



Facultad de Arquitectura

Escuela de Cine

LA DESMITIFICACIÓN DE LA IMAGEN DE PALESTINA A TRAVÉS DEL CINE DE ELIA SULEIMAN

Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Producción Ejecutiva
y Dirección de Fotografía

Taufick Masso Salah

Profesor guía: Carolina Quezada Godoy

Indice

Agradecimientos.....	3
I. Presentacion	4
1.1 Introducción:	4
1.2 Planteamiento y problematización:	8
1.3 Pregunta de investigación	9
1.4 Objetivo general	10
1.5 objetivos específicos.....	10
II. Proceso investigativo	11
2.1 Marco Teórico.....	11
2.2 Merco Metodológico	54
III. Análisis.....	56
3.1 La búsqueda de Elia Suleiman: Introducción a su cine.....	56
3.2 Introduction to the End of an Argument (1990) (Muqaddimah Li-Nihayat Jidal)	58
3.3 Chronicle of a Disappearance (1996)	65
3.4 Divine Intervention (2002)	70
3.5 The time that remains (2009)	76
III Conclusión	79
IV Bibliografía	83

Agradecimientos

Quiero agradecer el apoyo incondicional de mi familia, en especial a mis padres.

I. Presentacion

1.1 Introducción:

Hoy en día, el ser humano cuenta con una facilidad increíble para acceder a una fuente casi ilimitada de información, lo que si bien nos pone en una ventaja con respecto a nuestros antepasados, también nos impone nuevos desafíos, ya que debemos adquirir la capacidad de discriminar dentro de las distintas fuentes, cuales asimilar y cuáles no; una gran cantidad de información también trae consigo una gran cantidad de puntos de vista. Bajo este contexto se encuentra el conflicto entre Palestina e Israel, el que se desarrolla en un pequeño sector del medio oriente pero se extiende a lo largo de todo el mundo debido a su gran impacto político, en el que nosotros cumplimos el rol de espectadores.

Tanto el pueblo palestino, como el judío, cuentan con historias que se remontan a miles de años atrás, las que se han cruzado con las civilizaciones más significativas de la humanidad y muchas veces han tenido un papel importante en el desarrollo de estas. El verdadero problema surge en el siglo pasado, cuando debido a problemas geopolíticos de la cuestión judía, la ONU decidió establecer en territorios palestinos un estado judío bajo la resolución 181, siendo que los árabes no tenían relación con los causas del problema judío. Desde este momento surgen una serie de problemas que han transformado esta zona del planeta en un blanco constante de la prensa internacional.

Tanto los medios de comunicación masivos, como el cine han sido los encargados de entregar de forma masiva los conocimientos que el mundo tiene sobre el conflicto. Son la principal fuente de información y es por eso que tienen una gran responsabilidad, por lo que surge un cuestionamiento sobre el modo en que cada uno representa la realidad que intentan comunicar. Es una encrucijada en donde muchas veces se contraponen los puntos de vista y se transforman en distintas alternativas frente a una realidad objetiva.

Por un lado, los medios de comunicación responden al sensacionalismo, generando una representación condicionada por los índices de audiencia, lo que en el caso de los palestinos significa ser retratado desde lo bélico; el espacio que se le da Palestina en la prensa está relacionado a enfrentamientos, protestas, atentados, muertes, etc, lo que genera una imagen miserable de un pueblo con una cultura milenaria.

Por otro lado, el cine también cumple un rol fundamental en este fenómeno, el que desde su ficción es capaz de generar un impacto significativo en el público, es por esto que también recae en él una gran responsabilidad, la que en algunos casos, como el de la industria norteamericana ha contribuido a fomentar una imagen estereotipada sobre el medio oriente; y en otros casos, como en la mayoría de las producciones árabes, no han sabido alejarse del conflicto, saturando aún más la imagen bélica de Palestina.

Tanto los medios de comunicación, como el cine, en su intento por retratar el conflicto, han creado un mito sobre el pueblo palestino que esconde totalmente su identidad; ya no existe Palestina más allá de su conflicto, es por esto que se hace importante la aparición de personajes que se transformen en una nueva alternativa a este problema en la representación, como es el caso de Elia Suleiman.

Elia Suleiman es un director palestino nacido en Nazaret, la repercusión que han tenido sus películas lo transforman actualmente en el cineasta palestino más importante del momento, siendo reconocido en los festivales de cine más importantes del mundo. Su particular estilo lo ha llevado a concretar una serie de películas que sirven como alternativa al mito que rige a palestina, esto es porque a diferencia de la imagen generada por los medios de comunicación u otros realizadores cinematográficos, Suleiman ha logrado retratar la idiosincrasia del pueblo palestino, introduciéndose en la intimidad de su cotidiano, sin antes definir el mito para luego destruirlo.

Esta investigación reconoce cada uno de los aspectos anteriormente abordados y trabaja sobre ellos. Comienza con una revisión del mito: entrega los antecedentes que permiten entender tanto los inicios del conflicto, como los del estereotipo árabe, para finalizar con una profundización sobre la representación en los medios de comunicación, tomando en consideración sus fundamentos y aquellos elementos que los sustentan.

Luego de haber hablado sobre el mito, este trabajo se centra en el cine: primero se habla de su realismo, abordando el tema desde una perspectiva que permita entender la importancia de la impresión de realidad en la potencialidad que tiene el cine para transformarse en el referente de un hecho real. Este tópico es seguido por una revisión del rol del cineasta en la representación, la que está condicionada por la percepción que éste tiene del entorno y las convicciones que lo llevan a retratar su entorno. Complementando este tema, más adelante se hace hincapié en las particularidades con la que se presenta la representación de Palestina a través del cine. Finalmente se desarrolla el tema de la masividad de este medio, demostrando las ventajas que este le trae en su potencialidad como un medio capaz de influir en las masas.

Este trabajo tiene como objeto de análisis el trabajo de Elia Suleiman, a través de sus películas se reconocen las distintas teorías planteadas en el marco teórico.

En específico, primero se hará hablará del director para poder comprender de mejor forma la complejidad de su cinematografía, esto nos va a llevar a entender mejor cada una de sus películas.

La primera obra en cuestión es “Introduction to the End of an Argument” (1990), la que a través del análisis de sus secuencias, se buscará el mito formado sobre el conflicto de Palestina y el medio oriente, recogiendo lo que entrega la televisión y el cine Hollywoodense.

La segunda obra es “Chronicle of a Disappearance” (1996), el primer largometraje del director. En sus secuencias se encuentra el cotidiano de los palestinos, por ende se buscará en ellas la idiosincrasia del pueblo, tomando en consideración las escenas más íntimas planteadas por Suleiman.

La tercera obra analizada es “Divine Intervention” (2002), una película que se presenta como una alternativa al tema más recurrente por la prensa o el cine: La violencia, debido a que utiliza el lenguaje cinematográfico para crear una representación benigna de un momento delicado en el conflicto. Por otro lado, algunas de sus secuencias ofrecen un punto de vista distinto, que cuestiona los prejuicios que han fomentado el mito. También esta película sirve para evidenciar el progreso en el conflicto a nivel social, con respecto a la obra anterior.

Finalmente, el análisis de “ The Time that remains” (2009), nos permite a través de sus secuencias hacer una revisión de características popularmente desconocidas sobre la identidad palestina, esto es importante ya que permite un acercamiento y entendimiento sobre quienes son realmente los palestinos, combatiendo con un mito que se sustenta principalmente en lo poco que la gente conoce quienes son realmente los palestinos.

1.2 Planteamiento y problematización:

Ya van casi siete décadas desde aquel día en que la historia de Palestina cambió drásticamente, dando inicio a uno de los conflictos más representativos de nuestra época. Si bien, a lo largo de la historia, fueron muchos los conquistadores que pasaron por el territorio, es la creación del estado de Israel el que en la actualidad desencadena la disputa más sobresaliente para el pueblo palestino.

Es el mundo entero el que se involucra en el conflicto a modo de espectador, por lo que nace la necesidad de realizar una investigación que analice el medio por el cual la multitud adquiere la información respectiva, la cual posteriormente decanta en una opinión y crea un imaginario colectivo.

Por un lado, son los medios de comunicación lo que gracias a su masividad se transforman en el ente más importante al momento de establecer conexiones entre los sucesos y el espectador; por el otro, el cine, que se dirige en un grupo selecto de personas.

Ahora bien, cada medio tiene una forma particular para representar la realidad. Esto produce una dicotomía en el mensaje, poniendo al receptor en una posición en la cual debe elegir bajo su criterio cual le acomoda más. Por ende, cabe preguntarse ¿De qué manera es representada la realidad de palestina al mundo? Lo que nos hace también cuestionarnos ¿Cuál es la realidad objetiva del país? Y ¿Es posible considerer alguno de los puntos de vista como objetivos? Al plantearnos el cine como una alternativa cabe preguntarse si es este el mas idóneo para transformarse en el referente del conflicto. ¿De qué manera el cine muestra la realidad del problema? Si se hace una revisión de las producciones cinematográficas hechas hasta el momento, se puede notar que por una gran mayoría estas se focalizan en un solo tema: lo bélico.

Surge una problematización en la representación, ya que el público no es capaz de diferenciar donde termina el conflicto y donde nace la cultura de un pueblo milenario. Acaso ¿Existe Palestina más allá del conflicto?

Esta investigación intenta demostrar que el cine de Elia Suleiman, es capaz de ser una alternativa al mito de Palestina, ya que crea una representación benigna de la realidad del conflicto.

1.3 Pregunta de investigación

¿ Se puede considerar el cine de Elia Suleiman como herramienta de desmitificación del pueblo palestino?

1.4 Objetivo general

- Evidenciar la facultad que tiene el cine de Elia Suleiman para esclarecer los mitos que rodean al pueblo palestino

1.5 objetivos específicos

- Definir el mito de Palestina
- Identificar cómo desmitifica Elias Suleiman
- Relacionar la representación de los medios de comunicación con la representación del cine sobre la realidad objetiva.

II. Proceso investigativo

2.1 Marco Teórico

2.1.1 Antecedentes del mito:

Para entender el misticismo que rige al pueblo palestino, como también cualquier otro fenómeno social es necesario conocer sus orígenes, En este caso, se debe remontar a un época anterior a la creación del cine, de la televisión o cualquier medio de comunicación masivo.

Es el teórico palestino Edward Said quien introduce el término “orientalismo” para denominar aquella representación estereotipada que los pensadores de la época crearon al momento de teorizar sobre el medio oriente. Su libro “orientalism” publicado en 1978 es una pauta para entender los orígenes de la imagen formada en torno al medio oriente.

El orientalismo es un concepto, que según Said, representa una fuerza cultural que en siglos pasados tomó una gran fuerza en occidente.

“Para empezar, puede decirse que occidente, durante los siglos XIX y XX, asumió que Oriente -y todo lo que en él había-, si bien no era manifiestamente inferior a Occidente, sí necesitaba ser estudiado y rectificado por él. Oriente se examinaba enmarcado en un aula, un tribunal, una prisión o un manual ilustrado, y el orientalismo era, por tanto, una ciencia sobre Oriente que situaba los asuntos orientales en una clase, un tribunal, una prisión o un manual para analizarlos, estudiarlos, juzgarlos, corregirlos y gobernarlos. (Said 69)

Como remarca Said, en el siglo XIX y XX, una época que coincide con el nacimiento y el asentamiento del cine, existía una suerte de polarización entre el oriente y el occidente, en la cual, esta última, tomaba una posición de dominancia frente a quienes ellos consideraban inferiores, dignos de ser juzgados y encasillados. El autor nos explica que este distanciamiento proviene de una época anterior a la nuestra, donde la causa principal tiene características religiosas.

“Si la mente debe tratar de pronto con lo que considera una forma de vida radicalmente nueva (como el islam apareció en Europa en la alta Edad Media), la respuesta, por regla general, es conservadora y defensiva. Se considera que el islam es una versión nueva y fraudulenta de alguna experiencia previa, en este caso, del cristianismo. La amenaza es sofocada, los valores familiares se imponen y al final la mente reduce la presión que se ejerce sobre ella adaptando las cosas a su medida, considerándolas <<originales>> o <<repetitivas>>, El islam, por tanto, es <<manejado>>: se controla su novedad y su sugestividad de manera que sea posible hacer discriminaciones relativamente matizadas que habrían sido imposibles si la cruda novedad del islam no hubiera sido tratada. La idea de Oriente en toda su extensión, por tanto, oscila en la mente occidental entre el menosprecio hacia lo que es familiar y el estremecimiento de placer- o temor- hacia la novedad”. (Said pg 92-93)

Este rechazo se inicia en la edad media en consecuencia a la poca tolerancia a una religión y una cultura distinta. Siglos después, se comienza a relacionar el mundo árabe a uno carente de virtudes. Ensayos como el escrito por Lord Cromer, un diplomático británico; que se publicó en la *Edinburg Review* en enero de 1908 dan cuenta de la consideración que se tenía de los árabes:

“«Faltos de energía e iniciativa», muy propensos a la «adulación servil », a la intriga, a los ardides y a la crueldad con los animales; los orientales no son capaces de andar por un camino o una acera (sus mentes desordenadas se confunden cuando intentan comprender lo que el europeo lúcido entiende inmediatamente: que los caminos y las aceras están hechos para andar); los orientales son unos mentirosos empedernidos, unos «letárgicos y desconfiados» y son en todo opuestos a la caridad, a la rectitud y a la nobleza de la raza anglosajona (Said Pg 67)”

Visión, que como bien dice Said, responde a convencionalismos heredados de tiempos pasados, los cuales fueron cómodamente adoptados en la época.

“Durante los primeros años del siglo XX, hombres como Balfour y Cromer pudieron decir lo que dijeron y de la manera que lo dijeron porque una tradición de orientalismo que se remontaba a un periodo anterior al siglo XIX les había proporcionado un vocabulario, unas imágenes, una retórica y unas figuras con las que decirlo.” (Said 69-70)

Esta tendencia se extendió más allá de la política, alcanzando también a los intelectuales de la época:

“Incluso los escritores más imaginativos de la época, hombres como Flaubert, Nerval o Scott, estaban coaccionados a la hora de sentir o decir algo sobre Oriente porque el orientalismo era, en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura acentuaba la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, «nosotros») y lo extraño (Oriente, el Este, «ellos»).

Esta visión, en cierto sentido, creó y luego sirvió a los dos mundos así concebidos. Los orientales vivían en su mundo, «nosotros» vivíamos en el nuestro. Esta visión y la realidad material se apoyaban y se estimulaban mutuamente. Tener una cierta libertad para relacionarse con el otro era siempre un privilegio del occidental, porque la suya era la cultura más fuerte; él podía penetrar, abarcar, dar forma y significado al gran misterio asiático.” (Said 73)

Se había creado una distancia, que no sólo la establecían figuras políticas, también connotados escritores. Esta inclinación, crece de forma integral en la sociedad, prueba de esto es la publicación en la revista *American Journal of Psychiatry*, donde en su número de febrero de 1972 se publicó un artículo de Harold W. Glidden llamado “The Arab World” en el que nos da cuenta años más tarde, como el orientalismo es expresado en medios científicos:

“<<El arte del subterfugio está muy desarrollado en la vida del árabe y en el propio islam>>: la necesidad de venganza que tienen los árabes predomina sobre cualquier otra porque sin ella, el árabe sentiría una vergüenza que lo destruiría. Por tanto, si <<los occidentales sitúan la paz en un lugar preferente dentro de su escala de valores>> y si <<tenemos una conciencia muy desarrollada del valor del tiempo>>, eso no es aplicable a los árabes. <<De hecho-nos dice- en la sociedad tribal árabe (donde nacieron los valores árabes) la lucha, más que la paz, era la situación normal, porque las incursiones guerreras eran uno de los principales soportes de la economía.>> El propósito de esta sabia disquisición es simplemente demostrar que en la escala de valores occidentales y oriental <<la disposición relativa de los elementos es bastante diferente>> (Said 79-80)

La teorización del medio oriente, como se ha visto a través del tiempo, crea las bases de un imaginario bien fundamentado, que si bien las fuentes para construirlo responden de forma arbitraria al imperialismo, restándole objetividad, aún así logran establecerse en el tiempo sin mayor complicación. La permanencia de esta imagen produce que se sobreponga el mito a la realidad, como bien lo define Said en su libro:

“El conocimiento que Gran Bretaña tiene de Egipto es Egipto, y la carga que este conocimiento supone hace que preguntas acerca de la inferioridad o superioridad parezcan mezquinas (Said 59)”

2.1.2 Contexto histórico de Palestina.

Se hace imposible encontrar la idiosincrasia del pueblo palestino a través de la imagen construida por los medios de comunicación masivos, debido a que la prensa sólo hace referencia a Palestina en los momentos que el conflicto con Israel alcanza un punto crítico.

Para poder analizar el mito que rige a Palestina, es necesario manejar una mayor cantidad de información que la entregada por los medios. Se debe conocer el contexto del conflicto, sus causas, y así lograr una apreciación mucho más objetiva.

La palabra Palestina, hace referencia a un territorio preciso, es una región, un país ubicado en “la franja occidental de Asia, en la zona que Europa llama Cercano Oriente, los Paralelos 31 y 33 Norte, y los meridianos 32 y 34. Estos dibujan, grosso modo, el modesto cuadro en que está situada esta tierra. Va de los montes sirios a las estepas del Neguen, del gran desierto árabe de las riberas del Mediterráneo” (Sakalha 19).

Su cultura se remonta a miles de años en la antigüedad. Una de sus ciudades, Jericó, es considerada la ciudad habitada más antigua del mundo “su historia se remonta a la Edad de Piedra, siendo construida hace unos 7 mil años”(Sakalha 28). Desde ese entonces hasta el día de hoy ha sido asediada por diversas civilizaciones, pero no es hasta la invasión judía, que el pueblo palestino vive los momentos más críticos en su historia.

“Los judíos que llegaron en cuantagotas a fines del siglo XIX y por miles durante los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX crearon ciudades (Tel Aviv en 1909) y granjas colectivas (los famosos "kibutzim") sólo para judíos” (Brieger 16)

La llegada de judíos al territorio, desde su comienzo se mostró como una ocupación territorial obcecada en sobreponerse a los nativos del lugar. No intentaban integrarse, sino más bien conformar una sociedad excluyente, Como así da cuenta Brieger, en su libro “El Conflicto Palestino-Israelí: 100 preguntas y respuestas ”

“Recomendaban contratar únicamente mano de obra judía excluyendo a la árabe y sugerían comprar en los mercados productos elaborados por judíos, sabotando el comercio árabe. También crearon numerosas instituciones sociales, políticas y culturales que excluían a los árabes, como el sindicato de trabajadores (Histadrut). Todo iba en la misma dirección: construir instituciones judías que fueran consolidando una sociedad paralela a la existente” (Brieger 16)

Los palestinos se vieron enfrentados a una nueva ocupación, la cual repudian y terminan rebelándose frente a ella. Como da cuenta Brieger, cuando habla sobre la causa de los primeros enfrentamientos entre los bandos en cuestión.

“A medida que los árabes se fueron dando cuenta de que los judíos que llegaban a Palestina planteaban de manera abierta y clara la idea de crear un Estado solamente para ellos, se opusieron y se iniciaron los enfrentamientos “(Brieger 17)

Ralph Schoenman, en su libro “La historia Oculta del Sionismo”, ilustra de manera clara, a modo de crónica, el progreso de este conflicto.

“La lucha nacionalista palestina había sido constante desde 1918, acompañada por una u otra forma de resistencia armada organizada. Incluyó también la desobediencia civil, huelgas generales, el no pago de impuestos, la negativa a llevar carnets de identidad, boicots y manifestaciones” (Schoenman 37)

“El proceso de establecer las raíces del colonialismo y transformarlo de mandato británico en colonialismo sionista de ocupación... alcanzó su clímax a

mediados de los treinta, y en realidad la dirección del movimiento nacionalista palestino se vio obligada a adoptar cierta forma de lucha armada (Schoenman 36)

A mitad de siglo XX ocurre un suceso que cambió totalmente la situación del conflicto, y que se transforma en la piedra angular de lo que es actualmente el principal problema para Palestina: el respaldo de la ONU para la creación oficial del estado de Israel.

“Entre el 29 de noviembre de 1947, fecha de la partición de Palestina por las Naciones Unidas, y el 15 de mayo de 1948, en que fue proclamado formalmente el Estado de Israel, el ejército sionista, y la milicia se apoderaron del 75% de Palestina, echando del país a 780.000 palestinos” (Schoenman 40)

Este hecho significa que la dominación judía logra su primer cometido, pero como bien se dijo anteriormente, las intenciones de lo que ahora es Israel tienen relación con una total expansión en el territorio, lo que conlleva sobreponerse al pueblo palestino. Esto los empuja a crear un ambiente hostil para los antiguos habitantes. Díaz, en su libro, profundiza sobre las causas y consecuencias del camino tomado por Israel las intenciones y artilugios de Israel en contra de Palestina:

“Israel ha entendido que la aplicación plena de la igualdad a la que se ha comprometido a nivel internacional pone en riesgo su propia concepción de Estado. Esto explica porqué Israel no ha reconocido la existencia de minorías nacionales en su territorio y ayuda a entender las razones por las que no existe a nivel jurídico interno ninguna disposición general de igualdad y de prohibición de la discriminación racial” (Díaz 5-6)

Como también explica el autor, esta intención va más allá de la omisión de elementos que incluyan a las minorías, sino que se intentan excluir bajo la tutela legal de sus leyes.

“De hecho, la Ley Fundamental: dignidad y libertad humana de 1992 ha servido para potenciar la discriminación, ya que ha aplicado algunas limitaciones al goce de la igualdad entre sus ciudadanos en función de la “judeidad” del individuo. De esta forma, es posible afirmar que las políticas discriminatorias israelíes hacia sus ciudadanos palestinos se manifiestan en la propia legislación israelí, que ha servido como herramienta de estratificación y, en consecuencia, discriminación de la sociedad (Díaz 6).

Esta situación, que condiciona de manera directa las relaciones entre ambos bandos, tiene un punto álgido, considerado por muchos el máximo símbolo del apartheid israelí, y que años más tarde estará presente en casi todas las producciones cinematográficas nacionales: El muro.

“el 14 de abril de 2002 el gobierno de Israel acuerda iniciar las obras de construcción de un muro que separará su territorio del de la Cisjordania ocupada, arguyendo que así se conseguirán frenar los ataques que dicho estado y sus nacionales sufren por parte de terroristas palestinos”(Escudero 19)

Como bien dice Escudero, Israel justifica la construcción del muro como un mecanismo de protección para sus pobladores, pero según algunos autores, como Álvarez, este tiene un fin mucho más oscuro.

El muro consiste en un rosario de líneas de separación que impiden el paso de la población palestina y aísla poblaciones y ciudades enteras del resto de Cisjordania. El objetivo israelí es doble: por una parte se trata de desarraigar a la población palestina y, al mismo tiempo, crear las condiciones para arraigar al colono recién llegado, de forma que en el futuro esté más consolidado sobre la tierra el extranjero que el propio nativo (Álvarez 127)

El análisis de las consecuencias que trajo la construcción del muro nos da una idea de lo que significa para el pueblo palestino:

“Los cierres aislaron a los territorios autónomos, causando un daño irremediable a la economía palestina. Según el mencionado Informe Bertini, la crisis dejó sin trabajo a 100.000 palestinos que trabajaban en Israel (entre ellos, 25.000 gazauíes) y otras 60.000 personas perdieron sus empleos a consecuencia del descenso generalizado del consumo”(Alvarez 131-132)

2.1.3 Mass media

El mito que rige al pueblo Palestino, en la actualidad es sustentado por los medios de comunicación masivos, ellos son los encargados de relacionarnos con el conflicto palestino-israelí en calidad de espectadores. Representan la principal fuente de información, por ende tienen directa responsabilidad en la construcción de la imagen que el mundo tiene del pueblo palestino.

Los medios de comunicación en general cumplen un rol importante en nuestra época ya que “Son los que definen qué temas son significantes en la sociedad y por ende, ellos son los que dan o restan importancia a los sucesos que ocurren en el día a día”. (Bernal 22), Y por otro lado, estos son tomados como “una forma de registro o almacenamiento histórico” (Dominguez pg 29).

Por ende, en lo que compete a esta investigación, es importante analizar los mecanismos por lo cual obtienen la información, la procesan y la distribuyen. En otras palabras, analizar la realidad a través del periodismo

La UNESCO, en su código de ética profesional de 1983 dicta las pautas que debería respetar este medio:

“Principio II: La dedicación del periodista a la realidad objetiva. La principal tarea del periodista es servir a la gente en su derecho a la verdad y la información auténtica con una dedicación honesta a la realidad objetiva, de manera que los hechos estén divulgados conscientemente en un contexto apropiado, precisando sus conexiones esenciales y sin causar distorsión, con el despliegue debido de la capacidad creativa del periodista, para proporcionar al público el material adecuado que le permita formarse una idea exacta y comprensiva del mundo, en la cual, el origen, la naturaleza y la esencia de los acontecimientos, procesos y estados de eventos estén comprendidos del modo más objetivo posible.” (Bernal 31)

Lo que es acogido por la academia periodística la cual dice que “ El profesional debe presentar la noticia únicamente resaltando los datos fácticos, evitando de esta manera inducir a la audiencia a tomar una u otra postura sobre el hecho en cuestión” (Bernal pg 20). Este postulado, si bien sigue los ideales de un periodismo idóneo, según algunos autores presenta una incompatibilidad con la realidad debido a la innegable capacidad del ser humano por inculcar su punto de vista. La doctora en comunicación María Teresa Sábada sobre esto afirma: “El periodista encuadra la realidad y aporta (desde) su punto de vista” (Sabada 159). Como bien dice, existe un problema de subjetividad, pero este no se debe identificar como un fenómeno individual, ya que “Una noticia depende de la percepción del periodista y de la línea editorial del medio”. (Bernal 22). Esto va más allá de una creación colectiva ya que si bien, se resalta la figura del reportero, este no cuenta con la autonomía para dirigir la noticia a su antojo. En la investigación hecha por Juan Bernal y Laura Benedetti se da cuenta de esto:

“Aunque el autor adopte una postura objetiva y determinada, esta está sujeta a la línea editorial del medio para el que trabaja por lo que, volviendo a la parte teórica, es encuadrada dos veces y manipulada. Es decir, si el medio de comunicación tiene como política que las noticias deben alejarse del sensacionalismo, donde los hechos se presentan “de manera vistosa y sugestiva”, es deber del periodista adecuar la noticia respetando esos límites. (Bernal 30)

Ocurre un fenómeno de despersonalización en el trabajo, el periodista se distancia totalmente del espectador, esfumándose tras el medio para el cual trabaja.

“La presentación del profesional como parte de un todo -el medio- pero que a su vez es un ser independiente y actúa como un individuo frente a la sociedad, es lo que logra que la postura del diario, canal o cadena radial sea una sola y que a su vez opaque el trabajo del autor”. (Bernal 30)

En efecto, lo correcto es considerar al periodista sólo como un integrante de esta maquinaria, porque finalmente el título de autor se le debe conceder al medio de comunicación.

Ahora bien, profundizando sobre el tema de la objetividad en la información, esta debe pasar por una serie de procesos antes de ser entregada; es moldeada y condicionada por los principios que rigen a los medios de comunicación: En primer lugar, dentro de sus factores internos se debe considerar el componente ideológico.

“Cada medio informativo tiene una línea editorial que en la mayoría de los casos representa la inclinación política de sus fundadores”(Bernal 21), lo que se relaciona directamente con la figura del estado, el que gracias a su autoridad, puede hacerse valer de herramientas para modificar a su conveniencia la manera en la que una noticia es planteada. Pierre Bourdieu en su libro “Sobre la televisión” se refiere al tema:

“Resulta evidente, en efecto, que los diferentes poderes, y en particular las instancias gubernamentales, actúan no sólo a través de las imposiciones económicas que están en disposición de ejercer, sino también de todas las presiones que permite el monopolio de la información legítima- de las fuentes oficiales en particular-; este monopolio facilita, en primer lugar a las autoridades gubernamentales y a la administración, a la policía, por ejemplo, pero también a las autoridades jurídicas, científicas, etcétera, unas armas en la lucha que las enfrenta a los periodistas, en la que tratan de manipular las informaciones o a los agentes encargados de transmitirlas” (Bourdieu 104)

Por otro lado, el gobierno puede transformarse en el sustento de un medio periodístico, y de esta manera crear lazos de dependencia entre ambos. Como bien dice Bourdieu:

“El grado de autonomía de un medio de comunicación se mide, sin duda, por la parte de sus ingresos que provienen de la publicidad o de la ayuda del Estado (en forma de publicidad o de subvenciones), así como por el grado de concentración de los anunciantes.” (Bourdieu 103)

El autor introduce el término “autonomía”, el que representa el factor más importante en lo que respecta la objetividad de un medio. No hay que olvidar que los medios de comunicación no dejan de ser una empresa, la que si no recibe subvención estatal, se debe sustentar con la venta de sus productos. Tanto la prensa escrita, como la televisión, siguen un modelo de negocios basado en la venta de publicidad. Emelia Dominguez, en su libro “Medios de comunicación Masiva” habla de la manera en la que esta industria se sustenta económicamente.

“Los periódicos obtienen ingresos por dos fuentes: la publicidad, que aporta el 80% del total, y la circulación (ingresos por suscriptores y ejemplares vendidos). que representa 20% restante.” (Dominguez 30)

La autora, también profundiza sobre la manera en la que valoran su servicio:

“Los ingresos de la publicidad están directamente relacionados con la circulación, puesto que entre más tiraje tengan los periódicos, más cobran por sus espacios publicitarios, dado que el número de circulación se traduce en número de personas que leen el diario, lo que es lo mismo, el número de personas que pueden recibir la publicidad. (Dominguez 30)

Para un medio de comunicación el sustento depende del dinero que recibe por publicidad, el que, como bien se dijo anteriormente, está directamente relacionado con la cantidad de personas que reciben el mensaje. Por ende, la masividad se transforma en el motor principal del medio, teniendo que adecuarse para lograr captar la mayor cantidad de público posible. Es aquí donde surge una depresión en la objetividad de la información, el momento en que la prensa se ve enfrentados al dilema del mercado. Esta crisis es definida por Boudiere:

“El campo periodístico se constituyó como tal, en el siglo XXI, en torno a la oposición entre los periódicos que ofrecían ante todo <<noticias>>, de preferencia <<sensacionales>> o, mejor aún, <<sensacionalistas>>, y los que proponían análisis y <<comentarios>> y se empeñan en marcar distancias respecto a los anteriores afirmando abiertamente unos valores de <<objetividad>>; este campo es sede de una oposición entre dos lógicas y dos principios de legitimación: el reconocimiento por los colegas, otorgado a aquellos que acatan más completamente los <<valores>> o los principios internos, y el reconocimiento por el mayor número posible de gente, materializado en el número de entradas, de lectores, de oyentes o de espectadores, y , por lo tanto, en la cifra de ventas (Bestsellers) y el beneficio en dinero contante y sonante pues en este caso la sanción del plebiscito constituye forzosamente un veredicto del mercado.” (Bourdieu 105-106)

Finalmente, frente a esta dependencia que tienen los medios de comunicación con los índices de audiencia, terminan banalizando su trabajo para asegurar la aprobación de una mayor cantidad de personas. “Cuanto más amplio es el público que un medio de comunicación pretende alcanzar, mas ha de limar sus asperezas, más ha de evitar todo lo que pueda dividir, excluir.” (Bourdieu pg 64). Condición que se ha extendido hasta prevalecer en los medios de comunicación, como así informa Bourdieu:

“Pero lo más importante estriba en que, a causa del incremento del peso simbólico de la televisión- y, entre las cadenas competidoras, de aquellas que se dedican con el mayor cinismo y el mayor éxito de la búsqueda del sensacionalismo, de lo espectacular, de lo extraordinario-, una determinada visión de la información, hasta ahora circunscrita a los llamados periódicos sensacionalistas, dedicados a los deportes y a la crónica de sucesos, tiende a imponerse al conjunto del campo periodístico” (Bourdieu 73)

Las imágenes que los principales diarios del mundo utilizan al momento de hablar de Palestina, dan cuenta del sensacionalismo con el cual opera la prensa. Las fotografías que publican junto a los enunciados, siguen en la mayoría de los casos una estética que hace referencia a lo bélico, o a un panorama decadente.



A Palestinian is checked by Israeli soldiers patrolling the streets of the West Bank city of Hebron on Dec. 15, 2015. (Menahem Kahana/AFP/Getty Images)

(Imagen del New York Times, 19 Junio 2016)



(El diario New York 1 de agosto 2014)



A Palestinian is checked by Israeli soldiers patrolling the streets of the West Bank city of Hebron on Dec. 15, 2015. (Menahem Kahana/AFP/Getty Images)

(The Washington Post. 25 diciembre 2015)



Un hombre palestino llora sobre el cadáver de su hijo tras su muerte en el depósito del hospital de Shifa, en Gaza, el jueves, 17 de julio.

(El diario New York, 19 julio 2014)

2.1.4 Realismo en el cine

Desde los albores del cine con los hermanos Lumiere, cuando este era valorado mayormente como una novedad tecnológica, que sus espectadores se han interesado en la manera que este aparato logra inmortalizar un instante. Hoy en día una película es capaz de transformarse en el referente de un hecho histórico, todo gracias a su impresión de realidad. Pero ¿Cómo se define la realidad? Desde una mirada filosófica; la visión idealista absoluta, nos dice que esta se concibe de forma colectiva a través del tiempo. Como explica Juan José Sanguinetti, en su libro “El conocimiento Humano: Una perspectiva filosófica”, donde hace referencia a esta visión:

“El valor de las ideas filosóficas y religiosas corresponde a su situación en la historia. La verdad <<se hace>> con la evolución de la razón en el tiempo. Los resultados históricos son una y otra vez superados, según la ley dialéctica que hace nacer de continuo oposiciones negadoras, que luego son superadas por nuestras síntesis, y así siguiendo. El proceso tiende a la plena realización del saber absoluto, suprema síntesis de la autoconciencia.

A pesar de su tensión hacia la verdad necesaria, el idealismo absoluto cae en el relativismo. La verdad es una posición histórica de la conciencia colectiva.” (Sanguinetti pg 22)

Por otro lado, podría definirse según la visión Gnoseológica Realista, la que reconoce a la realidad como algo objetivo, ajena al consciente humano.

“Contra la tesis del idealismo, se presenta la posición gnoseológica realista. el punto central del realismo es la tesis de que existe una realidad independiente del pensamiento. ser y pensar no son lo mismo. Para conocer la verdad, el pensamiento tiene que adecuarse a las cosas reales y no al revés. Conocer no es construir, sino contemplar el ser trascendente (Sanguineti Pg 23)”

Bajo esta última visión, el cine es una herramienta capacitada solo para representar aquello que percibimos del entorno, de una manera pasiva, sin modificarlo. Pero bajo los parámetros de un idealismo absoluto, el cine adquiere una posición mucho más activa: Su capacidad de perdurar en el tiempo, le permite ir adquiriendo objetividad hasta decantar en algo mucho más concreto que una simple reproducción.

La delimitación entre lo que consideramos “Real” y “fantástico” en el cine, depende de los vínculos que existen entre la película y la realidad, siendo el espectador el que finalmente valida esta relación; Metz, en su libro “Ensayos sobre la significación en el cine” profundiza sobre esto:

“ La impresión de realidad- impresión más o menos intensa, pues admite múltiples grados- privativa de cada una de las técnicas de representación existentes en nuestros días (fotografía, cine, teatro, pintura y escultura figurativa, dibujo realista, etc.) es siempre un fenómeno de dos caras: su explicación puede buscarse en el objeto percibido o en la percepción. Por un lado, la duplicación es más o menos <<parecida>>, más o menos próxima a su modelo, incluye un número más o menos elevado de índice de realidad; por otro lado, esta construcción activa que es siempre la percepción se apodera de ella de modo más o menos realizante. Hay una interacción constante entre ambos factores: una reproducción lo bastante convincente suscita en el espectador fenómenos de participación- participación a la vez efectiva y perceptiva- que acaban de otorgar realidad a la copia. (Metz Pg 34) “

Según el autor, esta interacción entre el objeto percibido y la percepción suscita una especie de participación en el espectador que le confiere realidad a la copia a pesar de ser más o menos parecida. Por su parte Marcel Martin, en su libro “El lenguaje del Cine” reconoce en la imagen cinematográfica un mayor relieve y señala el primer elemento que le confiere realismo al cine:

“La imagen cinematográfica restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción *objetiva*: el valor convincente del documento fotográfico o filmado, en principio, es irrefutable (Martin Pg 26)”

En una primera instancia, la imagen cinematográfica se percibe como real, debido a que dotamos de objetividad aquello que la cámara capta de forma directa. Confiamos en la relación que existe entre lo que nos presenta la pantalla y el mundo que nos rodea; vínculo, que según el autor, genera en el espectador diversas reacciones.

“La imagen fílmica suscita pues, en el espectador, un *sentimiento de realidad* bastante pronunciado en algunos casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla. Tal creencia y tal adhesión van desde las más elementales reacciones en los espectadores vírgenes o poco evolucionados, cinematográficamente hablando (los ejemplos de esto son muchos), hasta los muy conocidos fenómenos de participación (los espectadores que advierten a la heroína sobre los peligros que la amenazan) y de identificación con los personajes (de allí proviene toda la mitología de la estrella) (Martin Pg 27)

La primera experiencia de realismo que tenemos con el cine tiene relación con su forma, la imagen en sí, la que es otorgada por la objetividad intrínseca de la fotografía. Particularmente, en el cine esta facultad va articulada con otro de sus elementos estructurales: el movimiento.

“La imagen fílmica, ante todo, es realista o, mejor dicho, está dotada de todas las apariencias (o de casi todas) de la realidad. En primer lugar, por supuesto, el *movimiento*, que en otro tiempo suscitó el asombro admirativo de los primeros espectadores conmovidos al ver las hojas de los árboles palpar por la brisa o abalanzarse sobre ellos un tren: por esta razón, el *movimiento* es por cierto la característica más específica y más importante de la imagen cinematográfica (Martin 26-27)

Visión que es también compartida por Christian Metz, en su libro “Ensayos sobre la significación en el cine”, donde el teórico considera que “El movimiento es lo que da una intensa impresión de realidad” (metz Pg 34) y reafirma al decir que “En el cine, la impresión de realidad es también la realidad de la impresión, la presencia real del movimiento (Metz Pg 37)”. Metz, al igual que Martin, le confieren al cine la capacidad de evocar en la percepción del espectador una realidad objetiva.

“La conjunción entre la realidad del movimiento y la apariencia de las formas conlleva la sensación de vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su base objetiva al movimiento, y el movimiento da cuerpo a las formas” (Metz Pg 34-35)

Ahora bien, tomando en consideración las reflexiones de los autores anteriormente citados y haciendo una comparación con los siete artes descritos por Ricciotto Canudo en su libro “Manifiesto de los 7 artes”; el cine comparte elementos de realidad con otras manifestaciones artísticas, principalmente con la fotografía y el teatro, pero según algunos teóricos el cine es quien logra una impresión mucho mas elevada de realidad. Testimonio de esto es lo dicho por André Bazin, en su libro ¿Qué es el Cine?:

“De la naturaleza fotográfica del cine resulta efectivamente fácil concluir su realismo. Y la existencia de lo maravilloso o de lo fantástico en el cine; lejos de venir a debilitar el realismo de la imagen, resulta ser lo más conveniente de las contrapruebas. La ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se muestra.” (Bazin 185)”

Metz da sentido a lo dicho por bazin al explicar la relación que tiene el teatro con la realidad y cómo, a diferencia del cine, esto influye directamente con el estado que cada unos nos induce como espectador a la hora de enfrentarnos a una obra:

“El espectáculo teatral, nos dice, no llega a ser una reproducción convincente de la vida porque en sí forma parte de la vida, y demasiado visiblemente. Ahí están los entreactos, el ritual social, el espacio real de la escena, la presencia real del actor; todo ello tiene un peso excesivamente grande como para que la ficción desarrollada por la obra se reciba como real.” (Metz 38)

Palabras que posteriormente reafirma diciendo:

“ <<creemos>> mucho más en la ficción del filme que en la obra teatral” (Metz 40)

La impresión de realidad en el cine es un fenómeno complejo, como bien dice Metz, el espectador se enfrenta a la ficción de la película, la cual, a diferencia del teatro, ocurre en un espacio completamente distinto al que se encuentra el receptor.

“El espectáculo cinematográfico, por el contrario, es completamente irreal, se desarrolla en otro mundo. Es lo que Michotte denomina la <<segregación de los espacios>>. Nada tiene en común el espacio de la diégesis y el de la sala(que engloba al espectador), ninguno de los dos incluye o influye al otro, todo acontece como si una barrera invisible pero estanca los mantuviese totalmente aislados.(Metz 38)

El público reconoce la distancia inexorable que existe entre la diégesis y el mundo real. Esta barrera, que si bien podría afectar la impresión de realidad; es una mas de las características del complejo fenómeno de la realidad en el cine. Rudolf Arnheim, por su parte, en su libro “El cine como arte”; defiende esta idea.

“Hemos mostrado anteriormente que las imágenes del mundo físico que recibimos difieren de las que aparecen en la pantalla. Lo hicimos a fin de refutar la afirmación de que el cine constituye sólo una débil reproducción mecánica de la vida real. El análisis nos ha proporcionado los datos de los cuales esperamos extraer ahora los principios del arte cinematográfico. Es evidente que por su propia naturaleza el cine tiende a satisfacer el deseo de información fiel sobre hechos curiosos, típicos y emocionantes que se reproducen en el mundo” (Arheim 35-36)

Tomando en consideración lo planteado por Arheim y Metz, el mundo planteado por el cine y el mundo en el que vivimos son entes totalmente distintos, de esta forma se explica la impresión de realidad en el cine, la cual no se sustenta en una reproducción mecánica, sino más bien en la creación de una realidad, a través de la ficción, que es independiente de la realidad objetiva. Lo que , finalmente, para cobrar sentido y lograr en espectador el cometido, un mundo debe sobreponerse al otro, como así lo plantea Bazin:

“El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye, ya que el concepto mismo del universo es espacialmente exclusivo. (Bazin 186)

“Durante un cierto tiempo, el film es el universo, el mundo, o si se quiere, la naturaleza. (Bazin 186)”

2.1.5 La representación del cineasta

Para entender al cine como una maquinaria creadora de realidades alternas, es necesario profundizar en la manera que este incorpora elementos de la realidad objetiva para conformar la diégesis. El principal responsable de esta acción, tomando en consideración que esta investigación se basa en el cine de autor; es el director. El cual según Alejandro Pardo, tiene un propósito que cumplir.

“El trabajo del cineasta consiste en abordar temas complejos, difíciles y arriesgados, y hacerlos llegar al público de una manera accesible y entretenida” (Pardo Pg 63)

El cineasta se transforma en el intermediario entre el espectador y la realidad objetiva, y en ese intento de llevar los elementos del mundo externo en una película, se debe enfrentar a una serie de limitaciones propias del formato en el que trabaja.

“Al igual que las películas sobre temas contemporáneos, las históricas pueden narrar cuestiones que no se presten a ser relatadas en términos cinemáticos y por ende obligan al director sensible a hacer todo cuanto pueda para ajustar de algún modo su narración a la pantalla” (Kracauer 111)

La difícil labor de incorporar un mundo dentro del otro, exige al realizador a buscar nuevos métodos para hacer encajar sus diferencias. Este fenómeno, para Kracauer, hace que los creadores opten finalmente por desligarse de un realismo tan prudente .

“Una cosa es evidente: siempre que un director cinematográfico apunta hacia un tema histórico o se aventura en el reino de la fantasía, corre el riesgo de desafiar las características básicas de este medio de expresión. En términos generales tenderá a despreocuparse de la realidad física y a incorporar, en cambio mundos que, según todas las apariencias, quedan fuera de la órbita de la realidad efectiva. (Kracauer 109)”

El director, intenta retratar el mundo que lo rodea, pero inevitablemente retratar lo que el cree del mundo, su mundo interno es el que finalmente es reflejado en la película, porque la realidad objetiva antes de llegar a la pantalla es filtrada y manipulada por la percepción y las vivencias personales del mismo director.

“La imagen cinematográfica nos da, pues, una reproducción de la realidad, cuyo realismo aparente, en verdad está dinamizado por la visión artística del realizador. La percepción del espectador se va haciendo afectiva en la medida en que el cine le proporciona una imagen subjetiva, densificada y pasional de la realidad: en el cine, el público derrama lágrimas ante espectáculos que, en la realidad, quizá sólo lo conmoverían medianamente.(Martin 31)

Esta acción, de abordar un tema en particular y representarlo en el cine bajo un punto de vista, tomando en consideración el realismo de la imagen y su impacto anteriormente desarrollados en esta investigación; es un trabajo que requiere una gran responsabilidad, como así lo plantea Pardo:

“Sigo plenamente convencido de la ley de causa y efecto. Quiero también indicar con firmeza que las imágenes que ofrece el cineasta son responsables, plenamente responsables, de la influencia que el mundo que ellos presentan pueda ejercer sobre las actitudes y comportamientos de los jóvenes y, por ello, más fácilmente impresionables” (Pardo 68)

Lo que después reafirma al decir:

“La industria cinematográfica es un medio muy poderoso en términos de influir sobre la mentalidad de las personas (Pardo 69)

Como bien dice el autor, al momento de retratar un suceso, esta representación a pesar de ser ficción, adquiere un peso tal, que puede transformarse en su referente. Cohen-seat y Fougeyrollas, en su libro “La influencia del cine y la televisión”, nos dan cuenta de la forma progresiva en la que una representación adquiere valor.

“Así, la imagen reproduce lo real y, en un segundo paso y eventualmente, afecta nuestros sentimientos y, en un tercer nivel y siempre de manera facultativa, toma un significado ideológico y moral. (Cohen-seat, Fougeyrollas 34)

La ficción del cine, como bien dicen los autores, a pesar de ser una representación, tiene la capacidad de influenciar a sus espectadores. Esto llega a tal punto, que su ficción puede sobreponerse a los hechos concretos de la historia.

“Lo curioso es que un suceso cotidiano escenificado puede perfectamente evocar en la pantalla una ilusión de realidad más fuerte que la que habría evocado el suceso original en caso de haber sido captado directamente por la cámara.” (Kracauer 59)”

En esta contienda es imposible reproducir un hecho real de manera objetiva, como bien dice Kracauer, finalmente es el director quien debe hallar la manera de enaltecer la ficción del cine por encima de la realidad valiéndose de los recursos cinematográficos.

“Hay que reconocer que todos los films que han intentado sustituir el mundo de nuestra experiencia por una naturaleza fabricada y un universo artificial no han obtenido éxito idéntico. Admitidos los fracasos de Caligari y de Los Nibelungos, podemos preguntarnos de dónde surge el éxito incontestable de Nosferatu y La pasión de Juana de Arco (utilizando como criterio de éxito el hecho de que estos films no han envejecido). Parece, sin embargo, a primera vista, que los procedimientos de puesta en escena pertenecen a la misma familia estética y que, con las variedades de temperamento o de época, pueden clasificarse estos cuatro films dentro de un cierto <<expresionismo>> opuesto al <<realismo>> (Bazin 186).

2.1.6 El caso de Palestina.

Como anteriormente se dijo, cuando el cineasta intenta plasmar su interpretación del mundo que lo rodea, se ve enfrentado a las limitaciones del formato y a la responsabilidad que conlleva trabajar en un medio capaz de influir en el imaginario colectivo.

En el caso de Palestina, estas limitaciones y responsabilidades son intensificadas debido al contexto político y social al que se ven sometido los realizadores. Lo que tiene como consecuencia una representación subordinada por elementos externos.

Primero, los cineastas tienen un compromiso social y personal que condiciona las temáticas de sus películas:

“En definitiva, en nuestro cine y con independencia del estilo de cada realizador, hay una realidad llamada «ocupación» que no se puede obviar, una realidad que marca las distintas tendencias e impide omitir ciertos asuntos.”
(Hammoud, Jasem, Mdanat)

Lo que empuja a los realizadores a formar parte integral de sus obras, involucrándose de manera personal en todos los procesos de la creación.

“Los directores palestinos de ficción suelen escribir ellos mismos sus guiones porque sienten la necesidad de transmitir experiencias personales, de modo que el resultado tiende a combinar en distinta medida la ficción y el género documental (Hammoud, Jasem, Mdanat)

Los realizadores, al estar sometidos al entorno peculiar de la ocupación israelí, sienten vínculos con la causa que no son capaces de romper al momento de escribir sus guiones, creando una tendencia que denota elementos comunes en casi todas las producciones del cine palestino.

Esto también se puede entender desde la necesidad de querer derribar la imagen orientalista, utilizando el cine como una herramienta de desmitificación.

“En el caso particular de los films sobre Palestina, destacamos la necesidad de auto-narrarse y así desafiar las miradas orientalistas que recaen sobre el mundo árabe. El cine posibilita crear una fábula, retomando la función que posee la fábula para Deleuze, quien nos propone “inventar un pueblo que falta”, construir una comunidad, e incluso inventar una memoria colectiva.(Maia 2013)

Cuando el fin de crear una película es la denuncia, las decisiones que tome el director van a ir siempre en pro de lograr el objetivo propuesto. Por ende, en el caso de Palestina, su cine inevitablemente se ha visto condicionado por la necesidad que tienen sus realizadores de hacer justicia. Así lo plantea Maia

“Toda la historia de la lucha palestina tiene que ver con el deseo de ser visible” escribió Edward Said en la introducción del libro sobre el cine palestino *Dreams of a Nation*. Consideramos que este deseo es el que ha guiado la nueva oleada de películas palestinas de la última década. “El cine palestino se ha reinventado muchas veces en los últimos 40 años, pero las películas que se han hecho desde la segunda Intifada, que comenzó en el año 2000, son las que han recibido atención internacional” porque representan una afirmación social, cultural y política sin precedentes.(Maia 10)

Ahora bien, dentro de todos los componentes que condicionan la representación en el cine palestino, uno de los más importantes es el político, porque las producciones cinematográficas surgen en Palestina con un fin político y hasta el día de hoy eso se ve reflejado en el producto nacional.

En una breve presentación que hace Alberto Elena en su libro “Los cines periféricos”, da cuenta de esto.

“Al-Fatah había fundado en 1968 la Unidad de Cine Palestino, pero con sus escasos medios apenas si pudo rodar algunos documentales de testimonio y propaganda. Transferida de Ammán a Beirut en 1971 para poder contar así con mejores medios técnicos, La unidad se vería pronto secundada por otros organismo como el Grupo de Cineastas Palestinos (adscritos a la sección cultural de la O.L.P. y fundada en 1973), la Organización del Cine Palestino(creada en 1974) y , por último, el instituto de Cine Palestino (constituido en 1979), que vendría a canalizar buena parte de la producción palestina de los ochenta. A pesar de todas estas iniciativas, el cine palestino seguía limitándose al documental de intervención o a las películas que, como Kafr Qassem o Al-Majduun (Tawfiq Salah, 1972), realizarán cineastas de otras nacionalidades simpatizantes con la causa. (Elena 229-231)

Para entender el peso político que tuvo el cine palestinos en sus albores, es necesario examinar el libro “El estado Palestino” escrito por Juan Sakalha, donde da a conocer las entidades recién nombradas:

“A partir de la derrota sufrida por el ejército Egipcio y la manipulación que Nasser ejercía del problema palestino, muchos jóvenes palestinos tomaron conciencia de la necesidad de dotarse de estructuras de combate propiamente palestinas, independiente de las fuerzas de los estados árabes, es así como al año siguiente 1956 empieza a formarse en Gaza los primeros grupos del Movimiento de la Liberación Palestina, Al-fatah” (Sakalha Pg 150)”

También, es necesario entender el trasfondo de la O.L.P, organización que estaba a cargo de instituciones dedicadas a la creación cinematográfica; lo que explicaría la tendencia en las temáticas de las películas en la época.

“Sin duda, la creación de esta organización, controlada totalmente por los regímenes árabes, tenía un claro trasfondo: mantener la supremacía de su liderazgo y, por otra parte, se trataba de una iniciativa para adelantarse al Al-Fatah y controlar nuevamente el Movimiento Palestino” (Sakahla 151)

EL tema de la causa palestina, fué ganando terreno en el cine gracias a su impulso político, lo que permitió que se expandiera a otros países. Donde continúan la tendencia de hablar desde un punto de vista que resalte lo bélico.

“Pero el estallido de la guerra en 1974 galvanizará los ánimos de los cineastas libaneses, que harán de ella - junto a la ocupación palestina- su tema recurrente (Elena Pg 228)

“La gran figura del cine Libanés es, no obstante, Burhan Alawiya, autor en 1974 de la formidable kafr Qassem, una coproducción con Siria que reconstruye, con técnicas cuasi-documentales, la matanza perpetrada en dicha localidad por el ejército israelí en octubre de 1956.” (Elena Pg 229)”

En último lugar, la representación de la realidad Palestina a través del cine, está directamente supeditada por las políticas israelíes.

“Se da el caso de que todos los largometrajes palestinos han sido realizados por palestinos de nacionalidad israelí, los llamados <<árabes del 48>>. Es el caso de Elia Suleiman, Hany Abu Assad o Michel Khleifi. Aunque estos directores hacen películas anti-israelíes, tienen la nacionalidad israelí y están obligados a tener un socio israelí, ya que para rodar una película, tanto en Israel como en los territorios ocupados, es necesario contar con la participación israelí, ya sea en el guión, en la producción o en la interpretación. Esta situación entraña una fuerte contradicción entre la voluntad de un cineasta palestino de hacer una película palestina y las circunstancias que le obligan a tratar con el enemigo en calidad de socio, lo que sin duda constituye una particularidad importante en nuestro cine.” (Hammoud, Jasem, Mdanat)

Esta situación genera una discordia en los cineastas palestinos que desean retratar su realidad con absoluta libertad, ya que son obligados a tratar con el enemigo en calidad de socios, coartando la voluntad de los creadores. Pero este paso no asegura que la producción pueda seguir adelante; toda producción debe someterse a otros filtros incluso antes de su realización.

“Quisiera dedicar unas palabras a la censura que, en el caso israelí, se ejerce antes de empezar a rodar la película: en efecto, la principal dificultad consiste en obtener una autorización de rodaje, un requisito imprescindible que obliga al cineasta a presentar el guión a la censura israelí, aunque muchas veces el guión presentado no se respeta después durante el rodaje (Hammoud, Jasem, Mdanat)

Como bien se mostró, el cine palestino está sujeto a una serie de condicionantes que delimitan la representación de la realidad que se desea mostrar. Ya sea un factor político, o personal, el entorno al que se ven sometido los realizadores genera una presión que finalmente va en detrimento de la

diversidad en las temáticas del cine en Palestina, esto lo podemos comprobar al hacer una revisión, a modo de diagnóstico, de las películas más relevantes en su historia. Los portales www.imdb.com y www.filmaffinity.com nos entregan una referencia de la manera en la que estas obras plantean sus temáticas.

Kafr Kasem (1974)

Drama sobre una matanza de palestinos a manos de israelíes.

Este drama político se lleva a cabo en la víspera de la guerra de Suez en 1956, donde Israel puso un toque de queda a los palestinos que viven bajo su dominio. Sin darse cuenta de esto, los habitantes del pueblo de Kafr Kassem se encontraron con las tropas israelíes cuando regresaban de sus granjas y trabajos a las afueras del pueblo. Muchos fueron posteriormente ejecutados a sangre fría en lo que se conoció como la masacre de Kafr Kassem.

(<http://www.imdb.com/title/tt0329253/>. Traducción propia)

Wedding in galilee (1987)

Un Palestino busca el permiso de Israel para renunciar al toque de queda para darle a su hijo una boda perfecta. La condición del gobernador militar es que él y sus oficiales asistan. El novio le reclama a su padre por haber aceptado. Las mujeres preparan los rituales de la novia; los hombres preparan al novio. Los huéspedes se reúnen. Los jóvenes árabes traman violencia. Un oficial israelí se desmaya por el calor y las mujeres árabes lo llevan dentro donde estaba más fresco. Luego un caballo pura sangre se escapa y se adentra en un campo minado; soldados y árabes deben cooperar para rescatarlo.

A medida que cae la noche, la tensión entre el ejército y los habitantes aumenta, como la indignación por la noche de boda que amenaza con la dignidad y el honor de la familia.

(http://www.imdb.com/title/tt0094229/plotsummary?ref_=tt_ov_pl)

Omar (2013)

Omar es un joven palestino que está acostumbrado a esquivar las balas de las tropas que vigilan el muro de los territorios ocupados para visitar a Nadia, su amor secreto. Pero cuando un día es capturado tras una acción de resistencia, empieza un letal juego del gato y el ratón con la policía militar. Las sospechas y la traición hacen peligrar la relación con sus dos amigos de la infancia, Amjad y Tarek, el hermano de Nadia. Los sentimientos de Omar acaban tan divididos como Palestina, aunque todas sus acciones estén guiadas por su amor a Nadia.

(Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/es/film791836.html>)

Paradise Now (2005)

En Nablus en West Bank, Said y Khaled, quienes son voluntarios para hacer un atentado suicida, reciben el aviso que será al otro día- La primera operación de la célula en dos años. Cortan su pelo y los afeitan, vestidos de traje negro para pasar por colonos de Tel Aviv que van a una boda. Algo sale mal en el cruce, son separados, y se pospone la acción el tiempo suficiente para aclarar cuestionamientos sobre lo que están a punto de hacer. Suha, la buena y bien educada hija del mártir, se opone a la acción. Le gusta Said y tiene sus propias ideas. “ Bajo ocupación, ya estamos muertos” es el análisis de Khaled. El destino y la voluntad de Dios parecen encaminar a Said. Debemos tener principios, sostiene Suha, ¿pueden cambiar las mentes?

(<http://www.imdb.com/title/tt0445620>. Traducción propia)

5 broken cameras (2011)

Al nacer su cuarto hijo, Emad, un agricultor palestino compra su primera cámara de vídeo. Poco a poco y en paralelo al crecimiento de su hijo empieza a grabar los actos de resistencia pacífica de los habitantes de su pueblo, Bil'in, frente al avance de los colonos israelíes y la construcción de un muro de separación entre las urbanizaciones. Durante más de cinco años, Emad graba este conflicto en el que dos de sus mejores amigos lideran la resistencia. Arrestos diarios, represión brutal por parte del ejército israelí. Hasta cinco cámaras de Emad son destruidas por el ejército israelí. Cada una de ellas grabará una parte de esta impresionante historia.

(<http://www.filmaffinity.com/es/film726032.html>)

3000 nights (2015)

Layal, una joven maestra palestina recién casada, es arrestada tras ser acusada falsamente y condenada a 8 años en prisión. Ella es transferida a una cárcel de alta seguridad para mujeres en Israel, donde encuentra un mundo aterrador en el que los presos políticos palestinos están encarcelados con presos comunes israelíes. Cuando ella descubre que está embarazada, el director de la prisión la presiona para abortar al bebé y espiar a los presos palestinos. Sin embargo, resiliente, y todavía encadenada, da luz a un niño. A través de su lucha por criar a su bebé tras las rejas, y su relación con los otros prisioneros, se las arregla para encontrar un sentimiento de esperanza y un sentido a su vida. Las condiciones del encierro se deterioran y los prisioneros palestinos deciden sublevarse. El director de la prisión la amenaza con quitarle a su hijo si esta se une a la rebelión. En el momento de la verdad, Layal es forzada a tomar una decisión que cambiará su vida por siempre.

(<http://www.imdb.com/title/tt3815424/>)

Salt of this Sea (2008)

Soraya, nacida en Brooklyn en una comunidad de clase trabajadora de refugiados palestinos, descubre que los ahorros de su abuelo fueron congelados en una cuenta bancaria en Jaffa, cuando fue exiliado en 1948. Directa, tenaz y decidida a reclamar lo que es suyo, cumple con su sueño de toda la vida de “volver” a Palestina. Poco a poco se desmorona por la realidad de su alrededor y se ve obligada a enfrentar su propia indignación. Se encuentra con Emad, un joven palestino cuya ambición, contrariamente a la de ella, es irse para siempre. Cansado de las limitaciones que dictan sus vidas, saben que para ser libres deben tomar las cosas con sus propias manos, incluso si esto es ilegal.

(Imdb <http://www.imdb.com/title/tt1090680/>)

Laila's birthday (2008)

Abu Laila (Mohammed Bakri) ejercía de juez hasta que el gobierno no dispuso de medios para pagarle, por lo que está obligado a trabajar de taxista. El día en el que su hija Laila cumple siete años, su mujer le insiste para que vuelva a casa pronto con un regalo y un pastel. Abu Laila no piensa en otra cosa que en cumplir esta misión, pero el día a día en Palestina tiene otros planes.

(<http://www.filmaffinity.com/es/film740624.html>)

2.1.6 Masividad

Los medios de comunicación masivos, como bien se dijo anteriormente, se han encargado de crear una imagen sobre Palestina, basados en el sensacionalismo. El cine, por su lado, en su intento de profundizar y desmitificar, debe valerse de su masividad, un elementos en común con los medios de comunicación y quizás el más representativo.

El doctor de comunicación audiovisual y profesor de la universidad de Navarra, Alejandro Pardo, en una de sus publicaciones sobre las reflexiones de David Puttman, pone en evidencia las impresiones que el autor tiene sobre los elementos en común que tiene el cine y los medios de comunicación, analizando la función comunicativa de ambos y cómo esto lleva a la cinematografía a las masas.

“Para David Puttman, el cine no es una forma de expresión artística ni una industria que deba moverse bajo parámetros exclusivamente económicos. Es ante todo y por su misma naturaleza un medio de comunicación social; concretamente, aquél que ejerce una influencia más directa y decisiva sobre el individuo y la sociedad” (Pardo Pg 63)

El autor considera que el rol de una película es comunicar, lo que conlleva, al igual que en el caso de los medios de comunicación, llegar a la mayor cantidad de personas posible, por ende, la masividad se transforma en un objetivo para las producciones cinematográficas.

“ La principal función del cineasta consiste en crear y atraer de modo inteligente a un público tan amplio como sea posible; más concretamente, la creación de un cine que ilumine la cultura y, hasta cierto punto, la actitud de sus coetáneos” (Pardo Pg 65)

Por otro lado, al igual que lo que ocurre con los medios de comunicación, donde en su afán por llegar a las masas se produce una especie de banalización de la información; en el caso del cine se produce un condicionamiento en las temáticas abordadas y la manera en la que estas son representadas. El autor dice:

“El trabajo del cineasta consiste en abordar temas complejos, difíciles y arriesgados, y hacerlos llegar al público de una manera accesible y entretenida. Si cuando se aborda un tema profundo se presenta de manera inaccesible, obsesivamente artística, hemos fracasado: no hemos sabido aprovechar el medio” (Pardo Pg 63)

Desde otro punto de vista, como el entregado por Lipovetsky en su libro “La Pantalla Global”; la masividad del cine tiene relación con su ámbito artístico, ya que según el autor, es la que lo ha posicionado como parte del arte moderno. Esto lo considera una particularidad, ya que el resto de las artes tuvo que romper sus cánones establecidos para poder ser considerados modernos.

“Hay una revolución moderna del cine que no tiene nada que ver con las vanguardias: es la que ha producido un arte radicalmente nuevo, totalmente democrático y comercial, un arte de consumo de masas (Lipovetsky Pg 35)

El cine no tuvo relación con las vanguardias “A causa de su absoluta novedad” (Lipovetsky 35), no se renovó a sí mismo para ser moderno, sino que renovó el mismo arte al introducirlo dentro del consumo de masas. Por ende:

“La modernidad profunda del cine está ahí, en ese arte de masas, dispositivo sin precedentes, que contribuye ampliamente a imponer (Lipovetsky 35)

Ahora bien, se considera al cine como un arte de masas por una serie de rasgos característicos. En primer lugar, por su modo de producción:

“Es totalmente moderno por la técnica inédita que utiliza, que permite que una sola película sea vista al mismo tiempo por muchas personas (y las más recientes modalidades de difusión no hacen sino aumentar el público y multiplicar el efecto masa). “ (Lipovetsky 36-37)

Pero no sólo es colectivo por la lo que conlleva visionar la película, sino también en la manera en la que se elabora, debido a su división del trabajo:

“Una película no es creación de un individuo, sino de un equipo de varias docenas e incluso centenares de personas: el cine es, por definición, un arte colectivo” (Lipovetsky 37)

Por otro lado, las producciones cinematográficas tienen la obligación de ir renovándose debido a que todo el tiempo se les exige ser novedosas, como bien dice el autor, “Una película debe tener un mínimo de individualidad y de novedad” (lipovetzky 37) y en la búsqueda por cumplir lo exigido, las productoras constantemente deben crear nuevas películas para satisfacer al público.

“Al principio de novedad se suma el de diversidad. Hollywood centraliza enseguida la industria del cine estadounidense: en 1920, en 50 estudios trabajan 25.000 artistas que producen entre 600 y 700 películas al año. Por aquellas mismas fechas, Francia produce alrededor de 100, Italia más de 200, Dinamarca alrededor de 40, Checoslovaquia alrededor de 20. Con la llegada del sonoro, la producción se diversifica del mismo modo: en los años treinta, Hollywood produce una media de 500 películas por año, la guerra apenas supone un freno para la producción, que se estabiliza en los años cuarenta con una media anual de 400 películas. En tanto que industria.(Lipovetsky 38)

Lipovetsky considera que “El cine nació vinculado con la serie y la multiplicidad” (Lipovetsky 38), donde se comienza una producción en gran cantidad de un producto estandarizado, liderado principalmente por Hollywood, el que inaugura una industria rentable.

En la búsqueda de la rentabilidad, el cine adquiere una nueva significación en su masividad, ya que requiere fijarse en un mercado más amplio, y al igual que lo planteado por pardo anteriormente, el cine plantea sus temáticas para lograr masificarse.

“El cine se dirige al gran público, a un público de masas, sin hacer ninguna distinción de clase, edad, sexo, religión o nacionalidad. Se dirige al individuo medio o universal, evitando herir a los espectadores educados en culturas diferentes. Es todo lo contrario de un arte elitista que exige una formación y códigos específicos de lectura. Un arte de esencia democrática, cosmopolita, con vocación casi planetaria: (Lipovetsky 39)

Esto nos lleva finalmente a la última razón planteada por Lypovetsky sobre la masividad intrínseca del cine: su modo de consumo.

“Arte de masas, por último, por su modo de consumo. El cine viene, en efecto, con una retórica de la simplicidad, apta para pedir el menor esfuerzo posible del destinatario. Su finalidad no es la elevación espiritual del hombre, sino un consumo de productos incesantemente renovados que permiten satisfacción inmediata y no exigen ninguna educación, ningún punto de referencia cultural. El arte-cine es en principio y ante todo un arte de consumo de masas. Ninguna otra ambición que entretener, complacer, permitir una evasión fácil y accesible a todos, el polo opuesto de las obras vanguardistas, herméticas y perturbadoras, destinadas a revolucionar el viejo mundo y a fomentar la aparición del <<hombre nuevo>>.

Lo que quiere es ofrecer novedades producidas sistemáticamente y que sean accesibles al máximo, para distraer a la inmensa mayoría. (Lipovetsky 39-40)”

Punto de vista que se contrapone a la reflexión de David Puttman, planteada anteriormente por Alejandro Pardo, la cual reconocía la masividad del cine en su función comunicativa.

Profundizando en el tema de la distribución es importante recalcar un momento importante en la historia del cine: la invención de la televisión, porque si bien “Cuando la pequeña pantalla se impuso en los hogares, muy pronto se configuró como un peligro para la asistencia a los cines”(Lipovetsky 221); finalmente, cuando el cine se supo incorporar a este nuevo medio, adquirió un nivel de masividad inédito en su historia.

Cuando el cine dejó la reclusión de la gran pantalla y se aventuró a la pequeña pantalla de la televisión, entra con esto al hogar de millones de personas, como bien dice Lipovetsky “Desde 1978, casi todos los hogares tienen un televisor, que muy pronto se considera un electrodoméstico básico del confort moderno”(Lipovetsky 217).Con la televisión, el cine se hace parte del cotidiano, se puede acceder a el en todo momento, de manera fácil y cómoda. Esta tendencia con el tiempo aumenta, el día de hoy se conciben las películas como parte fundamental del contenido ofrecido por las cadenas televisivas. Buen ejemplo de esto es Francia, donde “Desde mediados de los años noventa, estas cadenas emiten alrededor de 1.500 películas al año, a las que hay que sumar las emitidas por cable y vía satélite” (Lipovetsky 220)

Por ende, hoy en día si queremos analizar la masividad del cine, debemos considerar su vínculo directo con la televisión, ya que como bien dice Lipovetsky:

“Es en el presente cuando la televisión ocupa, y con diferencia, la mayor parte del tiempo de ocio. Un ocio cada vez más atraído por el consumo de espectáculos en pantalla de rayos catódicos: la ficción es el género preferido de los telespectadores, con 239 horas de audiencia en 2004, a las que hay que añadir las 80 horas dedicadas a ver películas de cine” (Lipovetsky 218)

2.2 Merco Metodológico

El trabajo es una investigación descriptiva, debido a que se basa en la medición y análisis de uno o más atributos del fenómeno descrito: el mito que rodea al pueblo palestino, el que se abordará a partir de nuestro objeto de estudio: Las películas de Elia Suleiman sobre Palestina: *Introduction to the End of an Argument* (1990), *Chronicle of a disappearance* (1996), *Divine Intervention* (2002), *The time that Remains* (2009), tomando en consideración la manera en la que se representa la realidad del país.

Por ende, se hará una revisión histórica de los factores que condicionaron el mito sobre Palestina, tomando como base las obras literarias de importantes analistas históricos como Edward Said y Juan Sakalhas; a modo de contextualización. Lo que se complementará con un diagnóstico sobre la representación en los medios de comunicación masivos.

Por otro lado, se hará una investigación que logre dilucidar los elementos que eventualmente hacen del cine una alternativa frente al mito de Palestina, para lo que se utilizará una bibliografía principalmente de connotados teóricos del cine como André Bazin, Siegfried Kracauer y Robert Stam. Lo que dará las pautas para poder examinar el fenómeno de la representación mediante la cinematografía del director en cuestión.

En el trabajo se realizará un análisis basado en la descripción de secuencias de las películas nombradas, que tengan acciones relacionadas con los aspectos conceptuales referidos a la desmitificación de Palestina, lo que se entrecruza con la teorización de la representación que tanto los medios de comunicación como el cine han construido sobre la realidad del conflicto.

Los temas a extraer de los films van referidos a:

- Puntos de vista
- Cotidiano
- Mito
- Territorio
- Montaje
- Realismo
- Violencia
- Representación
- Identidad

Las secuencias que se elegirán estarán dadas por su contenido y expresión, los que a su vez poseen materia y forma.

Expresión

- Materia: Lo que se modela: sonidos, imagen, inscripciones gráficas.
- Forma: La organización de la materia: encuadre, movimientos, montaje, etc.

Contenido

- Materia: De qué se habla: temas
- Forma: Cómo se habla de la materia: relato, narración, personajes y las características del tema.

III. Análisis

3.1 La búsqueda de Elia Suleiman: Introducción a su cine.

Elia Suleiman Nace en nazaret en el año 1960, bajo la ocupación israelí. Su importancia para Palestina, radica en la gran repercusión que han tenido sus películas a lo largo del mundo. Es el primer cineasta palestino en ser elegido para la competición oficial del Festival Internacional de Cine de Cannes, donde no sólo presentó su trabajo, sino que también fue merecedor, gracias a su película “Divine Intervention”, del premio del jurado y del premio de la crítica internacional en el 55º festival del año 2002.

El director desde sus comienzos ha sido acompañado por un gran éxito, llevando la temática Palestina a distintos espectadores. Su primer Film “Introduction to The End of an Argument(1990)” ganó el “Award for the best experimental documentary- USA” en 1991. Lo que fue seguido en 1992, con su corto “ Homage by assassination(1991)”, que ganó un “Rockefeller Prize”, y en 2001 con su corto “ Cyber Palestine (2000)” que fué exhibido en “Directors’ Fortnight” en Cannes.

Su primer largometraje, “Chronicle of a Disappearance (1996)”, ganó “The prize for the best first-feature” en el “venice International Film festival”. Sus posteriores largometrajes, “Divine intervention” y “The Time that Remains” lo consagran como uno de los directores latentes en Cannes.

El estilo de Suleiman se evidencia desde sus primeras películas, su intención de mantener una narración poco convencional es una de sus motivaciones principales a la hora de construir un film, así lo afirma él en una entrevista publicada en la revista Journal of Palestine Studies:

“Estoy intentando hacer una imagen “descentrada”. Cada punto central tiene una narrativa. Pero quiero crear una imagen sin un centro específico. En el caso de Palestina, mi desafío es evitar una centralización, imagen unificada que permite sólo una única narrativa, y al contrario, para producir una especie de descentralización del punto de vista, percepción, y narración. Los palestinos siempre han sido guetizados de alguna forma, geográficamente e históricamente. Para interpretar esta metáfora se requiere una estructura narrativa cinematográfica no lineal- Hay un paralelismo entre la descentralización de la narrativa y la estructura del film. La opción por la no linealidad en el modo narrativo del film calza en una perfecta sincronización con mi intención de desafiar la linealidad de la historia de palestina. Por supuesto, yo no creé esta no linealidad, esta existe por sí misma. Pero mis films le dan expresión- hablan de la no linealidad y de hecho son no lineales”.(Journal of Palestine Studies vol 29 pg 97. Traducción propia)

Esta no linealidad de la que habla el director, complejiza el ejercicio de análisis de sus películas, las cuales parecen conformarse en base a una serie de sketch sobre pequeñas realidades, las que a través del montaje se entrecruzan, para aparecer y desaparecer continuamente.

Por otro lado, en esta convicción, el director busca integrarnos en la construcción de la imagen a través de la interpretación, por lo que dispone su trabajo para que cualquier punto de vista sea válido, permitiendo nuevos matices a la hora de analizar alguna de sus obras. “La palabra clave aquí es “no linealidad”. La imagen no lineal, que se lee a través de fragmentos dispersos, es la única manera de hacer que el público participe en la construcción de la imagen y por lo tanto de la historia, del discurso. Lo que quiero hacer, es desafiar el punto de vista del director como el único punto de vista “autorizado”. No quiero que su relato de la historia se imponga como versión de la “realidad”. Sí, por otro lado, puedes crear una imagen que ponga en duda esta “verdad” y abrir nuevos horizontes, puedes constantemente reescribir la historia, o

por lo menos crear la posibilidad de reescribir la historia. Eso es lo que mis películas tratan de hacer”. (Journal of Palestine Studies Vol 29 pg 97. Traducción propia)

3.2 Introduction to the End of an Argument (1990) (Muqaddimah Li-Nihayat Jidal)

El medimetraje “introduction to the end of an argument” es la ópera prima que Elia Suleiman realizó junto con Jayce Salloum, con la cual ganó también su primer premio: el “ Award for the best experimental documentary - USA” en el año 1991.

El análisis de esta película nos permite entender tanto el estilo, la moral, como la intención que tuvo el director desde el comienzo de su carrera, ya que de manera inteligente nos hace una introducción a la problemática que abordará a lo largo de su carrera: “ La imagen de Palestina”, digo esto porque con esta obra hace un diagnóstico del mito en torno del pueblo palestino, al poner en evidencia la crisis en la representación que los medios de comunicación y el cine norteamericano han provocado.

Es una obra compleja, que para ser apreciada en su totalidad, el espectador necesita algunos conocimientos previos sobre el conflicto palestino-israelí, ya que constantemente hay uso de símbolos para hacer referencia a sucesos concretos dentro de la historia de ambos pueblos.

La materia prima de esta obra son imágenes obtenidas de diversas fuentes: la principal es la televisión, donde se recopila las notas de prensa, noticieros, y programas que cubrieron el conflicto desde un principio, donde también se

incluyen las series animadas para niños que hacen alusión a mundo árabe. Por otro lado, también se obtienen imágenes de las distintas películas, principalmente provenientes de Hollywood, que han estigmatizado la imagen del medio oriente.

La película se construye a través de lo que Eisenstein considera un montaje intelectual, ya que dispone los planos estratégicamente para generar un desconcierto que obliga al espectador a descubrir el subtexto que el director desea entregar. Por ende, el hilo narrativo de la película no sigue una linealidad marcada, más bien, es una sucesión de distintos capítulos que el director separa mediante cuadros en negro con títulos específicos, esto le da sentido a la obra, ya que se entiende por bloques, los cuales internamente tienen un significado que depende del orden al que se disponen una gran cantidad de planos. Esta dependencia entre los segmentos genera una complejidad al momento de realizar un análisis, y obliga a contemplar todo el capítulo para ser examinado de manera idónea, incluyendo textos, diálogos y música, ya que cada uno cumple un rol fundamental en la significación de la idea.

Contenido y su expresión

Posibles comienzos: los medios de Comunicación:

La secuencia comienza con el texto “Posibles comienzos”, luego la grabación de una cámara que no encuentra el horizonte, se mueve violentamente sin encuadrar un punto fijo, en el fondo se escucha una grabación en idioma árabe que dice “Todo el mundo tiene un país propio y nosotros también queremos tener nuestro propio país que es el estado de palestina”. Aparece el título de la película y nuevamente aparece la grabación para decir: “La grabadora no ha grabado nada...” y aparece el león de MGM para dar paso a una corta escena donde aparece un hombre siendo entrevistado en la calle, hay un fade a negro y el título “Preparación de la historia” “ejecución de la historia”. Posterior a esto se muestran una serie de imágenes de noticieros presentando el tema de Jerusalén “ Hoy en

Jerusalén” “En directo desde Jerusalén”; se mezcla el sonido de ambas noticias. Nuevamente a negro y el texto “intifada”. Se muestra el video de unos palestinos, en su mayoría mujeres, los cuales comparan el sonido de del ataque de misiles, con el comienzo del show de Walt Disney. Nuevamente a negro con el texto “Hablando para uno mismo” y aparece el video de un edificio siendo derribado por una explosión y el relato de un hombre que al final dice- acompañado de una música- “Alguien puede estar esperando para volarte la cabeza”. Luego, la película nos sitúa en Nablus, donde hay una sucesión de imágenes y relatos proveniente de los noticieros. Los soldados israelíes caminan de noche por las calles y se escuchan sus palabras de las cuales se desprenden frases como: “ Cuando cae la noche da miedo, es realmente aterrador” “ Es peligroso” “tal vez tengan razones, tal vez no, no lo sé, lo que si sé es que nos odian” Nuevamente a negro, con el texto “ Una historia”. Comienza un reportaje en blanco y negro sobre la historia del pueblo judío, apoyado con imágenes de los primeros inmigrantes y sus campamentos. “sobrevivieron con la idea de cómo sería su tierra natal, pero se encontraron con una tierra hostil, llena de pantanos, serpientes y escorpiones... y árabes”. Posterior a esto, en negro se escucha el relato de un periodista “ las piedras caen, la ira estalla, la sangre corre, y el mundo entero observa. Luego un texto” Con gran preocupación el pueblo observa el desarrollo de los acontecimientos” y luego una compilación de noticieros presentando las diferentes noticias protagonizadas por Yasser Arafat, dando paso a imágenes de protestas donde el relator dice, “Hasta aquí el telediario de hoy, martes, a las 7:30”

En este capítulo del film, en 3:40 minutos Suleiman logra reflejar el modo en que operan los medios de comunicación masivos. Esa secuencia se plantea indirectamente como un noticiero, en donde el uso de la semiótica juega un rol importante.

En la primera escena, se le da lugar a un palestino para que entregue su punto de vista, pero la utilización de un video en donde el camarógrafo no logra

encuadrar, da a entender que su relato no cuenta con los elementos necesario para poder encajar en los grandes medios que controlan la información. Esto se entiende más adelante cuando la misma persona dice “ la grabadora no ha grabado nada” y posteriormente se da paso a la intro de MGM, empresa productora insigne de la industria cinematográfica norteamericana. Este contraposición de imágenes se utiliza para remarcar quien finalmente maneja la información. A medida que avanza la película esta postura se afianza, ya que van apareciendo progresivamente elementos que hacen parecer a esta secuencia un noticiero. El director decide de forma gráfica, presentar el tópicos siguiente, “preparación de la historia”, “Ejecución de la historia” y muestra la introducción de distintos noticieros utilizando la saturación y la superposición de sonidos. Posterior a esto, el resto del capítulo se construye como pequeñas segmentos de un noticiero, empezando con el tema de la intifada, donde se hace hincapié a una escena sin sentido, irónica, al igual que la prensa sensacionalista que se preocupa de temas irrelevantes manipulando el mensaje a su antojo, digo esto por la manera en el que director, frente a un tema delicado para el pueblo palestino, como es la intifada, ocupa un segmento de la entrevista donde se hace una comparación con otro ícono de la industria del entretenimiento y la cinematografía norteamericana: Disney. Para luego cortarlo y reducirlo sólo a una anécdota. Inmediatamente, la imagen de la edificación explotando y el mensaje del periodista, que más bien parece una opinión personal, refuerza la idea de un periodismo sensacionalista. Desde este punto las escenas sigue esta línea; las imágenes de la batalla de Nablus, carecen de fundamento gráfico, el relato no acompaña lo que muestran las imágenes. Se habla de miedo, de un ambiente hostil en el que los soldados se sienten víctimas de la violencia, pero finalmente todo parece una ilusión ya que el cuadro sólo muestra soldados caminando en una ciudad que parece solitaria. Esta idea se refuerza mediante la saturación superposición de relatos, tanto del militar como de distintos periodistas que dan cuenta de los fatídicos sucesos, generando una exageración que permite ver con más claridad la representación de la prensa frente al conflicto. Siguiendo a esto,

cuando se presenta el texto “ Una historia”, esto hace referencia por un lado, al sentido de pertenencia que tienen los judíos con su historia bíblica, el que materializan como uno de sus mayores argumentos para la ocupación en territorio palestino, y por otro lado a modo de disminuir el peso de aquel fundamento, ya que al decir “Una” y no “La historia” podemos suponer que no se considera como oficial o que existen otras versiones. La escena termina remarcando que en su historia los árabes no son más que un obstáculo.

A continuación, volvemos a ver, a modo de recorrido las grabaciones de un poblado árabe, con una canción característica del lugar, lo que se interrumpe abruptamente con el sonido del golpe de una piedra, la pantalla en negro, junto con el sonido de lo que parecen enfrentamientos callejeros y un relator dando un mensaje sensacionalista; escena que en conjunto se transforma en metáfora sobre el foco arbitrario que tiene la prensa.

Finalmente, el recorrido que se hace sobre los distintos noticieros con un título que hace alusión a que el mundo entero es espectador del conflicto. dejando la sensación de que la información entregada no fue lo suficientemente objetiva.

Historia de un gran presupuesto: La industria cinematográfica.

Este capítulo se basa en una serie imágenes tomadas casi en su mayoría de películas de Hollywood, como también algunas escenas de series animadas infantiles y una del programa televisivo de la lucha libre.

El capítulo empieza con el texto “Historia de un gran presupuesto” a lo que sucede la imagen de una mujer bailando la danza del vientre, la imagen de un encapuchado que dice la “los mayores terroristas”, y una mujer musulmana que llorando le comenta a un hombre “Este es un mundo terrible, pero es nuestro propio país”. A continuación distintas escenas de películas donde los árabes

muestran señales de idolatría frente a los americanos con frases como “ me fascina la idea de ser americano” o el contacto físico exagerado.

A continuación, en orden, una serie de imágenes hablan de la imagen del árabe con la frase “bigote, piel oscura, y un acento,- ¿acento?-, acento... los norteamericanos saben de lo que hablo” mientras que alguien con las características nombradas dice “Alahu Akbar” (Dios el mas grande) y posterior a él, planos en donde aparecen árabes, tanto hombres como mujeres y caricatura, para luego mostrar una escena donde un hombre toma fuertemente la mano de su compañera para decirle “Escóndete, los árabes están ahí”, lo que desencadena una serie de planos en los que árabes, cargando cuchillos o pistolas atacan a otras personas, donde se mezclan caricaturas con filmaciones, confundiéndose el sonido de ambos

La imagen de una mano sacando un libro da pie a una voz en off que habla sobre el peso religioso en los enfrentamientos bélicos y como esto se relaciona con el consumo de opio.

Comienza una serie de imágenes aleatorias de árabes, donde en una de ellas muere un árabe en manos de Indiana Jones y posteriormente aparece una mujer que dice la frase “La diferencia entre los pueblos es cosa del pasado, la gente es toda igual se llame como se llame” escena a la que inmediatamente le sucede otra en la que un norteamericano rodeado de árabes llama a “Muhammad” y todos responden atienden al mismo tiempo diciendo “ yo soy Muhammad”

Posteriormente, se muestra una sucesión de imágenes donde los árabes son eliminados uno a uno. Este capítulo hace una clara referencia a la imagen que el cine ha construido sobre el medio oriente y los árabes. El director crea pequeñas cápsulas que en su conjunto van contando una historia en la que se advierte un difuso hilo conductor. Se hace un recorrido por los distintos elementos que construyen el estereotipo árabe, tal como describió Edward Said en su libro

“orientalism” se identifican una diversidad de características discriminatorias con las que los teóricos del siglo XIX y XX encasillaron a los habitantes del medio oriente. En un principio se muestra una cultura que somete la imagen femenina, contraponiendo la imagen de bailarinas observadas por los hombres a una musulmana que asume tristemente el país donde le tocó vivir. Luego, haciendo valer la mirada orientalista, se muestra propensos a la “adulación servil”, al vicio de las drogas y un tanto estúpidos. Más adelante, se construye a través de imágenes cinematográficas la mirada orientalista de un árabe violento y vengativo. Cuando uno de los personajes llama a tener cuidado con los árabes, se desencadena un montaje donde se mezcla la caricatura con el film, prevaleciendo el sonido de la primera, transformando el estereotipo en una sátira.

Finalmente, para cerrar el capítulo, se retrata al árabe a través de la mirada orientalista que los ve como seres inferiores, dignos de ser dominados o, en este caso eliminados. Una serie de asesinatos los hace ver cómo blancos fáciles, casi como una plaga eliminada por los occidentales.

3.3 Chronicle of a Disappearance (1996)

“Se podría decir que “Chronicle” representa la calma antes de la tormenta, todavía hay dulzor y momentos tiernos a pesar de la gran tensión subyacente. (Journal of Palestine Studies vol 32 Pg 64 traducción propia)

En este, su primer largometraje, el director utiliza un espacio de aparente calma en el conflicto entre Palestina e Israel, para introducirse en la intimidad de los palestinos como ningún otro director lo había hecho. A través del lenguaje cinematográfico logra desentrañar la idiosincrasia de un pueblo opacado durante años por el peso bélico de su historia.

En esta película, a diferencia de la gran mayoría de las producciones que abarcan la temática palestina, la ocupación se ve reflejada de manera indirecta, como el causante de algunas actitudes que veremos en el diario vivir de los personajes; la que solo a veces se muestra de manera implícita, en aquellas escenas donde los soldados cobran protagonismo.

El director construye la historia, como bien dice el título, a modo de crónica, donde el protagonista describe el paso de los días, mostrando distintos lugares de forma paralela, a modo de fragmentos en los que se identifica un grupo de personajes en un espacio determinado, como por ejemplo, una tienda de souvenir, un local de comida, una pequeña embarcación.

La narración no lineal de Suleiman, para lograr un análisis apropiado, exige reagrupar aquellos elementos comunes que se pierden a lo largo de esta no linealidad, como por ejemplo todas aquellas escenas en la que aparecen los padres del protagonista, las cuales al identificarlas y aislarlas en conjunto permiten un mejor entendimiento.

Contenido y su expresión

Una mirada más íntima:

Comienzo

Un hombre de avanzada edad, padre del protagonista, duerme en la penumbra, apoyando su cabeza en una de sus manos. Los títulos dicen “ Parte 1 Nazaret diario personal”. Luego una pantalla donde alguien escribe en árabe “ la primera mañana en casa después de una larga ausencia, me desperté por el clic de los tacones de mi tía, ella va con mi madre a presentar sus condolencias “. Dicha mujer entra al living de la casa, se sienta en el sofá y dice “ Nadie alrededor, entonces hablemos...” y continúa hablando , mientras mira a la cámara, cosas triviales sobre sus conocidos, hasta que la madre de Suleiman aparece y salen juntas.

El día siguiente:

El padre de Suleiman duerme en su cama, mientras la madre, en la cocina, ve el periódico mientras en el fondo suena la televisión. A continuación llega un grupo de mujeres y se ponen a bromear y conversar en la cocina sobre cosas triviales.

El día siguiente:

El padre de Suleiman en la terraza de su casa, alimenta a su pequeño canario, mientras suena en la radio una noticia sobre la guerra de Bosnia. Al mismo tiempo, el vecino, un pequeño niño practica artes marciales en su balcón.

Momento después, el anciano está en el patio jugando con su perro a través de la jaula. Después en la cocina arreglando sus instrumentos de pesca. En la siguiente escena está pescando en un bote con sus amigos, hasta caer la noche.

Pasarón los días:

Los padres de Suleiman limpian los pescados en la cocina, Mientras el hombre saca las entrañas, la mujer los lava y los apila en una bandeja, luego, él entra la jaula del ave, y ella pone la ropa a secar en la terraza. Cae la noche, y se ve a la mujer durmiendo en el sofá

En los siguientes dos días, y en tres segmentos más: “cita con el sacerdote”; “cita con el escritor”, “Tel Aviv, un paseo por la playa”. no aparece la pareja de ancianos.

El día siguiente:

La mujer sube las escaleras para llegar a su casa. Elia Suleiman, mientras tanto, observa en un proyector antiguo, algunas fotografías. Cae la noche y vemos a sus padres durmiendo en el living.

Parte II - Jerusalén. Diario político

En la segunda parte de la película, llegando al final aparece el padre de Elia en un pequeño almacén, juega a las vencidas con un grupo de hombres durante la noche. Siguiendo a esto, en otra escena, llega el protagonista a la casa de sus padres y los encuentra durmiendo en el living. La televisión está prendida, y muestra un programa donde se recitan versos de la Torá en hebreo, la programación termina con la imagen de la bandera de Israel flameando con el viento, mientras los ancianos siguen durmiendo

Al analizar este conjunto de secuencias de manera aislada, sale a la luz una obra con una marcada estética documental. Su lenguaje cinematográfico nos introduce, a modo de observador, en el cotidiano más profundo de una pareja de ancianos palestinos residentes de Nazaret.

La película comienza con un extenso primer plano del anciano durmiendo en la oscuridad, lo que nos da a conocer desde un principio el nivel de intimidad al que se pretende llegar a través de la imagen. El director hace énfasis en todo momento de aquellos elementos triviales que conforman el cotidiano, lo que refuerza en todo momento, como por ejemplo en la escena siguiente, donde su tía, se toma más de dos minutos, para contarnos, mirando a la cámara un chisme sobre una vecina. Acción que se repite en cada diálogo que nos entregan los protagonistas, los cuales más que aportar información sobre la trama, o sobre ellos mismos, hablan sobre anécdotas que revelan la idiosincrasia de su pueblo.

El lenguaje cinematográfico de la película, en todo momento responde a una templanza y una estática que va en armonía con las acciones de los personajes. Los movimientos de cámara son siempre leves, en pro de una dinámica minimalista que va en función de los personajes, lo que se reduce a un plano fijo en aquellas escenas en las que aparecen la pareja de ancianos. Prueba probar lo dicho anteriormente, basta con examinar las escenas más pasivas de la película, las cuales corresponden a planos fijos donde vemos al padre de Elia durmiendo en su cama, lo que se desprende de la fotografía sólo gracias a la música ambiental que suena a lo lejos. Otro ejemplo, es aquella escena en donde la pareja duerme frente al televisor, la que si bien, presenta una imagen estática, está dotada de una gran significación, quizás una de las más profundas de la película.

La escena final radica su importancia porque con una simple imagen se refleja la relación que tienen los árabes israelíes con la ocupación judía. Digo árabe israelí, porque los habitantes de Nazaret corresponden a ese segmento poblacional que después de la conformación del estado de Israel, fueron obligados a adquirir una identidad otorgada por el país invasor, a diferencia de los árabes del territorio de Cisjordania, o incluso los de Jerusalén. Estos pobladores son reconocidos como israelíes, y deben lidiar con una cultura que intenta sobreponerse a la suya, generando una crisis en la identidad de un pueblo de costumbres milenarias.

La escena en cuestión demuestra el desapego, y la indiferencia que tienen los palestinos a todo aquello que los judíos le han intentado implantar, es una especie de resistencia pasiva, desde la intimidad del hogar. Suleiman le da el tiempo suficiente a cada plano para poder contemplar el momento, y entender que finalmente el mensaje nacionalista de israel se pierde en la oscuridad de un pequeño living.

3.4 Divine Intervention (2002)

"Divine intervention" o "Yadon Ilaheyya Yaador" en su título original, es el segundo largometraje de Elia Suleiman el cual se estrenó el año 2002. Esta ha sido su obra más galardonada. El mismo año de estreno ganó en "Cannes Film Festival" el FIPRESCI Prize y el Jury Prize. El mismo año gana también el Special Jury Prize en Chicago international film festival y el Screen International Award en el European Film Awards. Al año siguiente, en el 2003 gana el Best Screen Play y Netpac Award otorgados por Cinemanila International Film Festival, a lo que también se le suman distintas nominaciones como la Palme d'O'r de Cannes en el 2002 y al Bodil Award el año 2004.

En esta nueva producción cinematográfica, Suleiman se enfrenta a un entorno que debido a la situación política y social es mucho más hostil que en su película anterior, lo que resuelve agudizando el humor, generando una obra que logra retratar la violencia de la ocupación de manera afable.

En una de sus entrevistas publicadas en la revista Journal of Palestine Studies, el director nos da una idea sobre la manera en la que la situación de palestina en ese entonces afectó su representación de la realidad:

"Soy un cineasta quien es totalmente no violento en la vida real, sin embargo ves esa violencia ser imaginada, así que debe haber algo que está siendo absorbido de la realidad circundante". (J of PS vol 32 pg 65 traducción propia)

Lo que lleva a Divine Intervention a ser la representación de Elia Suleiman sobre un violento estado de transición en el conflicto palestino israelí. En esta vemos tanto conflictos entre las dos naciones, como entre los mismos palestinos, lo que refleja las consecuencias directa de la ocupación judía.

“Pero en esta última película se soltaron cosas, hay una completa degradación en la comunicación, y la ocupación es mucho más evidente, a pesar que la película se lleva a cabo antes del estallido de la intifada. También está la violencia interna sin censura del director, que soy yo mismo. Si Chronicle es el silencio antes de la tormenta, Divine intervention es la etapa muy temprana de una erupción volcánica, de hecho antes de que arroje la lava, pero donde se puede ver las chispas y todas las señales de peligro que te advierten que debes evacuar inmediatamente (J of PS vol 32 pg 64-65 traducción propia)”

Contenido y su expresión

Una violencia condescendiente:

Tiros al blanco con la figura de mujeres musulmanas están dispuestos en un campo de tiro israelí. 5 soldados practican tiros al mando de un instructor que les da la orden de disparar. Rompen todos los carteles menos el del centro. El instructor saca su pistola y le destroza la cara por cuenta propia. Cuando los hombres estaban dispuestos a seguir disparando, un denso humo esconde la figura y al disiparse aparece una mujer vistiendo la misma ropa que las musulmanas de la imagen. Los soldados le disparan, pero esta da rápidos giros mientras se eleva por los cielos, y forma una corona con las municiones detenidas. La mujer contraataca eliminando a dos de los hombres con dardos que contiene el símbolo islámico de la luna y la estrella; a tres más los elimina con piedras, y a los últimos dos con unas granadas que los hacen desaparecer, quedando sólo el instructor, quien responde disparando con una metralleta, pero la mujer se defiende con un escudo que tiene la forma del mapa de Palestina; repele las municiones y derriba un helicóptero que aparece tras de ella.

Ya han sido muchos los enfrentamientos entre los soldados Israelíes y los palestinos a lo largo del conflicto, los que a través de la prensa internacional se han identificado por su alto nivel de brutalidad. En esta ocasión, el director utiliza los recursos cinematográficos para crear una escena que a pesar de hablar de la violencia, resulta ser ameno para el espectador.

Al comienzo de la escena vemos al grupo de soldados disparando a las imágenes de una mujer musulmana, de manera sincronizada, casi como un coreografía teatral en la que incluso hacen movimientos de gimnasia rítmica. Esta exageración en los movimientos es una forma de mostrarnos el nivel de preparación que tiene el ejército israelí para enfrentarse a los palestinos, los que, por otro lado son representados por la mujer, la que al igual que ellos se defiende con arcaicos métodos como el de arrojar piedras.

En la mayoría de los planos, la excesiva cantidad de municiones utilizadas, se pierde de una toma a la otra: se muestra un primer plano de los soldados disparando, pero en el contraplano no se advierten disparos llegando a la mujer, ni tampoco cerca de ella. Por otro lado, el arsenal aumenta a tal punto que aparece un helicóptero para combatir a la mujer. Lo anteriormente dicho, demuestra la manera en la que Suleiman plantea la ofensiva Israelí, exagerando algunos aspecto hasta llegar a un absurdo, para hacer evidente la severidad del pueblo opresor.

Acción y reacción

Dos ancianos ven como su vecino, junta botellas en la azotea de la casa para hacer una trinchera. Al cabo de unos segundos llega la policía de Israel y comienza un enfrentamiento en el que el hombre arroja botellas para que no lo capture, pero sin lograr su cometido, y a pesar de fingir un problema cardíaco, lo suben al vehículo policial y lo llevan detenido.

Unas escenas más adelante, en el mismo lugar un niño juega a dominar el balón en el callejón aledaño a la casa, los dos vecinos nuevamente son espectadores de lo que ocurre. Al cabo de un rato el joven accidentalmente arroja la pelota a la azotea del hombre que en la escena anterior había sido capturado. Apenas este se percató de lo sucedido sale con un cuchillo y rompe balón.

Si se analizan estas dos escenas en su conjunto, podemos darnos cuenta de cómo el hostigamiento proveniente de los judíos se traspasa hasta llegar a conformar problemas internos. Esto es una nueva forma de ver el conflicto, el que se comienza a mirar desde sus consecuencias más profundas, las que tienen relación con la pérdida del compañerismo, sumiendo a los habitantes en un individualismo que va en detrimento de un sentido de pertenencia colectivo sobre su territorio. Esto se reafirma más adelante en la siguiente escena:

Una mujer arroja basura al patio de su vecino, el que al ver lo sucedido sale a encarar a la mujer diciéndole: “ vecina ¿Por qué tira basura en mi patio?, ¿no le da vergüenza?, a lo que ella responde: ¡Sí, vecino! Pero la basura que tiro en su patio, es la basura que usted tira en el nuestro, y él responde:¿Entonces qué? igual es vergonzoso, Después de todo, los vecinos deben respetarse entre sí, ¿por qué no me dijiste del problema tú primero? ¿No es para eso que Dios nos dio la lengua?, y se retira.

Punto de vista

Un plano general muestra un grupo de tres hombres golpeando con largos palos algo que la cámara, por su ángulo no permite identificar; mientras otras cuatro personas observan a lo lejos. Al cabo de un rato golpeando, y después de algunos insultos como: ¡Golpea al hijo de puta!, aparece un cuarto integrante con un arma de fuego y dispara tres veces, posteriormente, alguien toma un palo y levanta una serpiente del suelo que inmediatamente queman.

Esta escena como bien afirma el director en una entrevista hecha en el programa “The fabulous Picture Show” del canal Al Jazeera; es una analogía de cómo funciona el punto de vista al momento de contar una historia.

En las secuencias anteriores, vemos la tensión generada entre palestinos e israelíes, lo que nos hace pensar que la violencia con la que golpean, perfectamente puede ir dirigida a un soldado, o incluso a otro palestino. la cámara se mantiene fija, guardando distancia para darle espacio a la interpretación personal de la acción.

Por otro lado, como bien dijo Suleiman en la misma entrevista, el punto de vista no solo tiene relación con el ángulo, sino también con la distancia desde donde observamos, hay una diferencia entre que tan cercano o que tan lejano vemos algo. ejemplo de lo anterior es aquella escena donde un soldado Israelí hostiga a un grupo de palestinos que esperan la autorización para pasar por uno de los checkpoint.

Un soldado con un megáfono en la mano, tiene retenido a un gran número de autos en un checkpoint, les grita, los hace bajar y subir de los autos para hacerlos cantar canciones nacionalistas israelíes, incluso los obliga a sacarse prendas de ropa y cambiarse de vehículos entre ellos.

La cámara mira a lo lejos, no se involucra, generando una estética casi documental, lo que aumenta la impresión de realidad, dando la sensación de una falsa objetividad.

3.5 The time that remains (2009)

Este, el último largometraje de Elia Suleiman, muestra un cambio en el estilo narrativo del director, el cual opta por una mayor linealidad en pro de un mensaje más directo. Esta, por otro lado, se centra en su historia familiar, la cual a través de su interacción con el entorno progresivamente hacen aparecer la historia, casi como una biografía.

“The time that remains” o en español el tiempo que nos queda, por un lado hace referencia a la inevitable pérdida de la identidad que sufre el pueblo palestino a diario debido a los esfuerzos de Israel por subyugarlos culturalmente; y por otro, hace referencia al tiempo que nos queda como seres humanos, ya que la película también se centra en el paso de los años, lo que se ve reflejado en la familia del protagonista.

La película se puede entender como un diagnóstico de las causas y las consecuencias de la ocupación Judía en Palestina, de una manera transversal que entremezcla aspectos existencialistas.

Contenido y su expresión

Corolarios de la ocupación

Llega a un colegio, lo que al parecer es una autoridad de Israel. Todo el establecimiento está adornado con motivos nacionales israelíes, desde banderas hasta el uniforme de los estudiantes. En un pequeño salón un grupo de niños canta una canción que vanagloria a Israel, cuando el canto termina, el invitado se pone de pie y dice: “ Me siento muy orgulloso y feliz por contar con este maravilloso coro, primer premio en el concurso de canto hebreo, premiar con este premio a una escuela de la minoría árabe demuestra nuestro compromiso en la transmisión de valores de la democracia y la igualdad para todos”

Es importante recalcar la decisión del director de mostrar esta escena en particular, la que se transforma en una potente imagen que nos ilustra un nuevo aspecto de la ocupación judía, el que no es sólo territorial, sino también cultural, lo que genera una crisis en la identidad de los palestinos.

La película plantea dos posturas frente al problema identitario anteriormente nombrado, en primer lugar existen aquellos que la crisis le genera un conflicto y rechazan adaptarse al nuevo orden implantado, lo que se ve reflejado en la escena del anciano ebrio:

En las afueras de la casa del protagonista, un anciano en pijama que se roció el cuerpo con bencina intenta prender un cerillo mientras dice: “ Estoy exhausto, déjame terminarlo, no te acerques, si alguien se acerca me cogeré a su madre”. A lo que se acerca el padre del protagonista y este le dice: “Déjame solo, déjame terminar con esto, no tengo nada, mejor no se acerque, usted tiene una

vida por delante” Esta no es vida, vivir o morir es lo mismo, perra vida, a la mierda esta vida”. El padre de Elia lo toma del brazo y se lo lleva.

El personaje del anciano, a lo largo de la película representa el antagonista de la dominación judía. Por otro lado parte de la población árabe nació bajo dominio israelí, acostumbrándose a vivir en la dicotomía de ser parte de una nación que te discrimina y hace distinción por tus raíces. La escena en cuestión es aquella en la que un tanque custodia la entrada de una casa árabe.

En un plano general se ve un gran tanque detenido en la entrada de una casa. Un hombre sale a botar la basura a un container y el cañón de la máquina lo apunta en todo momento. El joven antes de entrar, recibe una llamada que lo deja unos minutos ocupado, camina de lado a lado mientras habla con la otra persona, por su lado, el tanque sigue cada paso que da sin quitarle el cañón de encima.

III Conclusión

El objetivo principal de esta investigación, es poner en evidencia aquellos elementos que condicionan al cine de Elia Suleiman como una herramienta de desmitificación del pueblo palestino. Primero se tuvo que definir el mito; otro de los objetivos expuestos en este trabajo.

Si tomamos la definición de la real academia española, la cual dice que mito es una “Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene”. podemos considerar que según lo dicho por Edward Said, el mito de Palestina tiene sus albores en el movimiento orientalista nacido en europa, el cual mediante teorías que apuntaban a lo cultural y lo político, le atribuyeron al medio oriente una serie de cualidades denigrantes fundamentadas en el prejuicio de la diferencia que existe entre ambos pueblos. Tiempo después, el estereotipo conformado por el occidente se ve potenciado por los medios de comunicación, los que si bien moralmente se comprometen a informar de manera objetiva, finalmente se inclinan por un mensaje sensacionalista que les signifique un aumento en los índices de audiencias y con esto una mayor rentabilidad económica. En esta convicción, la prensa pone énfasis en aquellos momentos álgidos del conflicto entre Palestina e Israel, dándole importancia solo a lo bélico, creando una imagen miserable de un pueblo que como se mostró en la investigación posee una cultura milenaria. Esta última idea, también es respaldada por el cine, el que desde su comienzo en el medio oriente ha sido utilizado como una herramienta política, teniendo como consecuencia nuevamente una saturación en las temáticas relacionadas con la guerra, lo que se comprueba revisando las producciones más importantes del cine local. Esta forma de representar la realidad, tanto del cine como de los medios de comunicación,

reducen a Palestina sólo a su conflicto. Se hace necesario indagar en una alternativa que renueve la imagen de este pueblo, que nos entregue aquellos elementos ocultos tras el mensaje simplista de la prensa y la monotonía temática de las producciones cinematográficas. Por lo tanto, esta investigación primero comprueba que el cine puede suplir esta carencia mediante la exposición de sus principales características: primero, el cine posee una impresión de realidad capaz de influir en el espectador y transformar una ficción en el referente de un hecho histórico. Por otro lado, el rol del director demuestra que la representación de esta realidad en las películas no es más que el reflejo de lo que el realizador percibe de su entorno, un producto que si bien es subjetivo, no afectada su credibilidad, y con ella su impacto en la sociedad. Finalmente se comprueba que la masividad en el cine es inherente, y que gracias a esta, una película puede llegar a influir en el imaginario colectivo.

Bajo el consenso de que el cine puede influir de manera sustancial a una gran cantidad de personas, que el trabajo de Elia Suleiman se puede considerar como una alternativa seria a la desmitificación de la imagen de Palestina. Para comprobar la tesis que se planteó al inicio de este trabajo investigativo, fue necesario el análisis de cuatro de sus más destacadas películas. En primera instancia, se tuvo como objeto de estudio el film "Introduction to the End of an Argument" (1990). De esta, se pudo confirmar la imagen construida sobre palestina. El análisis de una de sus secuencias por un lado evidenció el modo en que los medios de comunicación y el cine representan al mundo árabe y en particular al conflicto palestino israelí; por otro, deja en claro que el director pretende esclarecer la imagen que Palestina tiene del mundo, ya que con esta, su primera película da el primer paso para desmitificar: identificar el mito.

La segunda película en cuestión es "Chronicle of a Disappearance" (1996). Obra con la que el director se adentra de manera profunda en el cotidiano de los palestinos. Esta significa un gran paso para su tarea, ya que muestra con ella

aquellos aspectos que las otras fuentes de información no han puesto interés. El director se dedica a retratar a los palestinos desde su intimidad, aparece el cotidiano que los medios de comunicación desechan, por ende la imagen se comienza a desmitificar con el sólo hecho de mostrar aquello que permanecía oculto al público. Desde este punto aparece el pueblo palestino, desde la delicadeza de mostrar lo sencillo de la humanidad palestina.

La tercera película que se puso en análisis fue “Divine Intervention”(2002). Esta obra, al igual que la prensa y la mayoría del cine palestino, centra su atención en la hostilidad del territorio, pero a diferencia de los anteriores, plantea un punto de vista mucho afable sobre palestina. Esto permite entender el problema de la ocupación desde tres aristas: La primera es la violencia, la cual el director, a través de la sátira retrata de una manera condescendiente a un público acostumbrado a observar de manera directa, muchas veces rechazandola. La segunda, hace referencia a los problemas internos qué significa la ocupación, lo que entrega nuevos matices que nos permiten entender que el conflicto va más allá de los enfrentamientos armados, también representa una disociación social en el pueblo palestino. Por último, el director a través de una escena nos demuestra que todo tiene relación con el punto de vista del cual miremos los hechos.

Por último, la película “ The Time that Remains” (2009) funciona como una revisión histórica de Palestina, haciendo un diagnóstico de cómo la ocupación con el paso del tiempo trastoca la identidad del palestino. Este punto es importante ya que todo mito se concibe gracias a la ignorancia de aquel que cree la falsa imagen que le imponen, en este caso los medios de comunicación se encargan de banalizar un problema complejo que los espectadores no se cuestionan. Si el público en general, entiende la realidad de Palestina, como también su identidad, es capaz de generar empatía y con esto la capacidad de cuestionar futuras fuentes de información.

Suleiman a través de su cine demuestra que el conflicto no es una guerra con fines religiosos, sino más bien un problema político que conlleva a una crisis humana que se extiende a los aspectos más profundos en la vida de los palestinos.

Por ende, gracias a esta transversalidad en el trabajo de Elia Suleiman, en la que aprovecha las características propias del cine para mostrar una gran cantidad de matices de la realidad de Palestina, que el cine de Elia Suleiman se considera una herramienta de desmitificación frente a la imagen establecida.

IV Bibliografía

- Bazin, André. ¿Qué es el cine?. Ediciones Rialp. España, 1990
- Arnheim, Rudolf. El Cine como Arte. Ediciones Paidós Ibérica. España, 1996
- Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1. Ediciones Paidós Ibérica. España, 2002
- Stam, Robert. Teorías del cine. Ediciones Paidós. España, 2001
- Martin, Marcel. El lenguaje del cine. Editorial Gedisa. España 2005
- Pardo, Alejandro. Cine y sociedad en David Putman. Universidad de Navarra, Vol 11, n.2, 1998
- Bordwell, David. La narración en el cine de ficción. Ediciones Paidós Ibérica. España 1996

- Vargas, Maia. Palestina, desde tres miradas cinematográficas subalternas. VII jornada de jóvenes investigadores. Instituto de investigaciones Gino germandi, facultad de ciencias sociales, Universidad de Buenos Aires. Argentina 2013

- Suleiman, Elia. "A Cinema of Nowhere." Journal of Palestine Studies 29.2 (2000): 95-101.

- Said, Edward. Orientalismo. Random House Mondadori. España 2002

- Elene Alberto. Los cines periféricos: Africa, Oriente Medio, India. Editorial Paidós. España 1999

- Schanzer, Jonathan. Hamas vs Fatah: the struggle For Palestine. Palgrave and Macmillan. Estados Unidos 2008

- Sanguineti, José. El conocimiento Humano: una perspectiva filosófica. Ediciones palabra. España 2005

- Seat, cohen & Fougeryrollas. La influencia del cine y la televisión. Editions Denoël. México 1967
- Martínez, Toro. El impacto Moral y Social de los Medios de Comunicación Social. Comunica 10, 1998 pp 164-170
- Bernal, Fernando Tratamiento mediático sobre la propuesta de adhesión de palestina como un estado ante la ONU en los diarios El Tiempo, El Espectador, El Heraldó y El País. Universidad de La Sabana. Chía, Cundinamarca 2012.
- Coconi Luciana, Bondia, David. Aprtheid Contra el Pueblo Palestino Documento elaborado para la primera sesión internacional del Tribunal Russell sobre Palestina, Barcelona marzo 2010
- Bourdieu Pierre. Sobre la Televisión. Anagrama. España 1997
- Álvarez, Ignacio Archipiélago Palestina: La Ruptura de la Continuidad Territorial de Cisjordania. Universidad de Alicante. Revista historia. Vol 21, 2008, 117-137 2008

- Dominguez, Emelia Medios de Comunicación Masiva Red tercer Milenio S.C México 2012
- Lipovetsky, Gilles. Serroy, Jean. La pantalla Global: Cultura Mediática y Cine en la era Hipermoderna. Anagrama España 2009
- Diaz, Pedro La Discriminación de la Minoría Palestina en Israel ¿Crimen de Apartheid? Astrolabio. Revista internacional de filosofía Año 2010 Núm. 11.. pp. 152-163

Páginas Web

- WWW.NYTIMES.COM
- WWW.WASHINGTONPOST.COM
- WWW.ELDIARIONY.COM
- <http://www.imdb.com/title/tt0329253/>

- http://www.imdb.com/title/tt0094229/plotsummary?ref_=tt_ov_pl
- <http://www.filmaffinity.com/es/film791836.html>
- <http://www.imdb.com/title/tt3815424>
- <http://www.filmaffinity.com/es/film740624.html>

Películas

- Introduction to the End of an Argument (1990) Elia Suleiman Canada
- Chronicle of a Disappearance 1996 Elia Suleiman Palestina
- Divine Intervention 2002 Elia Suleiman Francia
- The Time that Remains 2009 Elia Suleiman Francia