

“A TORSIÓN DO CINE SOBRE SI MESMO FAILLE ECO AO QUE SE TORCE NA SOCIEDADE”

O CINE DE AVI MOGRABI*

Jean Louis Comolli

De filme en filme, Avi Mograbi, cineasta israelí, constrúe unha obra sen paralelo no cine mundial. Obrar, abrir. Catro películas feitas de ecos e rebotes, coma unha fuga musical: *Como aprendín a vencer o medo e a amar a Arik Sharon* (1996), *Feliz aniversario Sr. Mograbi* (1998), *Agosto, antes da explosión* (2001) e *Vinganza por un dos meus dous ollos* (2005). Cada filme no presente da situación política e militar en Israel, pero tamén no presente afectivo, é dicir, á vez comprometido e distanciado, do fogar Mograbi, lugar de debate político, e da casa Mograbi, pequena empresa familiar de produción cinematográfica. Sempre se trata dun filme aínda por facer, o que se chama por convención un documental, aquí e agora, sobre o momento e a situación, Israel e Palestina, a ocupación militar e a Intifada, a relixión e a política, a colonización e os atentados. Pero, antes que nada, trátase de Mograbi, os seus semellantes e os seus outros, -outros e semellantes que interpretan por veces o papel de demostentadores. E o cineasta débátese, por teléfono, con estas voces que lle demandan que filme ou o disuaden de filmar; Mograbi dubida, filmar malia todo?, non filmar malia todo? O filme que vemos é a historia das dificultades atopadas ao facelo, dificultades que farán o filme indispensable e imposible. Ou case. Todo Mograbi cabe nese case. Porque, malia todo, haberá un filme. Ao borde da renuncia. Ou máis ben sobre os bordes, a partir de dous bordes (cando menos): do interior de Israel, do interior da Palestina ocupada. Mograbi está animado dunha inestabilidade fundamental que o empurra a atravesar as fronteiras interiores, exteriores, simbólicas, mentais, pero tamén estilísticas, nunha serie de idas e voltas que oscilan arredor da detención e a espera no *check point*. A mestura explosiva de axitación e inmovilidade que caracteriza os seus filmes resoa (ou razoa) coa presión maníaca que nace exactamente alí onde Mograbi quere filmar.

Tomemos como exemplo o primeiro destes filmes, comenzado uns meses antes do asasinato de Itzhak Rabin (novembro de 1995), *Cómo aprendín a vencer o medo e a amar a Arik Sharon*. Mograbi conta de cara á cámara, moi de cara á cámara, fronte contra lente, como foi que cedeu, a medida que ía rodando, ao que chama a «sedución» de Sharon (daquela en campaña electoral polo Likud -a dereita- e o seu presidente Bibi Nethanyaou). Durante unha primeira etapa, Tammi, a muller de Mograbi, dálle pulo para facer ese filme sobre o que ambos os dous pensan que será «o canto de

cisne de Sharon», pero Sharon non deixa que Mograbi se lle achegue; durante unha segunda etapa, pola contra, Sharon crúzase varias veces con Mograbi e permite que o filmen; aínda máis, préstase ao exercicio con boa vontade, mentres que Tammi oponse cada vez máis vivamente á continuación da rodaxe, até chegar a abandonar o seu marido; el, pola súa parte, déixase levar ata acabar balbucindo os *slogans* histéricos da dereita radical que berran uns roqueiros con trenzas. Esta «sedución» é a que induce a relación documental co «inimigo» (Sharon está na fronteira entre inimigo e adversario). Relación, é dicir, complicidade, complicidade dos usos do tempo e das *performances*. Grandes son as posibilidades de que ao longo dos encontros exitosos ou fallidos que constitúen unha rodaxe se poña de manifesto a condición humana e aínda moi humana dun home político cuxos crimes non poden así e todo deixar de horrorizar: a lembranza dos masacres de Shabra e Chatila acecha o filme como para impedirnos ceder, na nosa quenda, á «sedución» de Sharon.

Malestar, contradición non resolta, porta entreaberta a través da que entramos na complexidade do cine de Mograbi. Dous tempos gobernan o percorrido do filme ao longo deste itinerario de decadencia. O presente da enunciación (Mograbi de cara á cámara: preguntas e dúbidas). E o pasado do enunciado, nunha serie de voltas atrás que amosan por qué fases atravesamos a caída de Mograbi. Estes dous tempos crúzanse e chegan mesmo a se confundir. O primeiro, o do relato verbal, preséntase como o tempo da conciencia crítica: Mograbi toma distancia con ese pasado que arruinou o seu matrimonio ao mesmo tempo que permitiu o filme. O segundo, tempo do relato en actos e situacións, é un tempo adiantado, onde o que fai e vive Mograbi -e o que o transformará- non chega máis que progresivamente, a medida que ocorren os encontros con Sharon. Un tempo terminado, onde xa se xogou todo; e un tempo en devir, un destino aínda non realizado. A teleoloxía ligada á figura do retorno cara atrás (o pasado que confirma o presente) invértese como paradoxo. Todo rematou, dinos Mograbi, fronte a nós. E con todo, dinos o filme, está xusto a piques de se producir -e quen sabe? Nada está xogado cinematograficamente aínda se todo foi dito narrativamente. É que a parte documental do filme (a rodaxe dunha campaña electoral co «verdadeiro» Sharon e algúns outros, todos eles «verdadeiros») carrega a posibilidade dun desmentido do que a ficción presenta como xa xogado (a caída de Mograbi, a separación coa súa muller). O filme aparece como algo por vir no seo mesmo do filme terminado. Parábola da xestación. A posta en abismo é unha aposta á baixa. Filmar a separación para terminar coa separación.

[*] Comolli, Jean-Louis (2005), «Répliques. Después, antes de la explosión. El cine de Avi Mograbi», traducido por Flavia de la Fuente y Quintín ao castelán en <<http://www.cahiersducinema.net/Repliques-Despues-antes-de-la.html>>

«Le cinéma d'Avi Mograbi», en *Cahiers du Cinéma*, número 606, novembro, pp. 70-72.

Tradución ao galego de Lara Rozados.

Este sistema volve nos filmes seguintes: Mograbi fronte á cámara confía as súas dúbidas; asume varios papeis contraditorios; sempre hai un filme en produción sempre ameazado; e a pregunta «cómo odiar aquilo que non se deixa de filmar» devén «cómo non filmar aquilo que non se pode combater e que tal vez non se deixará de odiar ao filmalo». Preguntas de cine. Que adquiren todo o seu sentido no caso do documental, na medida en que ese outro que se pode e non se pode á vez odiar e filmar non é un actor que se presta ao xogo, senón un home político que ten o poder de cambiar o curso de centenas de miles, de millóns de vidas. Ela soa, esta carga, cambia o percorrido do cineasta baixo proba. Mograbi filmase como o primeiro en sufrir. O torniquete das preguntas é sufrimento: filmar desde un costado? desde o outro? dos dous? de a dous? querer filmar e non poder? poder e non querer? cumprir co encargo ou resistirse? Si, este cine está abochornado. Este bochorno é filmado, fai cine. As preguntas de Mograbi volven coma a metáfora das dúbidas da sociedade israelí. A torsión do cine sobre si mesmo faille eco ao que se torce na sociedade. O que se filma é precisamente a obstinación de Mograbi en facer cine da guerra sen paz israelí-palestina. Para Mograbi, filmar non é cumprir un desexo de cine máis que si ese desexo é o de estar con, de estar vinculado. Desexo cada vez menos soportable para aqueles que son filmados. A violencia fai a guerra, é o filme.

Hai que ser (cando menos) dous para estar xuntos. Aquí, ningún corpo fai parella. E de certo, non coa cámara. Divorcio fílmico. Illado, o unívoco non pode rematar máis que na división, do mesmo modo en que filmar non pode ser máis que a tentativa encarnizada de negar a separación. Se o cine de Mograbi tenta incansablemente mesturarse con aquilo que non quere saber del, a el élle cada vez máis difícil filmar aos cidadáns israelís que soportan cada vez menos ser filmados. Queda preguntarse se esa non é a razón do seu encarnizamento en filmalos. Círculo dun innegable malestar: malestar do espectador; hai algo de insoportable en ver filmado ao que non quere selo, e máis aínda se esa reticencia fai cine. Vese en acción a violencia espida do cinema, do xesto de levar o filme ao mundo, por riba de todo relato, ao punto cero da representación. A violencia directa dun cine que comezaría por amosar como pode ou non facerse. O corpo do filme aparece exhibido así na pantalla como un corpo (un organismo) cuxo devir está impedido. É iso o que pode golpear como espectador. Un filme sufrinte que me fai sufrir. Toda esta retórica das ordes e os xestos que tentan impedirlle ao cineasta que filme, que empurran a súa cámara, implica arrincar o espectador da quietude dunha representación que se lle ofrecería idealmente, se se me permite, impecablemente. Aquí, o cine virou problemático.

Actor, sonidista, cámara, realizador, cidadán, ao longo dos filmes a figura «Mograbi» cárgase ao tempo que o xesto da auto-posta en escena se multiplica. Do corazón do procedemento documental xurde unha dimensión ficcional delirante. Ligada á historia que presiona e ao tempo que pasa (cada un dos filmes corresponde a un momento histórico, a un presente político, cousa rara e dolorosa), pero ligada tamén aos puntos cardinais da ambivalencia cinematográfica, ese torniquete sen fin do «verdadeiro» e do «falso», da

«actuación» e da «realidade» (*To Be or not to Be*, de Ernest Lubitsch). A evidencia documental e a potencia ficcional abrázanse. Cómo? En *Agosto*, a resposta de Mograbi pasa por dous mecanismos de repetición: un, coma sempre, o da insistencia na pregunta (nunca renuncia a iso) e o da deconstrución da histeria. Como ser xusto nun mundo onde todo é falso? A dor, a cólera, a rabia son simuladas. Os sentimentos, falsos. Para saír da histeria e ir cara ao cine, Mograbi volve á inscrición de verdade do documental. É a serie de ensaios con actrices filmadas (elas tamén) moi frontalmente, interpretando ou ensaiando sufrimento e revolta. Estas escenas funcionan como un laboratorio da imposibilidade experimental de extraer o verdadeiro do falso, se non é referíndoos á xusteza da actuación. Porque a histeria non é aquí un asunto privado: a sociedade enteira está en llanta. Este desaxuste xeral non esgota o corpo do filme: aceleracións, montaxes á inversa (os que deberían achegarse afástanse, os que estaban xuntos sepáranse, os que van cara algures só o fan retrocedendo: anticine, pantalla dividida, citas grotescas de arquivos... Mograbi entra nunha retórica da furia. O filme real (neste caso a cinta de vídeo) é unha pel sensible que se ouriza cando o que é amosado está mal. A sintoma afecta a forma do filme, a súa superficie, a súa respiración. O filme como organismo sensible delata una especie de mal-estar ambiente.

En *Vinganza por un dos meus dous ollos*, Mograbi filmado por Mograbi non é exactamente o mesmo. Cando fala por teléfono (unha vez máis) a propósito do filme que se está a facer é nun plano máis amplo e ten un só interlocutor (que comprendemos que é un palestino). Voz sen rostro, que di cunha fría insistencia que a morte vale máis que unha vida de humillacións. Mograbi escoita sen protestar esta voz exterior que devén diálogo consigo mesmo. O contraste é grande fronte á violencia que o atravesa en cada confrontación cos soldados israelís filmados a pesar deles. Nestes cara a cara feroces, o mundo filmado por Mograbi parece, así e todo, facerse coherente, é dicir, dividido: as barreiras normais retoman o seu lugar, cadaquén na súa burbulla máis ou menos blindada, non ao abrigo do outro senón ao abrigo da ameaza que cre que representa o outro. Do mesmo modo que os soldados non queren ver nin oír, os guías turísticos comentan o suicidio colectivo de Massada ou o xesto heroico de Sansón matándose cos filisteos, sen oír ata que punto estes xestos riman, quéirase ou non, cos atentados suicidas. Trátase da mirada e da escoita: aos guías que lle piden ao seu rebaño que peche os ollos para ver, a Sansón cego que lle pide a deus a forza para seguir matando, Mograbi oponse a lóxica do cine -ver, malia todo, o que impide ver, oír o que non se quere oír. Alí onde Mograbi non cede, dando mostras dunha dozura da que poderíamos non crelo capaz, é na elección da vida contra a morte: a elección do cine. Dillo timidamente ao seu interlocutor palestino. E a súa película dillo con forza a aqueles en Israel que lles ensinan o culto da morte aos fillos coma se fose heroico. Non é por casualidade que falo da herdanza e da filiación. É a trama profunda de *Vinganza por un dos meus dous ollos*. E o cineasta Mograbi preséntase sempre como o fillo de seu pai, o director do Cine Mograbi, un nome coñecido por todos en Israel. País, fillos. A transmisión farase polo cine máis que pola guerra.