

Imágenes en primera persona: identidades y opresión en Palestina. Entrevista al director de cine Elad Abraham sobre el documental *Bajar, subir, bajar*

Mariné Nicola

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC)
Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC)
Universidad Nacional del Litoral (UNL)
marinenicola@yahoo.com.ar

Leticia Rovira

Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad Nacional del Litoral (UNL)
letrovira@yahoo.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0075>

Entrevistado: Elad Abraham (EA)

Entrevistadoras: Mariné Nicola (MN), Leticia Rovira (LR)

LR: Hola Elad, ¿cómo estás? Muchas gracias por dedicarnos este tiempo para realizar la entrevista y hablar sobre el trabajo, experiencias e inquietudes en torno a la proyección y difusión de tu trabajo audiovisual *Bajar, subir, bajar*.

MN: Para comenzar, nos interesa hablar sobre cómo se te ocurrió abordar esta temática, diríamos, como eje central en tu película. ¿Qué motivaciones te llevaron a decir: tengo que hacer esta película?

Imágenes en primera persona: identidades y opresión en Palestina. Entrevista al director de cine Elad Abraham sobre el documental *Bajar, subir, bajar*. Mariné Nicola. Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC), Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC), Universidad Nacional del Litoral (UNL). Leticia Rovira. Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad Nacional del Litoral (UNL)



EA: La necesidad de expresión respecto de una angustia interna que necesitaba un trámite emocional y simbólico que, en ese momento, cuando surge la idea, yo consideraba que iba a ser para cerrar un ciclo, ¿sí? Surge como una necesidad de expresión de un malestar que venía dando vueltas, en donde yo tenía ciertas presunciones, ciertas ideas que entraban en conflicto con mi historia personal. Por un lado, me había criado en el sionismo, pero, por otro, también me crié en Argentina, viendo la historia propia de Argentina y cómo tramitó el país su propio genocidio, o su último genocidio, si se quiere. Y, digo, toda esa formación entraba en contraste continuamente con la idea de una patria judía en un territorio que el sionismo definía como un territorio vacío con esa frase típica que se suele usar: «una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra». Lo cual, después, a las claras y habiendo abordado sistemáticamente el estudio, es comprobable que no estaba vacía esa tierra. Así que, ya, de ahí, arranca con un mito. Y después, con la propia investigación, fui desarmando muchísimos de mis prejuicios y de todo el aparataje educativo que ya tenía encima de parte del sionismo, toda la propaganda que me había tragado durante mi infancia y adolescencia. Pero, bueno, la película nace a partir de esas contradicciones internas y como una necesidad de sublimarlo a través de una expresión que estuviera dentro de mis posibilidades. Yo no soy

académico, ni mucho menos. Entonces, para mí, la manera de tramitar eso era necesariamente artística.

MN: Nos brindás la posibilidad de interrogarnos y pensar si, a medida que fuiste avanzando con la realización del film, modificaste algunos de tus preconcepciones o ideas. ¿Fuiste modificando tus ideas iniciales? Y con respecto al guión, ¿el proceso te confirmaba lo que suponías que ibas a encontrar o lo que querías decir?

EA: Partí de premisas y supuestos, pero a medida que fui investigando, necesariamente fui reescribiendo. El guión lo reescribí 19 veces. Y llegó un momento en donde comprendí que estaba equivocado el método. Porque tenía la siguiente vicisitud: por un lado, cuando se piensa en la construcción audiovisual, por una cuestión netamente de producción y económica, uno hace un guión que le va a permitir llevar la obra adelante de la manera más óptima. Pero también hay otro proceso, inverso, que es, a partir de lo que tengo, empezar a darle forma. Porque sino, uno corre detrás de la idea de generar nuevo material y eso implica una idea cerrada sobre sí misma. En cambio, cuando se trabaja con un montaje abierto, uno necesariamente es permeable a los choques de imágenes o a los choques simbólicos que produce la concatenación de diferentes materiales. Entonces, en la propia búsqueda de la forma de esa película está cifrado parte del mensaje. La película tiene un montaje, si se quiere, explícito, en

donde se ve el montaje. Cuando estudiás cine, te dicen que la idea del montaje es que el espectador no lo perciba, sino que pueda meterse en la película. Yo creo que, hoy por hoy, hay que pensar el archivo desde otro lugar porque el archivo se supone que está atado a una idea de verdad y en un contexto como el actual la verdad está supeditada simplemente a quien la pueda ejercer. Entonces, poner de manifiesto el montaje es una manera de decir que el archivo está roto y que cualquier archivo es acomodable. En ese sentido, en el propio montaje descubrí el guion. Al principio yo consideraba que tenía que escribirlo, y entonces, en forma lineal, iba concatenando pensamientos en forma inductiva. Después, leyendo a Rancière,¹ me quedé dando vueltas alrededor de la idea del dispositivo de pensatividad que, a diferencia del pensamiento, no es algo dado, sino que es un trabajo que tiene que hacer el espectador. Entonces, hay que generar zonas de incertidumbre, retóricas, si se quiere, argumentales, para que en esos vacíos el espectador vaya completando con sus propias preguntas, no con certezas. Yo no sé si lo logra la película, pero va en esa dirección. Entonces, la forma de escribir el guión, en realidad, es posterior a que la película ya está hecha.

MN: Sí, sí. Además, el tema de colocar al espectador en un lugar de incomodidad,

diríamos, de constante incomodidad de pensar y repensar. Y bueno, preguntarse y buscar posibles preguntas o algún tipo de respuestas en función de eso que le estás mostrando, ¿no? En ese sentido, considero que la película lo logra.

EA: Bueno, me alegro. Sí, la idea es, de alguna manera, tratar de emancipar al espectador, ¿no? O liberarlo del yugo de la linealidad.

MN: Sí, que tenga una postura un poco más activa.

LR: Sí, y es demandante en ese sentido la película, porque hay, por ejemplo —esto puede parecer una tontera—, pero mucha gente me dice: che, ¿por qué no está continuamente el nombre de los interlocutores? ¿Por qué no dice quiénes son y qué hacen? Y eso genera incertidumbre, porque te obliga a escuchar la palabra sin el prejuicio de presuponer o validar a alguien por su título.

MN: Claro, ¿quién es? ¿O desde dónde me está hablando?

EA: Sí, es una antifalacia, si se quiere. No sé si existe el término, pero bueno. Prefiero la incomodidad del no saber y tratar de analizar con las herramientas que hay, a necesitar cada vez más herramientas para que la opinión tenga cierto rigor. Me parece que justamente lo que hace es correrse de ese lugar y te pone a vos en un llano, porque cuando el interlocutor

1. Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

es simplemente una persona con un nombre y apellido desconocido, a vos como espectador te pone en igualdad de condiciones. Bueno, ¿ves qué me dice esta persona? Si yo ahí te pongo Silvana Rabinovich, directora de Filología de la UNAM, está bien, está buenísimo, ella es una genia, está divino, pero entonces yo como espectador que no soy eso, tengo una capa de separación demasiado grande. Cuando es solamente Silvana, es bueno ver qué me dice Silvana, y mi forma de recibirlo es más directa.

MN: Está bueno ese desafío, porque siempre estamos como muy mal acostumbrados a esa presentación constante. Entonces, hay cierta voz de autoridad de aquel que me está hablando y, por lo tanto, como espectador tomo lo que dice desde otro lugar. Entonces, está buena esa decisión y dejarla explícita o clara. En función justamente de esto, del proceso de filmación, de edición, de montaje, de este guionado y de revisitar y reelaborar constantemente el guion, ¿cuánto tiempo te llevó todo ese proceso?

EA: Seis años y medio, siete. Aproveché el macrismo en ese sentido, porque durante todo el macrismo se inició el expediente de la película en el INCAA. Entonces estaba parado burocráticamente y había entrado en un vacío legal en donde yo no podía estrenarla porque no tenía el aval del INCAA para realizar el estreno. Eso me dio tiempo de volver atrás, revisar, volver a montar. La película tiene casi 60 montajes diferentes. Yo no sé si el que quedó es el mejor, pero

viste que te dicen que la obra no está completa cuando no le podés agregar más cosas, sino cuando ya no le podés sacar más cosas. Había un corte de la película que duraba 240 minutos, donde estaba la entrevista con Ilan Pappé completa, que es de casi dos horas. Era un poco menos, por lo menos una hora noventa. Lo que pasa es que me costó muchísimo recortar y encontrar los hilos conductores de esa entrevista. Es una bestialidad lo que el tipo habló conmigo en un papel de cercanía, sinceridad. Y bueno, nada, eso. Seis años y medio tardé en encontrarle ese montaje final, que, si lo veo ahora, no me gusta.

Imaginate si tuvieran que verse ustedes mismas en pantalla durante años y años, revisándose, viendo en qué lugares son frágiles y bancarse esa fragilidad a pesar de que no les guste por una cuestión de ego. Yo me veo en la película y no me gusto en un montón de instancias, me parezco superficial, banal... Ya ni hablemos de la autoimagen, con lo doloroso que es verse a uno continuamente: la herida narcisista abierta de manera constante. Un proceso muy doloroso el de la autoimagen, verse a uno mismo.

MN: Y pensando en esto, de este lugar que tomaste, porque sos el protagonista central, ¿cómo te percibís primero: como director, como realizador o como protagonista en el marco del audiovisual?

EA: Como espectador. Porque creo que sigue habiendo en ese relato cosas que a mí me siguen dando para pensarme a mí

mismo o para pensar ese personaje. Son evidencias que estaría bueno tener acá un psicólogo a mano para que nos acompañe en esta reflexión. Pero son decisiones del yo muy diferentes. El yo director trabaja desde una lógica. El yo personaje es un motor dramático que se somete a la visión de ese director. El guionista es otro yo que está en disputa con ese director. A mí como guionista me hubieran gustado otras cosas, pero a mí como director sé que la mejor película es la película posible. Entonces, ahí está muy fragmentado, es difícil encontrar una forma de encapsular esta experiencia en un solo rótulo. Pero, si tengo que elegir, me quedo con la idea de espectador porque me sigue dando para pensar.

MN: Lo preguntaba ya que justo hoy es el Día del Documentalista.²

EA: ¿Para ustedes es un documental?

MN: Hoy en día la definición de documental es muy laxa. Pero, si tuviéramos que rotular, desde mi perspectiva puede considerarse como un documental subjetivo. Porque está la primera persona constantemente en escena; como vos decís, sos director, sos protagonista, sos guionista, pero no es solo que cumplís la función de esos roles, sino que ponés el cuerpo en ellos y te exponés a vos mismo.

EA: Para mí hay categorías que funcionan un poco mejor. En ese sentido, una es la de ensayo, porque el objeto no está en el afuera, como se presupone en un documental —inclusive en un documental autorreferencial—, sino que el objeto está en el interior de esa búsqueda. Por eso diría que es un ensayo. Y después diría que es cine de lo real. A pesar de que está plagado de inconsistencias de lo real, pero eso ya tiene que ver con el dispositivo mismo. Pero es cine de lo real porque busca estar atravesado por una historia de vida dentro de un marco de realidad general. La idea de documental me cuesta.

MN: Desde los marcos trabajados, el documental tiene diversas formas y recursos. Es precisamente vinculado al cine de lo real y ya no queda anquilosado en una definición tan rigurosa o tan estructurada de lo que en algún momento se entendía como documental. Es más, tal vez sería mejor hablar de narrativas audiovisuales y desde ahí incorporar estas cuestiones que pueden ser de algún estilo de documental, de cine de lo real, de documental subjetivo o de ensayo y demás. Pero sí, ya no esa definición tan estructurada o tan cerrada que en algún momento se utilizaba como diferenciación de la ficción. Hoy en día hablar de géneros en lo audiovisual es

2. La entrevista se realizó el 27 de mayo de 2025. Todos los 27 de mayo se conmemora en Argentina el Día del Documentalista, en memoria del cineasta y periodista Raymundo Gleyzer, quien desapareció en manos de la dictadura cívico-militar el 27 de mayo de 1976, dejando un legado imborrable en la historia del género documental en nuestro país y en la lucha por los derechos humanos.

totalmente inverosímil, no existe, entonces ya no tiene sentido. Lo que pasa es que a veces necesitamos algunas palabritas o algunos conceptos para anclarnos.

LR: Siguiendo con las preguntas, ¿cómo seleccionaste a los entrevistados y por qué? ¿Te quedaron figuras afuera y por qué causas?

EA: Noam Chomsky, que me dijo que iba a estar, quedó afuera porque ponerlo a Noam Chomsky implicaba que fuera la película de Noam Chomsky, en el sentido de que era una figura demasiado grande y que ya tiene un peso propio como para que esté en igualdad de condiciones con los otros. También quedó afuera Shlomo Sand, un historiador israelí que es interesante, pero tiene un tono particular que me parecía que no iba a aportar demasiado, porque lo iba a llevar todo hacia un lado que tiene que ver más con tocar una fibra interna dentro de la idea de qué es ser judío, como en su libro *Cómo dejé de ser judío*,³ que, en realidad, ese era uno de los primeros nombres que tenía la película: «Cómo dejar de ser judío y no morir en el intento».

El resto de los seleccionados fueron las personas que logré entrevistar. Me quedaron muchas personas afuera también, por ejemplo, Norman Finkelstein, que es un profesor de la Universidad de Brown

de Estados Unidos y también historiador. Él tiene un libro que se llama *La industria del Holocausto*,⁴ pero es como que iba a dar vuelta sobre algo que Pappé ya estaba mencionando, que Silvana Rabinovich ya estaba mencionando y que Gilad Atzmon iba a mencionar con una profundidad dialéctica que me gusta mucho más. Después también fue lo posible: inclusive la posibilidad de entrevistarlo a Chomsky implicaba viajar a Boston; nunca tuve la plata, así que descartado también por cuestiones netamente de producción. Y a Silvana la conocía porque tenemos un *background* en común. Ella también se formó en el sionismo, en un movimiento juvenil sionista acá en Rosario, entonces teníamos muchos contactos en común y, cuando yo empecé con el proceso de investigación, me dijeron: «Che, habla con Silvana», y cuando la entrevisté me di cuenta de que era la persona indicada, y siempre voy a estar agradecido porque es una mujer brillante que me ha marcado para toda mi vida. Así que, muy agradecido con las personas que tenemos. Después, Ilan Pappé, con su libro *La limpieza étnica de Palestina*,⁵ fue el primer libro que leí que me abrió la cabeza; con ese libro pude ver y reconocer la historia y los mitos en los que yo había sido criado.

3. Sand, S. (2016). *Cómo dejé de ser judío*. Buenos Aires: Canaán.

4. Finkelstein, N. (2014 [2000]). *La industria del holocausto*. Madrid: Akal.

5. Pappé, I. (2011 [2006]). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica.

MN: Algo justo dijiste recién sobre el título; entonces, ¿cómo surgió el título?

EA: *Bajar, subir, bajar* remite a una traducción literal de los conceptos de *aliá* y *yeridá*. *Aliá* quiere decir «subida» o «subir»; remite a cuando una persona hace uso de la ley del retorno israelí y se va a vivir a Israel. Entonces, el Estado de Israel, si sos judío, hijo de judío o nieto de judío, y podés demostrar esa judeidad —que es un certificado que te dan las comunidades judías—, podés acceder a la visa de ciudadano israelí. Entonces, como yo nací en Israel durante el exilio de mis padres, cuando ellos vinieron para la Argentina y yo era bebé, esa fue mi bajada, la primera bajada; después, cuando me fui a vivir allá en el año 2001, fue la subida; y, después, cuando me volví en el año 2006, la otra bajada. Entonces, esa idea funciona en términos, si se quiere, aristotélicos o de actos para una narración, y también porque va a contrasentido, ¿no? Porque siempre —o en esta idea de éxito que propone el neoliberalismo y Occidente— la idea de «bajar» tiene una connotación negativa y la de «subir», por supuesto, una connotación positiva. Por lo tanto, llamarlo *Bajar, subir, bajar*, donde la síntesis es un «bajar», tiene que ver, si se quiere, con una postura en donde se pierde, pero a la vez hay una decisión detrás de ese perder que lo convierte en un triunfo: un triunfo ético. Y el triunfo ético no tiene que ver con el éxito, sino, justamente, con encontrarse con las contradicciones propias y, bueno,

asumirse como un ser humano ético. Fijate que la palabra «subir», inclusive, aparece como un *graf*, pero no aparece «bajar», y «bajar» está dos veces. Es decir, no está explícita la función del nombre de la película segmentada, pero al poner la palabra «subir» anclada a la experiencia de irse a vivir allá, queda entonces, si se quiere, como remanente de que «bajar» implica irse de ahí. Pero nace de esta necesidad de decir (...) bueno, acepto el «bajar» no como un fracaso, sino como una elección.

LR: Claro, como un cambio de paradigmas, de forma de vida y de elecciones también. En esta dirección, el documental muestra cómo entraste en crisis con cuestiones de identidad que están totalmente internalizadas —como vos decías al principio—, con la cuestión de que te criaste en el sionismo. Entonces: ¿cómo fue el paso de ese proceso personal a la decisión de compartir esa experiencia primero con tu entorno y luego con las personas a través del ensayo visual que hiciste?

EA: Supongo que nace de una necesidad de rebeldía, pero una rebeldía conducente. No la rebeldía en términos de la explosión porque sí ante lo que se impone, sino de una forma en donde esa rebeldía de una persona permite dar cuenta de un proceso que tranquilamente puede ser asimilable para un otro. Entonces, digo, si yo tengo esta experiencia personal de salir de esta matriz de pensamiento, y esto es una rebeldía que va en contra del poder, que se enfrenta a ese poder, entonces convertirlo

en un objeto —vamos a decir— masivo, más allá de que lo logre o no lo logre en términos después de mercado, implica la posibilidad de que uno, en algún momento, pueda plantarse frente al poder. No sé, es una fantasía; no creo que lo logre, pero vale la pena intentar.

MN: Otra cosa que también dijiste: un número importante de modificaciones de las ideas iniciales y del guion y, también, esta cuestión del proceso. Entonces, en este devenir: ¿confirmaste lo que suponías que ibas a encontrar o lo que querías decir, o también eso fue cambiando en todos esos montajes?

EA: Es complicado eso, porque también hay un proceso emocional de por medio. Viste que, cuando se tira una flecha, la cuerda, al principio, hasta que vuelve a su punto de equilibrio, tiene una vibración que va de más grande a más chica. Entonces, al principio, cuando decido hacer esto, tengo todo el empuje, y todo ese empuje también está —a nivel ideológico— sobrefacturado, si se quiere. Entonces, partía de premisas oscurísimas; después, fui matizando un poco el texto y, lamentablemente, me doy cuenta ahora de que, a la luz de los acontecimientos más recientes, me quedé corto.

LR: Justo venía esta cuestión de las emociones, que lo empezaste recién a decir. O sea: ¿qué sensaciones o emociones te fueron surgiendo o se despertaron en el proceso de realización y qué te genera hoy la película terminada y en contacto con el público?

EA: El contacto con el público tiene muchas facetas. En cuanto a todo el círculo de amigos que yo tenía en Israel, después del 7 de octubre de 2023 decidieron cortar lazos conmigo y me acusan de antisemita, de que me lavaron el cerebro los iraníes y de que me pusieron guita. Hace poco vino uno que había sido mi mejor amigo durante toda la adolescencia y me dice: «Si a vos te puso la plata Irán para hacer la película...», y le respondí: «Ojalá alguien me hubiera dado algo de plata para hacer la película; lo único que me dejó fue deudas y tiempo invertido en algo que nunca redituó en lo más mínimo». El público: está el que no me conoce y el que sí me conoce; y el que sí me conoce, en líneas generales, tuvo una muy mala recepción en términos personales —sobre todo los que me conocen dentro de la comunidad—, y tiene un costo emocional muy alto. Pero, bueno, como sinceramente creo que al proyecto sionista le quedan muy pocos años de vida y toda esa gente, naturalmente, va a volver a Argentina porque no va a tener dónde quedarse, cuando vengan acá y, con el paso del tiempo —de acá a veinte o treinta años, cuando el sionismo sea visto como lo que es, que es el nazismo del siglo XXI—, van a mirar para atrás y se van a dar cuenta de que fueron cómplices de un genocidio. Esa gente que ahora me odia, en silencio, va a decir: «Este tipo vio cosas que nosotros no vimos»; o no, qué sé yo, por ahí perduran en su sueño fascista y le siguen echando la culpa a los otros, no sé...

LR: Entonces, estuviste hablando de la recepción dentro de la comunidad y, ¿el contacto con el público en general cómo fue?

EA: En términos generales, la película, por donde circuló —y yo estuve—, tuvo una recepción muy buena, y mucha gente me hizo devoluciones muy ricas y, más que nada —¿sabés qué?— diciéndome que la película le había permitido pensar las cosas desde una óptica que nunca habían pensado o con información que no tenían. Y ahí yo me hago siempre la siguiente pregunta: la película no abunda en información concreta, salvo Ilan Pappé, que da algunos detalles que no son específicos de la historia —son, más que nada, reflexiones— ¿viste? Entonces, cuando la gente dice «me enteré de cosas que no sabía», yo me pongo a pensar qué potencia tiene el aparato propagandístico sionista para que una película que casi no tiene información en términos objetivos se convierta en una fuente de información válida para un montón de gente. Fue buena la recepción, sigue siéndolo, y las críticas cinematográficas que me hicieron en muchísimos portales fueron notables; así que, salvo alguna persona —como, por ejemplo, Catalina Dlugi, que es comentarista de cine de TN— que dijo que la película era pura propaganda antisemita...

LR: Y, ¿qué mensaje te interesaba transmitir o reproducir a partir del ensayo audiovisual?

EA: El mensaje tiene dos dimensiones. Una dimensión que es humanista y general, y que aplica y se puede extrapolar a cualquier otra cultura o proceso cultural: que uno, como persona, tiene la posibilidad de revisar sus propias matrices de pensamiento y reconstruirse éticamente. Ese es el primer gran mensaje para mí, que trasciende la cuestión del sionismo. Y el segundo mensaje es muy directo y específico para las comunidades judías del mundo: decir «bueno, no estamos obligados y, de hecho, no tenemos que ser cómplices de un genocidio». Es un mensaje muy directo. Esos son los dos mensajes. Después, como lo perciba alguien de afuera de la comunidad judía —que no va a entrar en conflicto con sus prejuicios—, en general, la aceptación es validadora.

LR: En la línea de lo artístico, ¿cuáles fueron tus referentes o influencias en la realización audiovisual?

EA: Me parece que la película no responde a ningún patrón en ese sentido; por eso diría que es bastante vaga la forma cinematográfica —vaga en el sentido de que no tiene una referencia estética de la cual tomar un molde—. Si se puede buscar alguna genealogía de este tipo de documentales, por ejemplo, en Chris Marker; un situacionista, como Guy Debord,⁶ por

6. Debord, G. (2008 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.

ejemplo, que habla de la sociedad del espectáculo. Ese tipo de realizaciones en donde el objeto tiene que ver, justamente, con generar preguntas, con motorizarlas y no con analizar un objeto en términos fríos y decir «esto es lo que pasa», sino «qué nos pasa a nosotros con eso que estamos viendo».

LR: Volvemos con la cuestión de la incomodidad constante en la que te encontraste respecto de tus identidades —lo que habíamos también antes, cuando se nombró a Shlomo Sand—. Entonces, ¿cómo fue tu salida de ser israelí —no judío, que, como sabemos, son dos identidades diferentes— y cómo se desarrolla tal cuestión desde que comenzaste a rodar la película? Y, supongo, tiene que ver también con tu relación con la comunidad, como la estabas planteando hasta recién.

EA: Una de las posibilidades que tenía para la película era quemar el pasaporte como un acto, si se quiere, directo, audiovisual, de representación; y, sin embargo, me quedé con otro símbolo, que es el de prender fuego el uniforme o fundir la chapa del ejército. ¿Por qué eso y no lo del pasaporte? Por lo siguiente: si yo quemo el pasaporte, estoy hablando únicamente de una identidad política inherente. Cuando yo quemo un uniforme, le estoy permitiendo al espectador pensar cuáles son los uniformes de cada uno. Me parecía un mensaje un poco más amplio que si quemaba el pasaporte —que era redundante y, aparte, se iba a llevar puesto el otro símbolo—.

Entonces, me parecía más pertinente eso. En lo personal, yo, como ser humano, me siento argentino y respondo a esta cultura y a este país y a los intereses de este país —que es Argentina—, y no me importa ni voy a responder nunca más por Israel, ¿bien? Ahora, ir a hacer el trámite de quitarme de encima la ciudadanía implica entrar a la embajada israelí. Yo, después de hacer esta película, no voy a entrar nunca más a la embajada israelí; me van a llevar preso. ¿Para qué querría hacer eso? ¿Cuál sería el símbolo de automartirizarme? ¿Tiene sentido? No. Para mí, mi vida es otra cosa. Entonces, como identidad política, no me siento más israelí; no me interesa y no hago uso de esa ciudadanía para nada. Después está la otra dimensión, que es la dimensión de lo judío. Y fijate que en la película hay dos mensajes contradictorios, si se quiere: uno, el de Gilad Atzmon, que propone que «ser judío» tiene que ver con una cuestión de sentirse parte de un esquema supremacista —y comparto con él esa mirada—, y desde ese lugar yo ya no me siento más judío. Ahora bien, después está la «cuestión judía» en términos sartreanos, en donde ser judío o no judío está en la mirada del otro. Con mi nombre, Elad Abraham, ¿yo puedo dejar de ser judío para el otro? Es una complicación. En términos personales, no tengo nada que me identifique con el judaísmo: soy completamente ateo, no tengo vinculación simbólica con la religión y no creo que el judaísmo sea una nación ni una etnia

en sí misma —por diferentes factores—. Lo básico sería: ¿qué tiene en común un judío neoyorquino con un judío etíope o un judío de Irán? Entonces, ¿cuál sería el factor común ahí? ¿Es étnico? Definitivamente no lo es. ¿Es racial? Claramente no estamos en el siglo XIX, así que tampoco lo es. ¿Es religioso? Bueno, si es religioso, lo entiendo: responden a un mismo dogma. Yo no respondo a ese dogma. Entonces, ¿cuál sería mi identificación? ¿Para hacer uso de qué? ¿De un supremacismo sobre el otro? No tiene sentido. Entonces, yo, en lo personal, dejé de ser judío. Ahora, ¿qué pasa con la mirada de afuera? Complicado...

LR: Antes lo nombraste a Pappé como que su libro fue uno de los que te abrió la cabeza. Entonces: ¿cuándo te diste cuenta de lo que pasaba en Israel con los palestinos? ¿Cómo pensaste que eso era también parte de tu historia y quisiste filmarlo?

EA: Es antes del libro de Ilan Pappé, ¿sabés cuándo me di cuenta? En mi conflicto personal con el sistema militar israelí. Cuando yo me escapo de la base y me voy a fumar un porro y a tomar una birra en un barrio de Beerseba, que es una ciudad que está en el desierto del Negev —donde estaba la base de la Fuerza Aérea donde yo trabajaba—; cuando me escapo porque me peleo con mi jefe, me fumo un porro con un pibito de ahí y me quedo charlando, y pego buena onda. Ahí entro en una catarsis, me desmayo en un ataque de pánico y, cuando me despierto, estoy

en un hospital. Yo tenía un arma encima, y si me robaban el arma implicaba estar siete años preso, y el pibito ese con el que me fumé el porro fue el que entregó el arma. Era un pibe palestino y entregó el arma, y no se la quedó, porque tuvo la humanidad de reconocermé a mí como un humano, que sabía que yo jamás le iba a disparar —porque esa había sido la charla—: que yo, justamente, venía de una catarsis donde decía: «¿Para qué mierda estoy en el ejército si considero a todos los humanos iguales y no quiero disparar a nadie y no me interesa esto? ¿Por qué tengo que estar acá?». Esa fue la charla que tuve con ese pibe. Ese pibe que devolvió el alma... el arma —bienvenido el lapsus—, y me devolvió el alma, si se quiere, fue el que me abrió la cabeza; el que me hizo darme cuenta de que no, yo no le voy a disparar a nadie por su condición étnica, definitivamente no. Ahí creo que empecé a cambiar.

LR: Y fue cuando volviste acá que decidiste filmar toda esta angustia, toda tu situación, porque pensaste que lo tenías que hacer, que esto se tenía que ver.

EA: Nació de una imagen particular. El día que yo voy a plantearle al general de la base que quería que me saquen del ejército —un día de lluvia; yo estaba todo embarrado—, entro al despacho del tipo y me pide que le haga la venia. Yo le digo que, para mí, hacerle la venia es igual que hacerle «*Heil Hitler*». Entonces, el tipo se ofende y me dice de todo. Yo,

en ese momento, le respondo con una frase en latín, que era *Timeo hominem unius libri* —«Le temo al hombre de un solo libro»—, porque el tipo me estaba respondiendo con el dogma y no estaba pudiendo entender que yo era una persona completamente rota, en una situación crítica, en donde necesitaba irme de ahí porque no soportaba más el sistema. Esa escena la escribí porque, después de que pasó eso, me metieron preso: estuve preso tres semanas por hacer eso. Y aproveché esas tres semanas y escribí muchísimo; escribía poesía, escribía imágenes y escenas, qué sé yo, y tenía pendiente eso. Siempre quise filmar esa escena, que finalmente no la pude filmar, pero la hice en una trasposición escénica medio bizarra, en donde hablo solo con el general en la película —una experimentación teatral bastante limitada—, pero que sirve, por lo menos, para sublimar esa escena. De ahí nace el deseo de filmar: de esa escena.

LR: Volviendo a las influencias: ¿tuviste un acercamiento a algún libro o pensador? En la película vos lo nombrás a Foucault...

EA: Sí, Foucault, pero antes que Foucault hay otros dos, que son Nietzsche —con *Así hablaba Zaratustra*,⁷ definitivamente un libro que «daña» a la persona que lo lee; en términos nietzscheanos, eso sería: lo ayuda a reconstruir su propia voluntad de

poder, cosa que hizo— y, después, *Ética*, de Spinoza,⁸ que, de alguna manera, te da un marco para pensarte humanamente por fuera de las supersticiones. Así que, creo que sí, principalmente Nietzsche, te diría. Nietzsche y Spinoza.

LR: Hay un documental, *Israelism*, del año pasado...

EA: Leí varias críticas, pero no lo vi.

LR: ...en una parte, una de las declarantes afirma que, en su educación, tenía un nulo conocimiento real de la situación en Israel con respecto a los asentamientos y demás políticas del gobierno. ¿A vos te pasó eso? ¿Tenías información de qué te ibas a encontrar cuando llegabas, más allá de la propaganda que les vendían y que mostrás en el documental?

EA: Bueno, esto es muy interesante, porque hay una zona gris en el medio. ¿Qué pasa si vos sí tenés idea, pero, por una cuestión netamente hormonal de la edad, no podés inteligir esa información como algo que esté en contra de tus propios intereses o ética? Entonces, hay una zona rarísima. Yo tenía, obviamente, información sobre lo que pasaba en territorios ocupados. Pero, por una cuestión de —ni siquiera— pertenencia a ese supremacismo, consideraba que yo tenía que ir a vivir allá para cambiar las cosas desde adentro. Es decir, yo me

7. Nietzsche, F. (1993 [1883]). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.

8. Spinoza, B. (2011 [1677]). *Ética*. Madrid: Alianza.

consideraba sionista de izquierda, y el sionismo de izquierda lo que proponía era la paz: la paz en términos de devolver los territorios, volver a las fronteras de 1967. Ese era el marco teórico del sionismo de izquierda hasta los años sesenta y setenta. Después, el sionismo de izquierda, como en todo el mundo, dejó de ser de izquierda. Tampoco lo era, porque era de izquierda dentro de una brújula que ya está corrida a la derecha; sería como «la izquierda dentro del colonialismo». ¿Puede el colonialismo tener una vertiente de izquierda? Es un oxímoron. Pero, en ese momento, a los 16, 17, 18 años, uno está pendiente de los vínculos emocionales, en donde reafirma su personalidad y construye su identidad en base a las primeras decisiones de vida que lo van a formar. Entonces, para mí, irme a vivir a Israel implicaba la responsabilidad de meterme en el sistema político israelí para generar cambios desde adentro. De hecho, cuando me fui, empecé a militar dentro del Partido Laborista Israelí. Un asco, un espanto. Pero, en ese momento, yo tenía información; la pregunta es: ¿qué hacés con esa información cuando estás construyendo tu identidad? Dependés tanto de la mirada del otro... Después, uno, como adulto, eso no le importa —o sí, pero menos—, ¿no es cierto? Por eso es una zona gris: no es una cuestión de tener o no tener información, sino de si uno tiene la voluntad ética de enfrentarse al costo de asumir lo que implica esa información. Es más, de hecho, el primer rol al que

iba a aplicar en el ejército era para estar adentro de inteligencia. Más nefasto no se me ocurre.

LR: ¿Vos podías decidir adónde te designaban?

EA: No. Te preguntan, pero después te hacen estudios y análisis en profundidad, y se dieron cuenta de que yo era una bomba de tiempo; que no me iban a poner en una situación con información privilegiada para nada, porque les podía salir disparado para cualquier lado. Algo de razón tenían.

LR: Y... ¿cómo impactó la incomodidad, la decepción, la rabia que te daba la forma de vida en el ejército en tu inmersión en la problemática de las relaciones entre israelíes y palestinos? ¿Cómo fue el trabajo de pasar a imágenes y a texto todo eso que te pasó en primera persona?

EA: Lo primero que tuve que hacer fue un análisis sistemático de cuáles —de todas mis opiniones y posibles formas de narración— eran colonialistas, orientalistas y paternalistas sobre la voluntad del pueblo palestino. Y por eso pongo a Gilad Atzmon haciendo esa crítica dentro del judaísmo, que dice cuáles son las «religiones» dentro del judaísmo —incluso él lo llama «bolcheviquismo»: «Somos tan solidarios con nuestros hermanos palestinos, los queremos tanto, que nos apropiamos de su propio discurso o de su versión». Entonces, lo primero que hice fue un ejercicio de limpiar mi propia opinión: de no ser ni condescendiente ni paternalista; de no

hablar en nombre del palestino ni decir cómo tiene que sublevarse ante el poder. Eso fue lo primero: un ejercicio de decir «¿dónde trazo el límite de lo que puedo decir y lo que no puedo decir?». Y eso, me parece, es un acierto de la película: no hablar en nombre del palestino.

LR: Es interesante, porque primero, para escribir ese guion, tuviste que hacer toda esta «limpieza» para pasarlo después a texto y a imagen, y elegir esas imágenes —como dijiste— en todas esas tomas, esas reescrituras y esos remontajes. Y tu película claramente tiene una impronta argentina, y vos antes dijiste que sos argentino y se relaciona con tu historia. ¿Esto tuvo repercusión efectiva en tus relaciones en el ejército? O sea, ¿es lo mismo ser un judío argentino que ser de alguno de los países dominantes, como Estados Unidos o algún país europeo?

EA: Hay diferentes estatus dentro del ejército —como los hay dentro de la sociedad israelí—. En la sociedad israelí, ser un inmigrante de Argentina no es lo mismo que ser un inmigrante de Rusia; no es lo mismo que ser un inmigrante de Etiopía. Pero es muy similar a ser un inmigrante de Francia o de Estados Unidos. En ese sentido, Argentina —o los judíos argentinos— tienen un estatus, si se quiere, un poquito mejor, tanto dentro del ejército como en la sociedad israelí, que es una sociedad sumamente racista. Entonces, cualquier cosa la necesitan segmentar y, cuando lo segmentan, uno

entra dentro de esas categorías. Pero sí: ser argentino dentro del ejército es como ser norteamericano, inglés o francés.

LR: ¿Una primera línea sería?

EA: No, segunda. Primera es para los asquenazíes nacidos en Israel; después vienen asquenazíes norteamericanos, franceses, ingleses y argentinos; después vienen israelíes sefardíes y, después, todos los otros. Pero, por ejemplo, dentro del ejército vos tenés las líneas de oficiales y suboficiales: los oficiales son todos asquenazíes y los suboficiales son todos sefardíes; ni siquiera son sefardíes: son *mizrahi*. *Mizrah* quiere decir «oriente»; entonces, se les dice *mizrahi* a los que vienen de países árabes. Es una forma despectiva...

LR: (...) pero claramente que no van a ser los etíopes.

EA: A los etíopes ni siquiera los dejan donar sangre. Ese es un nivel de racismo al cual un argentino no está acostumbrado.

LR: ¿Y vos tenías contactos con otros que no fueran israelíes? ¿Cuál era tu contacto allá con los palestinos?

EA: En términos de cercanía real, de amistad profunda con palestinos, no. Sí me pasaba —por una cuestión de empatía directa de trabajador a trabajador— que, como los trabajos que yo hacía en los diferentes *kibutzim* en los que estuve viviendo eran siempre trabajos rasos, venía mano de obra de Palestina a trabajar, y trabajaban conmigo, y yo estaba en ese mismo estatus; y, en esa empatía de trabajador a trabajador, siempre tuve la mejor de las ondas. Pero

después, en términos vinculares cercanos, no: no he tenido grandes vínculos. Sí, a partir de la película. Generé vínculos con montones de palestinos, tanto por la Embajada de Palestina acá en Argentina —cuando estaba todavía Husni,⁹ que fue el embajador anterior, un tipo alucinante (él se formó en Cuba, en los campos de Marte; era de Al-Fatah y se había entrenado con la organización Montoneros en los años sesenta y setenta)—. Con él tenía muy buenas charlas, un capo, y me presentó un montón de gente: gente alucinante, súper formada. Y hoy por hoy tengo vínculos con un montón de gente de la comunidad palestina en Argentina.

LR: Para ir finalizando, a la luz del 7 de octubre: ¿qué te parece a vos que la película aporta o muestra, o cómo querrías que se relacione con todo lo que está pasando en estos momentos?

EA: Tristemente, te voy a decir que, cuando arranqué a hacer la película en el año 2014, yo ya veía la situación de genocidio, y en la película está denunciado, pero no es el foco fundamental. Si hubiera hecho la película ahora, no se podría hablar de otra cosa que de cifras y datos concretos del genocidio, porque es lo urgente. La película, al no estar anclada en lo urgente y no estar anclada en el

sufrimiento ajeno —ni hablar en nombre del palestino—, necesariamente contiene un mensaje que es atemporal; y es un mensaje para el judío de la diáspora —que se considera a sí mismo judío de esa diáspora—, es decir: no «ser Israel» de las comunidades judías alrededor del mundo que no son Israel. El mensaje apunta ahí. Hoy por hoy, es un mensaje atemporal que permite dar cuenta de cómo funciona el sionismo y, si se quiere, de cuál es la perversión de fondo, pero es una película ingenua; hoy por hoy, hasta inocua. Lamentablemente, la película no contemplaba un escenario de exterminio masivo. Si lo hubiera pensado y lo hubiera puesto en esos términos, y hubiera anticipado que venía un genocidio masivo, nadie me hubiera dado calce para hacer la película, tampoco. Entonces, la película posible es en función de un discurso que es duro, pero que está anclado en la experiencia personal; y esa también es una de las potencias que tuvo el proyecto para convertirse en película. Si yo lo hubiera anclado en un análisis del sionismo, nunca hubiera conseguido apoyo de nadie; pero, al ponerle el cuerpo y decir «esta es mi historia personal», logré que un montón de gente dijera «bueno, es su historia: que

9. Husni Abdel Wahed, periodista, político y diplomático palestino. Desde marzo de 2015 a diciembre de 2021 fue embajador de la Autoridad Nacional Palestina en Argentina y desde 2024 se desempeña como embajador en España.

cuente su historia». Entonces, me puse a mí como motor dramático, pagando ese precio, para hablar —en términos generales— del sionismo. Pero no era posible pensar una película en donde se hablara de un exterminio masivo. No sé qué decir; estoy sin palabras con lo que sucede.

MN: Realmente muy necesarias estas imágenes y experiencias en estos momentos de franca avanzada israelí sobre el pueblo y el territorio palestino.

LR: Un montón de cosas dijiste, súper interesantes y para pensar, y te agradecemos por tu tiempo y por haberte abierto y expuesto otra vez en otro «yo» tuyo.