocracia del gobierno en las elecciones de 1977, canalizando la "furia oriental" contra la hegemonía que ya no representaba los intereses reales del proletariado. Desde entonces, la instrumentación de lo que la hegemonía designó "el demonio étnico" ha sido un arma a disposición de elites que construyen su poder mediante la "política de la identidad".¹⁴

Preocupado por la creciente tendencia a reforzar las identidades étnicas y sectoriales que el pasado se fusionaban en la identidad nacional, por la consolidación de la "política de la identidad" como factor de poder sin el cual no se logran construir coaliciones gubernamentales, y por la declinación del poder de movilización social de mitos históricos de sacrificio, como la memoria de Masada¹⁵, el

estado designó en 1999 y en 2000 comisiones de expertos e intelectuales para analizar el desarrollo del multiculturalismo y sus posibles efectos sobre la cultura israelí. Los detallados informes emitidos por las comisiones dejan traslucir una ambivalencia conceptual homóloga al proceso mundial: así la globalización estimula el alza de la cultura étnica, los informes israelíes reconocen "de jure" el multiculturalismo, pero lo desvirtúan "de facto" en las recomendaciones, intentando preservar la identidad nacional homogénea mediante cuatro estrategias retóricas¹⁶:

1 – Los portavoces de la Hegemonía se refieren a la cultura sin mencionar su posición específica en las jerarquía social, simulan una postura objetiva y neutral. Mientras los portavoces de grupos culturales y étnicos marginales intentan reafirmar el derecho a la diferencia y fijar una agenda social alternativa, los representantes de la Hegemonía insisten en desligar la cultura de la política y sostienen que no hay que confundir entre ellas.

2 – La hegemonía continúa imaginando el espacio cultural como homogéneo, para lo cual excluye del mismo a los palestinos y a los judíos ortodoxos, mientras minimaliza artificialmente las diferencias entre las diversas identidades que incluye.

3 – Los portavoces de la hegemonía desconocen deliberadamente el amplio discurso sobre la multiculturalidad que se desarrolla a nivel mundial y describen la situación multicultural en una versión grotesca que la transforma en una amenaza potencial a la integridad nacional, expresando el temor latente a que pretensiones de reconocimiento cultural se transformen en exigencias autonomistas de grupos étnicos, identidades sexuales, religiones.

¹⁴ Elites pueden utilizar la defensa de intereses reales y/o imaginarios de grupos étnicos o de género como base del proceso de acumulación de poder social. Nira Yuval-Davis, "Ethnicity, Gender and Multiculturalism", in: **Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism**, eds. Pnina Werbner and Tariq Modood, Zed Books, 1997, pp. 193-207.

¹⁵ Judíos que resistían la ocupación romana se refugiaron en el año 66 DC en el palacio construido sobre la cima de un peñón frente al Mar Muerto. Aplastada la revuelta en todo el territorio, los romanos sitiaron Masada durante meses. En 73 DC, ante la inevitable victoria romana, los sitiados prefirieron matar a sus mujeres e hijos y suicidarse antes que caer en manos de los romanos. La historia y los restos arqueológicos eran casi desconocidos hasta el siglo 19. La narrativa de Masada comenzó a cobrar vigencia en la población judía de Palestina hacia

1927, cuando comienza a aparecer en poesía. Se transformó en un mito relevante debido al alza del nazismo en Europa. El avance del ejército alemán en Africa del norte en 1942 indujo a planificar resistencia como la de Masada en las colinas del Carmel. Durante decenas de años las escuelas israelíes organizaron visitas educativas a Masada y unidades del ejército realizaban en la cima de la fortaleza la ceremonia de jura de fidelidad a las armas. Desde los años noventa la relevancia del mito decae y la mayor parte de los visitantes en el sitio son turistas extranjeros.

<http://www.jafi.org.il/education/festivals/ZKATZ/ZK/massada.html>

<http://www.bgu.ac.il/html/bgunow/26-27.pdf>

¹⁶ Yehuda Shenav y Yosi Yona, "La situación multicultural", **Teoría y Crítica** 17 (2000): 163-188 (hebreo).

4 – El discurso hegemónico diluye los límites entre la sociedad y el estado. En lugar de reconocer que la cultura es el modo de vida que surge de las necesidades reales de los grupos humanos, la hegemonía atribuye al estado el monopolio de la construcción de la cultura como si fuera una obra de ingeniería, suponiendo la existencia de un “núcleo colectivo” de la identidad que manifiesta valores nacionales y primordiales administrados por las instituciones estatales. El accionar del estado se asienta en las leyes y la ética pública, hallándose por encima de los conflictos sociales y libre de las presiones de grupos. La hegemonía aspira a construir de esta forma una identidad sionista laica donde predomina el idioma hebreo y de la cual se excluyen grupos minoritarios cuya diferencia cultural es considerada como una brecha imposible de sobrellevar.

Teniendo en vista los vínculos entre el cine israelí y la hegemonía, la definición de las estrategias retóricas puede ser una herramienta teórica en el análisis del cine multicultural, para descubrir en las películas la expresión de la hegemonía y de la resistencia que despierta.

Etnicidad y estética

Las narrativas de “Los amigos de lana” y “Hermana extranjera” presentan personajes centrales femeninos, mientras que el protagonista de “Casamiento tardío” es un hombre feminizado: intenta encontrar el sentido de la vida escribiendo su doctorado en filosofía y no logra enfrentarse con las presiones patriarcales de su familia. Los tres protagonistas no pueden controlar sus vidas, reafirmando la subalternidad del sujeto étnico respecto a la hegemonía.

La heroína de “Hermana extranjera” es Ruti, una mujer israelí de origen oriental evidente en su fisonomía y en su dedicación a la familia. Su matrimonio con un “sabra” de padres inmigrantes polacos concretó el “crisol de diásporas” por la vía sugerida en el modelo “burekas”, pero también logró desarrollarse a funcionaria en un banco. Al cumplir eficientemente todos sus roles, demuestra ser una “super-mujer” apropiada al modelo ideal en el neoliberalismo. Agotada por sus esfuerzos, toma como limpiadora a Nagest, una inmigrante etíope que envía sus escasas ganancias para sostener a su familia en Africa. Ruti descubre por su intermedio el submundo de los trabajadores sin documentos ni

derechos, a quienes el film representa como “buenas personas” en una estrategia humanista de equiparación a los personajes israelíes. Ambas mujeres desarrollan amistad, pero Ruti no puede impedir la repatriación forzada de un inmigrante etíope cristiano ilegal. Tampoco logra que otro etíope herido reciba tratamiento hospitalario a tiempo. El éxito social de Ruti no la transformó en sujeto capaz de resolver los conflictos en la narrativa: Nagest es humana como Ruti y Ruti es impotente frente a la hegemonía como Nagest. El film no representa la organización autónoma de los inmigrantes ilegales ni de los movimientos sociales que les brindan apoyo, transformando una cuestión social cuya solución requiere hechos políticos en un problema ético. El punto de vista predominante en el film es el de Ruti, quedando el film como un llamado a la conciencia del espectador israelí respecto a la injusticia social.

En “Casamiento tardío” el protagonista Zaza es un doctorante en filosofía, hijo de inmigrantes judíos de Georgia soviética que han logrado acceder a una posición económica de clase media y financian sus estudios sin que tenga que trabajar. Zaza es el amante de una divorciada de origen marroquí, que intenta en vano ocultar frente a su hija la existencia de la pareja “inmoral”. Cuando los padres de Zaza descubren el romance que hace fracasar todos los intentos de combinar un casamiento con alguna joven del mismo origen para mantener la pureza étnica, intimidan a la divorciada en una escena grotesca para que interrumpa la relación. Finalmente Zaza cede a la presión de los padres y de la divorciada, contrayendo matrimonio según costumbres étnicas, pero los avergüenza arruinando infantilmente la fiesta nupcial. Zaza se rinde a la tradición y la autoridad patriarcal, así como su amante comprende que la relación inter-étnica es inapropiada.

Los palestinos están totalmente ausentes en “Casamiento tardío” y aparecen solo en una breve escena de “Hermana extranjera” para testificar la marginalidad de los etíopes, que reciben atención médica en hospital palestino pues temen ser denunciados a la policía si recurren al servicio de salud israelí. En ninguno de los dos casos se menciona el conflicto israelí-palestino ni los problemas de la seguridad de la población israelí afectada por actos de terror palestino. Tampoco se menciona la cuestión de los

territorios ocupados ni los diferentes grupos culturales o movimientos sociales activos en la sociedad. Las dos películas representan el mundo ficcional desde la neutralidad y supuesta objetividad mencionada en la crítica a las estrategias retóricas de la hegemonía, las narrativas describen la vida cotidiana de los grupos culturales como una experiencia folklórica que no amenaza a la hegemonía.

La estética concuerda con la habitual en el cine hegemónico mundial: narrativo lineal, montaje sin efectos dialécticos o metáforas. La construcción del mundo ficcional, la fotografía, la iluminación y el color sin efectos expresionistas. Esta tendencia al realismo falto de visión crítica es reforzada por el uso de los lenguajes extranjeros, que no era posible en el modelo Nacional- Heroico, y solo se escuchaban como curiosidad folklórica esporádica en el modelo Burekas o con motivación narrativa en el Individualista y el Político: en boca de personajes extranjeros. Nada sorprende la consciencia del espectador ni despierta la curiosidad fuera del desarrollo de la peripecia que confirma la vigencia de los códigos de la Hegemonía.

Género y redención en “Los amigos de Iana”

El equipo de producción de “Los amigos de Iana” incluyó israelíes sabras, inmigrantes rusos recientes y veteranos, siendo un exponente de los procesos de integración de la inmigración tanto en el mundo ficcional como el real. El director Kaplún inmigró a Israel cuando joven en los ochenta y estudió cine en la universidad de Tel Aviv. El film fue apoyado por los fondos públicos cinematográficos y recibió premios en festivales internacionales de Montpellier, Karlovy Vary, Roma, Moscú y Houston. La narrativa lineal concadena en orden cronológico peripecias de israelíes e inmigrantes en Tel Aviv durante las semanas previas a la primera guerra del Golfo (enero 1991). La exposición cómica de los conflictos entre veteranos y recién arribados, la folklorización estereotípica de las diferencias culturales y el final optimista, aseguraron el éxito en el público israelí y en el exterior, donde fue adquirido para exhibición cinematográfica y difusión televisiva.

El título del film hace pensar que la joven Iana es la protagonista, pero a semejanza con los films antes mencionados, Iana es una mujer sin poder sobre su vida. El marido regresa a Rusia y la abandona embarazada y sin dinero, dejándola sometida a las exigencias de la burocracia bancaria que requiere devolver el préstamo a la inmigración, de la policía que impide salir del país sin la autorización del banco y de la dueña del departamento que reclama pagar el alquiler. Otros inmigrantes rusos que aparecen en la narrativa constituyen un mosaico de estrategias de sobrevivencia en el proceso traumático de cambio de sociedad. El film no premia las formas “correctas” de migrar ni condena las “negativas”, manifestando un cambio posmoderno y multicultural en el discurso respecto a los postulados sionistas emitidos en el cine Heroico. A diferencia del cine Individualista que manifestaba el rechazo a la identidad homogénea mediante conflictos éticos, en “Los amigos de Iana” hay personajes que evalúan su permanencia en Israel desde la óptica de la conveniencia personal propia de la ética neoliberal.

Como los inmigrantes en el cine Heroico, el personaje de Iana no tiene pasado, su historia personal comienza con el inicio de la narrativa y su transformación en Sujeto será fruto de la integración al proyecto nacional mediante el romance con el vecino sabra Eli. Iana aprende rápidamente hebreo, pero necesita el dinero de Eli para pagar el aborto que la liberará del lastre del pasado que porta en su vientre.

Eli, cuyo nombre significa en hebreo Dios Mío, es un joven apuesto que por su edad ha cumplido el servicio militar y actualmente se gana la vida filmando casamientos y fiestas familiares en vídeo hasta que cumpla su sueño de estudiar cine en el extranjero. Nada en el film recuerda su pasado personal o militar, su personaje recupera la fisonomía del Sabra mitológico del cine Heroico, pero sin el rechazo a la migración y sin reiterar su disposición al sacrificio por la patria.

Pese a que la narrativa se desarrolla en época en que el discurso público aludía a la “necesidad” de combatir contra el régimen de Saddam Hussein en Irak, el film hecho en 1997 construye la imagen del Sabra como representante de Israel que por primera vez en su historia estatal se vio obligada por exigencia del gobierno norteamericano a no actuar bélicamente y soportar pasivamente los

bombardeos de misiles irakeses durante días. La sensación de impotencia militar era nueva para la identidad israelí hegemónica y su efecto en la psicología colectiva no ha sido todavía suficientemente apreciada ni estudiada.

Eli filma obsesivamente a sus compañeras en aventuras sexuales eventuales. Desde que Lana aparece, registra su vida en forma compulsiva y sin respetar su privacidad ni intimidad. Lana es vista repetidamente en el film a través del objetivo de la cámara de Eli, que adquiere carácter de penetración simbólica, reforzando la debilidad de la inmigrante ante el hombre israelí que recrea su imagen.¹⁷ Luego constituirán una pareja, concretando la subordinación del sujeto étnico feminizado a la superioridad del sabra masculino, cuya imagen ha sido enternecida respecto al machismo exuberante que caracterizaba a los personajes en el cine Heroico. Eli representa la hegemonía israelí patriarcal que se ha visto obligada a renunciar a ejercer su poder militar contra la amenaza externa, pero no renuncia a controlar los factores que amenazan la homogeneidad cultural. Personajes inmigrantes secundarios exponen estereotipos de rusos: bebedores, impulsivos pero emotivos, aprovechadores pero humanos. Todos demuestran finalmente su acomodamiento a los códigos del individualismo neoliberal.

Los preparativos para la inminente guerra del golfo eran centrales en el discurso público en la época que la narrativa expone, pero el film los presenta como transmisiones televisivas que ninguno de los personajes les presta atención hasta que comienzan los bombardeos. La estrategia pasiva que la política exterior norteamericana impuso al gobierno israelí transformó los preparativos para el inminente bombardeo de misiles bacteriológicos irakeses en motivo de preocupación y cinismo. Las instrucciones distribuidas a los ciudadanos eran crear en cada casa una habitación hermética a la filtración de gases tóxicos mediante pliegos de nylon y cinta adhesiva. La reacción popular variaba desde pánico y huida a sectores geográficos alejados de los centros urbanos, hasta la celebración de "fiestas del fin del mundo".

El film introduce mediante la televisión que funciona en el departamento los acontecimientos y las discusiones en la esfera pública, pero los personajes los ignoran hasta que el bombardeo comienza. De este modo la película manifiesta las estrategias retóricas hegemónicas que separan la cultura –la vida cotidiana- de la política y otorgan al estado el rol de construcción de la cultura. Estos procesos son expresados en forma grotesca cuando Tel Aviv es bombardeada. Eli ayuda a Lana a vestir la máscara antigás y cuando se escucha la explosión del misil se arroja sobre ella para protegerla. La cercanía física cuyo origen es la amenaza externa induce por primera vez el contacto sexual, sin desvestirse las máscaras. Como en el discurso hegemónico, la homogeneidad social que el vínculo carnal simboliza es la reacción a la amenaza externa. Eli y Lana festejan las próximas alarmas contra misiles, que se transforman en preaviso de satisfacción, una inversión con raíces en el cine heroico, donde el hombre israelí era un soldado reservista en permanente alerta, a quién la llamada al combate daba sentido a su vida. Las máscaras simbolizan que la cercanía física entre veteranos e inmigrantes es sólo el primer paso hacia un "reconocimiento real" que tendrá lugar al final del film, cuando por primera vez el contacto sexual será cara a cara, producto del deseo mutuo y no inducido por el miedo a la bomba bacteriológica que nunca cayó.

El romance entre Lana y Eli es análogo al que se desarrolla entre Rosa, la propietaria del departamento que alquilan, e Isaac, un anciano inmigrante parapléjico y catatónico, héroe del Ejército Rojo en la Segunda Guerra Mundial que reside con su familia en el departamento vecino. Rosa es una veterana israelí emigrada de Rusia luego de la Guerra Mundial, llegó sola y embarazada después que su amante desapareció en la guerra. El hijo que nació y crió por sí mismo cayó en la Guerra de los Seis Días, luchando en las fuerzas israelíes por la conquista del Muro de los Lamentos. Isaac es explotado por su familia para mendigar en las calles de Tel Aviv luciendo sus condecoraciones de Héroe de la lucha contra el nazismo. Rosa, que pagó con el sacrificio de su hijo el precio de la integración a la sociedad y la cultura israelí, reconoce en Isaac a su amante desaparecido casi cincuenta años atrás. La familia de Isaac no permite a Rosa cuidar al anciano pues piensan emigrar a Nueva York, donde las limosnas son en dólares y no hay guerras.

¹⁷ La crítica feminista ha destacado la diferencia estética en la representación de los géneros en el cine clásico de Hollywood: el personaje masculino es un factor dinámico que hace avanzar la peripecia, mientras que la mujer es un objeto de la mirada fetichista. Lora Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen 3* (1975).

Iana, Eli y Rosa intentan rescatar a Isaac de manos de los familiares que lo explotan y la película termina en un escena propia de la farsa teatral del siglo 19 de la cual se originó la comedia cinematográfica: una persecución alocada donde participan veteranos y nuevos inmigrantes que finaliza grotescamente con Isaac cayendo al mar en la costa de Tel Aviv. Todos piensan que Isaac se ahogó, pero reaparece milagrosamente caminando sobre sus propias piernas y sonriendo. La imagen final del film es Isaac sonriendo y no Iana, dando prioridad al veterano combatiente por sobre la joven inmigrante, una alusión metafórica a la sociedad israelí que sigue siendo patriarcal y donde los militares retirados ocupan el liderazgo político. Mientras que la actriz que personifica Iana es una inmigrante rusa, el actor que personifica Isaac es un veterano israelí con amplia experiencia teatral y cinematográfica. El elenco del film reproduce las relaciones de poder entre hegemonía veterana y el grupo étnico de los inmigrantes.

La salvación del parapléjico en la costa de Tel Aviv recupera la imagen mitológica creada en el cine Heroico: la redención del judío al integrarse al proyecto sionista, pero también recuerda el milagro de la cura del paralítico por Jesucristo. La imagen polisémica – permite distintas lecturas e interpretaciones – expresa la legitimidad que el discurso israelí otorga a aproximadamente un 20% de los inmigrantes de los países de la desaparecida Unión Soviética que no son judíos, pero que ven en la migración a Israel –por motivos familiares o simplemente de conveniencia- una opción mas atractiva que la vida en el capitalismo salvaje desarrollado luego de la caída del comunismo. A pesar que grupos de poder religiosos ortodoxos perturban la adquisición de ciudadanía israelí a rusos no judíos, el grueso de la sociedad los acepta, pues sus códigos culturales son cercanos a las raíces europeas de la hegemonía, mientras que la integración de inmigrantes judíos etíopes sufre problemas por la amplia diferencia cultural y la fisonomía africana.

La escena final de “Los amigos de Iana” demuestra la persistencia de la iconografía del cine Heroico pese a que el “crisol de diásporas” ha fracasado. El texto cinematográfico producido con el apoyo de las instituciones de la hegemonía representa la situación multicultural como una grotesca caricatura,

limitada por las estrategias retóricas de la hegemonía. En el film no aparecen otros grupos étnicos ni subculturas ni identidades disonantes con la hegemonía.

Las escenas se desarrollan en los viejos departamentos donde residen inmigrantes o en las calles, fotografiadas en forma que no permite apreciar el espacio abierto. La narrativa se desarrolla en el espacio étnico y claustrofóbico de los inmigrantes rusos, donde comienzan a contactar con los israelíes mientras el discurso oficial penetra mediante la televisión. Sólo la escena en la playa permite apreciar el horizonte y el cielo, sugiriendo que el futuro personal requiere integrarse a la comunidad imaginada.

No hay en el film ninguna referencia al pasado, salvo la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de los Seis Días y la Guerra del Golfo. La comprensión del proceso histórico mediante hitos bélicos recupera la cronología con la que la hegemonía describía el desarrollo de la Nación y los films del modelo Heroico difundían: la historia de los judíos representada como una sucesión determinista de cataclismos sociales donde se pone en juego la existencia misma del pueblo: la Inquisición, los pogroms en Rusia Zarista, el Holocausto, la Guerra de la Independencia.¹⁸ La hegemonía neoliberal recupera el esquema histórico mitológico determinista, pero lo vacía de los contenidos sociales que se expresarían recordando las comunas colectivistas, la organización de la clase obrera, la protesta de los Panteras Negras orientales. “Los amigos de Iana” manifiesta la negociación de las personas con la Hegemonía: a cambio de la posibilidad de hacer cine, el texto se abstiene de resaltar conflictos latentes en la sociedad y se hace cómplice en la “exterminación simbólica” de grupos cuya diferencia no tiene lugar en la comunidad imaginada. Poniendo en escena las dificultades cotidianas del inmigrante ruso, difunde la visión optimista de la integración al sistema capitalista.

Conclusión

El análisis de los films multiculturales desnuda el complejo proceso de negociación entre las identidades sociales y la hegemonía. Para comprenderlo, es imprescindible conocer

¹⁸ Nurit Gerz, *Un cuento de película - Adaptaciones cinematográficas de cuentos israelíes*, Universidad Abierta, Tel Aviv, 1994 (hebreo).

el desarrollo de discursos y modos de representación, relacionados a procesos sociales y acontecimientos históricos. El uso pedagógico de filmes multiculturales puede estimular la consciencia crítica del trabajo ideológico realizado por textos estéticos e instituciones sociales, al mismo tiempo que puede desarrollar la capacidad de aceptar al "otro" y sus derechos ciudadanos mediante el desarrollo de la tolerancia a idiomas extraños, a lenguajes cinematográficos diferentes a los que monopoliza las pantallas hogareñas y públicas, a narrativas que transcurren en espacios desconocidos con personajes ajenos a los "héroes cinematográficos".

El estadio multicultural en la cultura posmoderna es una mejoría en el derecho a la diversidad de las personas y los grupos, pero la atomización social en grupos e identidades dificulta la consolidación de fuerzas políticas capaces de movilizar voluntades para al concreción de proyectos de cambio social. La inclusión en la educación del cine, concebido como testimonio estético del proceso social – no como reflejo mimético – , puede contribuir a la construcción de vínculos de comprensión mutua entre culturas y grupos, lo que requiere ejercer la educación como una militancia de compromiso social.

Bibliografía

1. Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, Universidad Abierta, Tel Aviv, 2000 (hebreo).
2. Bhabha, Homi, "Introduction: Narrating the Nation", *Nation and Narration*, ed. Homi Bhabha, Routledge, 1990, pp. 1-7.
3. Bordwell, David , "The Viewer's Activity", *Narration in the Fiction Film*, Routledge, 1996, chap. 3.
4. Bordwell, David and Thompson, "Kristine, The Significance of Film Form", in *Film Art - an Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1993, (chap. 3).
5. Gertz, Nurit, *Un cuento de película - Adaptaciones cinematográficas de cuentos israelíes*, Universidad Abierta, Tel Aviv, 1994 (hebreo).
6. Gertz, Nurit, Lubin, Orly y Neeman, Judd (editores), *Visiones fictivas sobre el cine israelí*, Universidad Abierta, Tel Aviv, 1998 (hebreo).
7. Gurvitz, David, *Posmodernismo – Cultura y literatura al final del siglo XX*, Dvir, Tel Aviv, 1997, pp. 28-31 (hebreo).

8. Hall, Stuart, "Introduction: Who Needs Identity?", in: Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, SAGE, London, 1996, pp. 1-17.
9. Keni-Paz, Baruch y Lisak, Moshe, *Israel hacia el 2000 – Sociedad, política y cultura*, Magnes, Jerusalém, 1996, pp. 408-428.
10. Liebman, Charles S., "Myth, Traditions and Values in Israeli Society", *Midstream* 1(1978): 44-53.
11. Mulvey, Nora, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen* 3 (1975): 6-18
12. Shenav, Yehuda y Yona, Yosi, "La situación multicultural", *Teoría y Crítica*, 17 (2000) 163-187 (hebreo).
13. Shohat, Ella, *Israeli Cinema - East/West and the Politics of Representation*, University of Texas Press, Austin, 1989.
14. Smith, Anthony , *La Nación en la Historia*, Sociedad Histórica Israelí, Jerusalem, 2003 (hebreo).
15. Tal, Tzvi, "San Martín, from Bronze to Celluloid: Argentina's Liberator as Film Character", *Film & History* 34.1 (2004): 21-30.
16. Yuval-Davis, Nira, "Ethnicity, Gender and Multiculturalism", in: *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, eds. Pnina Werbner and Tarig Modood, Zed Books, 1997, pp. 193-207.

Recebido em 30/03/2005

Aceito para publicação em 09/08/2005