

NON EXISTEN (ليس لهم وجود) [LAYSA LAHUM WUJUD],**MUSTAFA ABU ALI, PALESTINA, 1974, 25' VOSG)****+ OS PALESTINOS (DE PALESTIJNEN,****JOHAN VAN DER KEUKEN, PAÍSES BAIXOS, 1975, 45', VOSG)**

NON EXISTEN

NON EXISTEN (LAYSA LAHUM WUJUD) DE MUSTAFA ABU ALI

Annemarie Jacir

Directora artística do festival
de cine palestino «Dreams of a Nation».

A finais dos anos 60, un grupo de mozas e mozos árabes, comprometidos coa loita pola liberación de Palestina, decidiu contribuír á resistencia a través do cinema —a gravar as súas vidas, as súas esperanzas e a súa loita pola xustiza—. Botando man tanto da ficción como do documental, tentaron contar historias dende e sobre Palestina e facer agromar un novo xeito de cinema.

Entre estes cineastas atopábanse os fundadores Mustafa Abu Ali, Sulafa Jadallah e Hani Jawhariya. Mais tamén Khadija Abu Ali, Ismael Shammout, Rafiq Hijjar, Nabih Lutfi, Fuad Zentut, Jean Chamoun e Samir Nimr. A meirande parte deles eran refuxiados, exiliados dos seus fogares en Palestina. Os seus filmes proxectáronse a nivel internacional e por todo o mundo árabe pero endexamais en Palestina. Ningún destes cineastas estaba autorizado a entrar en Palestina ou no que se coñece como Israel, e aínda menos autorizados estaban os seus filmes.

Máis de trinta anos despois as súas películas seguían sen se ter proxectado en Palestina. Como directora artística do festival de cine «Dreams of a Nation», celebrado en Palestina en 2003, sabía que era convinte e fundamental tentar inaugurar o festival con eses filmes no corazón de Palestina —Xerusalén— para honrar o traballo desta xeración de cineastas.

[...]

Non existen, o terceiro filme escollido para a mostra¹, foi dirixido en 1974 por Mustafa Abu Ali, que tomou o título da declaración de Golda Meir de que os palestinos non existen. Abu Ali, un dos primeiros directores de cine palestino e fundador do departamento de cine da OLP, empezou a dirixir en 1968 en Xordania, cabo de Sulafa Jadallah e Hani Jawhariya. Tras o «Setembro Negro»,² Abu Ali e os seus compañeiros tiveron que abandonar Xordania e asentáronse en Líbano, onde continuaron a realizar filmes para a resistencia.

Tras a sinatura dos Acordos de Oslo, Abu Ali puido regresar a Palestina, logo de 47 anos como refuxiado no exilio.

Porén, a lei israelí prohibíalle vivir, e mesmo visitar Maliha, a súa cidade natal, e ten que vivir en Ramallah —a tan só 15 kilómetros de distancia—. Maliha foi atacada en xullo de 1948 e parcialmente devastada polas forzas sionistas. Todos os seus habitantes, incluída a familia de Abu Ali, foron vítimas da limpeza étnica e convertéronse en refuxiados aos que nunca se lles permitiu volver ás súas casas. Actualmente, a maioría dos israelís só coñece a zona como o centro comercial Malcha ou Kenion.

A achega de Abu Ali ao cinema palestino é significativa, ao igual que a súa contribución ao cine internacional. Traballou canda Jean-Luc Godard (quen ten dito que a súa alma é palestina), na importante *Ici et Ailleurs*. Godard é «un gran cineasta; comprometido, creativo e cheo de imaxinación. Ambos temos a inqueda de atopar a linguaxe cinematográfica axeitada para a loita pola liberdade», di Abu Ali.

Naturalmente, queríamos que Abu Ali estivese presente na estrea do seu filme en Xerusalén. Solicitamos á autoridade Israelí o permiso para que Mustafa percorrese os 15 kilómetros até Xerusalén. O permiso foi denegado. Tentámolo outra volta, e de novo foi denegado. Organizáronse varios carros para o recoller e deixalo nos diferentes postos de control; os carros agardábano ao outro lado para o levar ao seguinte posto de control. Pedínlle a un xornalista estranxeiro, un amigo que vive en Ramallah, que acompañase a Abu Ali na viaxe, non só para lle facer compañía senón tamén para garantir a súa seguridade fronte ao exército israelí (na medida en que acó se pode garantir a seguridade). Inevitabelmente, houbo atrancos que produciron atrasos. Un percorrido que antes se realizaba en 20 minutos agora leva varias horas. Abu Ali e o xornalista superaron xuntos as barreiras, atravesaron terreos campo a través, subiron outeiros e finalmente chegaron a Xerusalén. Nun intre, Abu Ali, tentando coller folgos, dixo: «Adoitabamos dicir 'arte para a loita', agora é 'loita para a arte'»

Finalmente *Non existen* foi proxectado por vez primeira en Palestina nunha sala ateigada e Abu Ali viu a súa propia película de novo 40 anos despois da súa gravación. Para el, foi un momento de reflexión sobre «ese período nos anos 70, cando estaba tentando desenvolver unha nova linguaxe para o cinema militante».

[1] Xunto a *Palestine, A People's Record* (Kais Al-Zubaidi, 1984) e *Regreso a Haifa* (Kassem Hawal, 1981). (N. do T.)

[2] «Setembro Negro» é o nome que recibe o conflito civil que tivo lugar en Xordania en setembro de 1970 entre a Organización para a Liberación de Palestina e Hussein de Xordania e que supuxo o comezo da expulsión da OLP des te país. (N. do T.)

REIVENTANDO O CINEMA DOCUMENTAL: UNHA DISCUSIÓN ENTRE JOHAN VAN DER KEUKEN E RON BURNETT

Ron Burnett: Nos teus documentarios, tentas achegar ao espectador as ferramentas para desentrañar a súa ideoloxía? Ou consideras que son o xeito documental, a estrutura de significados e o contexto da enunciación os que a determinan? N' *Os palestinos* hai un lote de acontecementos que son presentados en termos similares aos que poderíamos ver na televisión. Como tentas e consegues transmitir á audiencia que o que presentas é un constructo –unha construción– e non apenas unha representación obxectiva da realidade? Hai algún mecanismo dentro do filme que nos permita entender, por exemplo, por que a muller fica de pé fronte a súa casa bombardeada nunha das escenas centrais do filme?

Van der Keuken: Dun filme a outro podes mudar, mesmo diametralmente, o teu propio punto de vista. Sinto que hai unha forte unidade entre os meus filmes. De feito ás veces teño a sensación de estar a facer o mesmo en todos os meus filmes! Sempre a mesma historia, pero tratada en diferentes direccións, dende diferentes puntos de vista... aínda que cada novo filme comeza nun punto oposto ao anterior. O meu filme en Palestina respondía á urxencia da situación e foi, por tanto, menos consciente sobre si propio no nivel da auto-reflexión. E esa é unha importante escolla moral e se cadra tamén unha importante escolla política. Namentres, por exemplo, en *Springtime* (1976) semellaba necesario ser tematicamente aberto e restrinxido nos sentimentos, n' *Os palestinos* existía unha certa necesidade de facer un filme asumíbel para un grupo específico de persoas... o comité de apoio a Palestina de Holanda... un país por certo que endexamais asumiu a súa culpa pola falta de comprensión cara a Palestina, que se remontan ás políticas desenvolvidas durante a Segunda Guerra Mundial.

Ron Burnett: N' *Os palestinos* o xogo entre a representación e o que é mostrado, entre a mirada do cineasta e a reprodución, desprázase cara ao nivel da utilidade política. Cal é a utilidade destas imaxes en relación coa situación colectiva do pobo palestino? Pódese fuxir en todo momento dos problemas da representación, isto é, da ficcionalización de cada situación que introduces?

Van der Keuken: Sempre ficcionalizo para chegar á verdade. De novo en *Springtime* temos xente a falar e velaí a pretensión de verdade –pois ese é o cometido do cineasta–, ir e ver esas persoas, escoitar o que din, etc. Non podo garantir que o que eles din é verdade pero podo establecer unha relación xusta entre a xente que fala. Deste xeito, procuro crear unha estrutura comprensíbel para as diferentes intervencións. En relación a *Os palestinos*, ao comezo do filme hai unha fotografía dun vello xudeu no ghetto. Imprimín cada fotograma cinco veces. Aparece na pantalla dous minutos cun pequeno texto e música. Coido que vai contra os canons do documental. Acó a imaxe é completamente plana, non é quen de ofrecer máis información da que achega nunha primeira

ollada. Daquela, preséntase unha imaxe que se baleira a si propia por dicilo dalgunha maneira, e o texto lido por min ten as características propias dun texto lido por unha persoa. Coido que desta maneira establececes unha relación moi diferente co documental. Está bastante claro que a fotografía non fica aí dous minutos para probar nada. Só dá o un material de base, unha imaxe e un texto ao espectador. Deixa tamén as cousas abertas, deixa cousas sen dicir que o espectador pode encher e, asemade, establece un marco no que os elementos rexistrados poderán situarse con maior sinceridade. Ao tempo, o que tentaba n' *Os palestinos* coa voz en off non era presentar un comentario como tal que acompañase unha determinada acción, senón deixar espazo para a reflexión estética, para os elementos pasivos do filme –elementos non dinámicos. Nese sentido o comentario por si propio nunca interfere na acción. En toda a construción (mais coido que isto pode ficar oculto para o espectador) hai un importante aspecto didáctico, xa que todas as conversas recollidas do filme remiten, dalgún xeito, a fragmentos do comentario xeral. Por exemplo, cando o mestre de escola fala da historia do pobo palestino, a chegada dos xudeus e a policía británica, todo isto remite a un comentario enunciado anteriormente no filme. Daquela, temos diferentes espazos nos que dalgún xeito ficcionalizo.

A imaxe componse dun xogo limitado de accións que foron escollidas no proceso de edición, que se repiten e eliminan a posibilidade dun relato cronolóxico ou historicista.... Penso que existen algunhas guías que permiten ao espectador percibir que non hai pretensión de reivindicar a autenticidade da historia. A diferenza crucial entre *Os palestinos* e os filmes que fixen até o de agora é que partindo dun suxeito como *os palestinos* o teu espazo de movementos é moito menor. Nun filme con maiores pretensión hai un elemento de xogo –o xogo entre o cineasta e os espectadores que adoita ir máis aló do contido específico do documental. N' *Os palestinos* o xogo sitúase nun nivel menos protagónico que as declaracións directas da xente comprometida no filme- e iso é unha escolla moral. É importante falar da realidade en termos de relación e non só dos feitos. Acotío establécense relacións formais, mais acó a forma desprazouse nalgún sentido cara ao contido –daquela convertéronse en relacións de contido. Por tanto, o filme ten que establecer unha serie de relacións co público que lle dea sentido e coido que neste apartado o filme funciona como un filme non autoritario. Non se lle di á audiencia, estás mal informado; as cousas son desta maneira. Porén, ofrécese un feixe de imaxes máis ou menos desconectadas nunha certa estrutura ou construción de relacións e será o espectador quen lles dea sentido e sexa quen de extraer un certo ton do conxunto. Isto é máis importante que o que se representa no filme. Porque coido que a sucesión de feitos relatados –e esa é a miña experiencia como espectador de documentais– ten menos utilidade e resulta máis difícil de recordar. Mais a imaxe xeral permanece. Para ser quen de transmitir o que está a acontecer tes que, dalgún xeito, restar importancia aos feitos concretos, para que a xente tome conciencia de que o que están a ollar é un constructo; o constructo está aí e se o espectador ten interese en tomar conciencia, hao atopar.

Ron Burnett: O problema de como establecer o ton xeral... O desexo de boa parte dos cineastas políticos ten sido imposibilitar a multiplicidade de interpretacións posibles e desexábeis dunha imaxe co uso dun relato verbal plano e dirixista, no que todas as complexidades que compoñen o proceso de comprensión dunha realidade –todas as complexidades que compoñen o proceso de ollar un momento histórico e tentar enxergalo-, fican derrubadas a prol dunha enunciación de e sobre a realidade. E esta venda, a venda do cineasta político, procura convencer ao espectador nunha ou dúas horas sobre algo que o cineasta tardou, se cadra, varios anos en enxergar –ese desexo de eliminar toda mediación é perigoso pois procura en última instancia, obxectualizar o espectador.

Van der Keuken: N' *Os palestinos* a estética fica completamente presente. Non se elimina. Fica, se cadra, máis oculta, máis lene quizá, mais iso ten a ver cun sentimento cara ao mundo exterior que estamos a filmar. Non é resultado do cálculo de efectos cara á audiencia senón nunha reacción máis ou menos intuitiva cara á xente e a realidade que se atopa fronte á cámara... o xogo formal debería ficar aí para axudar a comunicación, mais nun filme como *Os palestinos* non procuraba facer achádegos estéticos. [...] Sexa ou non posible, n' *Os palestinos* tívenme que afrontar a unha escolla moral... Se situamos a forma como unha barreira ante a pantalla, fronte ao espectador, estaremos a situar esa barreira entre o espectador e nós propios. Iso tamén é unha escolla moral. C' *Os palestinos* tiñamos que ser comprensíbeis para a xente que antes de ver o filme nunca tiveran contacto con nada que tivese a ver cos palestinos. A veracidade das declaracións da xente acéptanse de xeito case inxenuo. Viñen acó para recoller o que tiñan que dicir. Foi unha relación primaria. Mais todo este traballo, este mecanismo de representación dramática ponse en cuestións nas tomas do avión, que son en branco e negro namentres o resto das escenas son en cor. Moita xente non olla de xeito consciente. Os conceptos relaciónanse na mente do espectador de maneira que os avións asóciense cos bombardeos ao pobo. O que nos deconstruímos a audiencia reconstrúeo. No nivel material, temos dúas dúas realidades que por unha banda flúen ente si mais pola outra fican fortemente separadas. Coido que estas son as ferramentas coas que deixamos claro o que queremos facer [...].

Ron Burnett: A experiencia que temos co cine, especialmente na tradición documental, é que a corrente de significados xeralmente transmitida de maneira oral, é moi difícil de contradicir (despois de todo, o filme fica fóra, non podemos mudar a súa estrutura, mais si podemos mudar a nosa estratexia de visionado), fundamentalmente porque mesmo se o filme é moi autoconsciente, no visionado semella diluír a diferenza na unidade, a contradición na homoxeneidade. Coidas que é posible quebrar esa unidade? Non falamos agora dunha cuestión puramente estética, senón de políticas de comunicación. Esa é unha cuestión coa que os cineastas políticos teñen loitado dende tempo atrás. E semella fundamental para o cine porque, por exemplo, no teatro podes tentar rachar a unidade co silencio, por exemplo, o silencio

que tentas xerar nalgúns fragmentos d' *Os palestinos* (penso na escena ao carón da fogueira). A fenda que crea esa escena no proceso de comunicación, debe ser unha constante no xeito en que todo filme documental expresa significados, na necesidade de superar o preconceito de que o filme documental debe tratar o mundo real.

Van der Keuken: En resposta ao que dixeches sobre o silencio: o silencio habita en todos os meus filmes. Os espectadores non están afeitos a ver filmes silenciosos ou que conteñan intres de silencio. Non están afeitos a sentir a súa propia respiración. O que acontece ante un fragmento de filme silencioso é que a audiencia recobra o presente. O espectador que está disposto a entrar nese espazo debe proxectar os seus propios sentimentos nesta imaxe silenciosa. O silencio representa un posible nivel de contido que xa estaba aí. Antes, adoitaba usar o silencio dun xeito académico, e dalgunha maneira podíase percibir como un problema de lectura, da presenza dun texto. Mais tamén pode ser o discurso que fica por tras da comunicación global do filme. Para min, e isto podería ser unha fala esperanza ou unha falsa xustificación, iso supón un signo madurez. Non preciso proclamar ningunha filosofía sobre as cabezas dos palestinos, por exemplo. Canto á segunda parte do que dixeches, digamos que se estás a entrevistar a alguén, non sería mellor que ese individuo recoñecese que está a actuar? Non crearía iso algo desa distancia tan necesaria para que o espectador comprenda a caste de ficción que fica no cerne de calquera forma de discurso? Os cineastas documentais procuran as cualidades dos individuos que filman, é iso necesario? Que ocorre se a persoa filmada se amosa distante cara ao exterior ou cara ao papel que está a interpretar?

Ron Burnett: Hai un certo lirismo que semella invadir todos os teus filmes, un lirismo que agroma da paixón e a convicción. Trátase dun lirismo que acotío transcende as propias imaxes como se houberse un exceso de significado fóra dos filmes, por así dicilo, que debe ser atinxido para que o filme sexa comprendido.

Van der Keuken: Que podo dicir sobre o nivel do significado? Para min é complicado falar disto... Por que debería un fragmento musical mover algo nun? Por que unha pintura, canción ou filme, resulta tan comprensíbel para tanta xente? Outra cousa sobre o meu traballo é que atopo a realidade ou as experiencias vividas moi desconcertantes. Coido que o acto de realizar filmes é tamén a necesidade de crear algunha caste de orde en todo isto para poder acceder á realidade, para acadar mecanismos de comprensión. Ás veces isto ocorre nun nivel máis intelectual, ás veces no nivel da intuición ou da construción. Para min o concepto da construción é moi profundo.