

## HACIA UNA HISTORIA DEL CINE EN PALESTINA

### Un árbol en busca de raíz

*Sergio Huidobro*

Crítico de cine

Como suele ocurrir con los relatos milenarios de Oriente y el mundo árabe, la historia del nacimiento del cine palestino la debemos a un relato oral, casi mítico, quizá contado alrededor de una fogata. Al menos así fue evocado por el galileo Kassam Hawal en *The Palestinian Cinema* (1978), en donde recuerda haber encontrado a un hombre en el campo para refugiados palestinos de Shatila, en el sur de Líbano, quien afirmaba ser Ibrahim Hassan Sirhan, el primer palestino en filmar con una cámara de cine en la Palestina de 1935, trece años antes del establecimiento del Estado israelí en dichos territorios. Sirhan afirmaba haber comprado en Tel Aviv una cámara por 50 liras, así como manuales sobre su operación, lentes y montaje. Afirmaba haber ensamblado una moviola de edición con sus propias manos y haber aprendido lo suficiente para filmar la visita del rey saudí a las ciudades de Lod, Jaffa y Tel Aviv ese mismo año, ayudado por el camarógrafo Jamal Al-Asphar. La película resultante habría sido exhibida durante el festival de Nabi Rubin, una celebración palestina que duraba un mes y cuya sede fue destruida y ocupada en 1948. Aquella pudo ser la primera vez que la festividad incorporó una proyección fílmica —de discordante modernidad en medio de un evento tradicional islámico— y, sobre todo, la primera vez que se exhibían imágenes filmadas por cineastas palestinos en su tierra de origen.

El cine, sin embargo, había llegado varios años antes a los territorios que alguna vez constituyeron los reinos semíticos de Israel, Judá y los Estados Filisteos de la costa sur como Ascalón o Gaza; para 1896, cuando el cine salió de París para conquistar el mundo, los territorios levantinos estaban bajo administración imperial otomana y se encontraban en medio de la

primera alí o retorno de la diáspora judía que, desde 1882 —inspirada en parte por el activismo sionista de Theodor Herzl— comenzaba a repoblar y fundar ciudades en territorios circundantes a los descritos en el Antiguo Testamento. El cine llegó ahí en ese momento, y la presencia de camarógrafos —mayormente documentalistas, con algún destello discreto de cine de ficción— se intensificó con el establecimiento del Mandato Británico a partir de 1920. Dos diarios de viaje filmados hacia finales de esa década destacan por su mezcla de bitácora de asombros e ideario colonial, *A Pilgrimage through Palestine* de Philip M. Brown y *The City of David: Jerusalem and Palestine*, producida por William M. Pizor y Deane H. Dikson —británicos todos—, concentran las imágenes en movimiento más antiguas que hoy conservamos sobre la cotidianidad multicultural del territorio levantino en el periodo entreguerras en ciudades como Jaffa, Gaza, Jerusalén o Jericó. Un tercer testimonio, esta vez con argumento ficcionado, es igualmente relevante: *This Is the Land* (Zoot Hi Haaretz, 1935) dirigida por el judío moldavo Baruch Agadati, la cual conmemora los primeros cincuenta años desde la primera alí hebrea elaborando una crónica, mitad documental y mitad ficción militante, de los primeros asentamientos retornados de la diáspora judía, aunque cabe señalar que la cinta evita mostrar a los pobladores árabes presentes en la región e incluso, en el texto de intertítulos, describe a ciudades como Cafarnaúm como *abandoned* o *in the wilderness*, algo lejos de ser cierto. Fue en ese mismo año en que Hassan Sirhan compró la cámara que lo convertía, probablemente, en el primer palestino en filmar la perspectiva árabe del mismo proceso.

Antes de Sirhan y Al-Asphar, quienes continuarían filmando y fundarían dos compañías de producción a mediados de los años cuarenta, existía el único antecedente de los hermanos Ibrahim y Badr Lama, realizador y actor respectivamente, quienes nacieron en Santiago de Chile a inicios de siglo y se mudaron a Alejandría para participar de la incipiente industria del cine egipcio, en donde hicieron carreras largas como tándem en melodramas de ficción a partir de 1927, cuando los protectorados británicos constituían el *status quo* de la región. Aunque no llegaron a filmar en territorio palestino, los hermanos Lama son las primeras personas de origen palestino de las que tenemos noticia cinematográfica, mientras que Sirhan y Al-Asphar habrían sido las primeras en filmar en los territorios que

formarían Israel tras la disolución del Mandato Británico y la Resolución 181, unos años después.

Como estos testimonios, cualquier esfuerzo por historizar al cine palestino, analizarlo y escombrar su cronología se enfrenta a los mismos abismos que el propio pueblo que lo produjo: olvido, pérdida de materiales, inexactitudes en la memoria, destrucción de instituciones, deterioro físico y cultural, desplazamiento geográfico, desinterés, indiferencia y vestigios perennes de un trauma histórico que dificulta las perspectivas objetivas y analíticas: ¿es posible hablar de un cine nacional más allá del reconocimiento de su Estado? ¿Es más palestino —o menos— el cine del exilio? ¿Es unitario el cine filmado por palestinos en Cisjordania, en Gaza o por cineastas étnicamente palestinos, pero con nacionalidad israelí? ¿El cine producido por la Unidad de Cine Palestino (UCP, 1967-1982) puede pensarse en paralelo con aquel producido por organizaciones extremistas o el coproducido con mecanismos de cooperación europeos en años recientes? ¿Es posible para los cineastas palestinos crear o asociarse fuera de los márgenes identitarios, la coerción ideológica o reelaborar su pasado en libertad? Todas son preguntas sin respuesta; quizá, por ahora, sin respuesta posible. *E pur si muove*, exclamaría Galileo: y sin embargo el cine palestino se mueve, existe, resiste y permanece desde hace casi un siglo.

El desafío de trazar una genealogía integral del cine palestino se parece a intuir una pieza monumental a partir de sus fragmentos y jirones, que además parecen provenir de técnicas, periodos y naturalezas opuestas o distantes, muchas veces ocultas en la sombra. A falta de una historiografía al uso o de instituciones estables que resguarden la memoria del cine de la región, Nurith Gertz y George Khleifi han propuesto en *Landscape in Mist: Space and Memory in Palestine Cinema* (Universidad de Tel Aviv, 2005) una línea de tiempo en cuatro núcleos principales, cuyo centro gravitacional serían los tres principales eventos de ocupación y desplazamiento: 1948 —fundación del Estado israelí, con el consecuente desplazamiento masivo hacia Gaza, Cisjordania y otros países; 1967 —recrudescimiento de la ocupación territorial y asentamientos coloniales después de la Guerra de Seis Días o *Al-Naksa*—; y 1982 —cuando la invasión israelí al sur de Líbano forzó a un nuevo desplazamiento masivo de población palestina hacia asentamientos constituidos, desde entonces, como guetos multitudinarios, principalmente en la franja de Gaza.

Abarca desde las filmaciones pioneras de Hassan Sirhan en 1935, hasta que la producción fílmica se detuvo tajantemente en 1948 a causa del desplazamiento forzado conocido como *Al-Nakba* o catástrofe. A partir de entonces, la producción fílmica palestina se redujo hasta la virtual desaparición hasta 1967, cuando el surgimiento de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) impulsó la fundación de la Unidad de Cine Palestino como un ejercicio de urgencia e insurgencia frente a la erosión constante de la memoria colectiva palestina, cuyas fuentes materiales —libros, documentos, objetos, archivos gráficos, fotografías, latas de celuloide— habían sido desperdigadas, erosionadas o destruidas con regularidad. Los testimonios orales se perdían a diario. El exilio, el desplazamiento, la radicalización de células islamistas y la inestabilidad territorial atizada por Israel hacían imposible la erección de instituciones estables dedicadas al trabajo de archivo o producción.

La Unidad de Cine Palestino se forjó al calor de tres grandes revoluciones en el cine posterior a las guerras mundiales: la comercialización de cámaras portátiles de 16mm, la multiplicación de *nuevas olas* en el circuito de países no alineados, poscoloniales y algunos de la órbita soviética —Brasil, Cuba, Checoslovaquia, Portugal, Polonia, Angola, Argelia— y la colmena de movimientos sociales con epicentro en 1968. Al trazar una genealogía del cine palestino posterior a 1948, tendríamos que partir de dos semillas siamesas, pero separadas por la experiencia del colonialismo y el desplazamiento territorial. La primera estaría en la experiencia de la propia UCP y el cine que produjo entre 1967 y 1977.

El cine documental militante de la UCP se concentra en las películas de Hani Jawhariyyeh, oriundo de Jerusalén, y Mustafa Abu Ali, de Cisjordania, así como en la camarógrafa Sulafa Jadallah Mirsal, también cisjordana, graduada universitaria en el Cairo y fotógrafa con un estudio de revelado instalado en su cocina. Los veinte minutos de *No Peaceful Solution* (1968), dirigida por Mustafa con la colaboración de Hani, Sulafa, el cisjordano Salah Abu Hannoud y una unidad de montaje clandestina que se encargó de la edición en Líbano para después reintroducir las latas de cinta a los territorios palestinos, fue su primera producción y, más importante aún, la primera experiencia para la población palestina de verse en pantalla sin mediación occidental, con voz y mirada que pudieran reconocer como propia.

La Unidad de Cine Palestino produjo un número aún indeterminado de corto y medimétrajes que asumían una autoría colectiva, en la vena de otros grupos fílmicos tan distantes en geografía y cercanos en espíritu como el grupo Cine de la Base, el colectivo Cine Liberación o el grupo Dziga Vertov impulsados, respectivamente, por Raymundo Gleyzer, Fernando Solanas y Jean Luc Godard. Fue este último quien tendió el primer puente para que el cine de la UCP se viera en Europa occidental: el director de *Sin aliento* fue invitado a colaborar con Mustafa Abu Ali en un proyecto inacabado, cuyos materiales filmados fueron usados después por el francés en *Aquí y allá (Ici et ailleurs)*, el medimétraje de 1976 que marcó el final del Grupo Dziga Vertov).

Apenas unos meses después, la muerte de Hani Jawhariyyeh mientras filmaba una guerrilla en combate cerraría la filmografía de la UCP. Los últimos planos filmados por él aparecen en el homenaje memorial que es *Palestine In The Eye* (1977), cortometraje de Mustafa Abu Ali que termina su producción, así como la de Jawhariyyeh y la de la UCP, que se reconvirtió en Palestinian Cinema Institution y constituyó el primer esfuerzo institucional por preservar la memoria fílmica palestina hasta que, durante la invasión a Líbano de 1982, el ejército decomisara su insólito archivo audiovisual. Su ubicación sería un misterio hasta 2017, cuando la académica y documentalista Rona Sela localizó en una bóveda militar israelí 38 mil latas de cinta filmada desde 1948. Un océano de memoria colectiva, secuestrada.

La segunda raíz del cine palestino está, curiosamente, dentro de Israel. Ahí, el cineasta Michel Khleifi, nacido en Nazaret cuando esta ya formaba parte del Estado Israelí, abrió el camino para una segunda rama en el árbol de cineastas de ascendencia palestina, hubieran nacido dentro o fuera de los territorios en disputa. Khleifi había nacido con nacionalidad israelí y eso le otorgaba una libertad de movimiento y derechos negados a realizadores como Jawhariyyeh, Abu Ali o Jadallah Mirsal, con quienes compartía raíz étnica, aunque su experiencia de vida era distinta: cualquiera de ellos podía documentar la vida en los campos de refugiados o en la franja de Gaza, por ejemplo, pero solo Khleifi podía entrar y salir de ellos a través de los puestos de control. Esa divergencia, lejos de escindir al cine palestino, lo expandió en dos ramas dialogantes: aquel que se produce al interior de la propia Palestina —predominantemente documental y con frecuencia clandestino— a aquel

que recupera la experiencia palestina en el exilio o al interior del Estado Israelí. Este segundo grupo, fértil y mejor conocido en Occidente, se extiende hasta cineastas del presente como Hany Abu-Assad (*Paraíso ahora*, 2005) o Elia Suleiman (*Intervención divina*, 2002).

En el último lustro, a partir del hallazgo de las casi 40 mil cintas del archivo palestino robadas por Israel, el rescate de la memoria audiovisual palestina es un nuevo polo de tensión y disputa, reavivado por la reciente ofensiva israelí en la franja de Gaza, que supera las 35 mil muertes palestinas y pone al archivo audiovisual en riesgo de una segunda destrucción, esta vez definitiva.

La documentalista Azza El Hassan, fundadora del proyecto de restauración fílmica *The Void Project*, señala: “[Después de 1948] la gente lo había perdido todo, incluso las imágenes que tenían de sí mismas. Esta posibilidad [de resguardar nuestras] imágenes volvió a nosotros en los años sesenta con el movimiento de liberación nacional. Ahora, siento que hemos perdido nuestra imagen nuevamente, entonces mi búsqueda es por recuperar ese cine. Es una búsqueda de nosotros en el presente, no en el pasado”.

En *Looted and Hidden: Palestinian Archives in Israel* (2017), un mediometraje documental de apenas 46 minutos ensamblado por Rona Sela, académica de Tel Aviv, el espectador asiste a la investigación detectivesca de un crimen cuyas pruebas materiales se desvanecieron en el verano de 1982. En aquel verano, el ejército israelí invadió el sur de Líbano arrasando con los campos de refugiados palestinos de Sabra y Shatila, con la coartada de buscar a líderes de la OLP, presuntamente escondidos ahí, entre niños, mujeres y ancianos. Ahí mismo, en el campamento de Shatila, Kassam Hawal había encontrado a Ibrahim Hassan Sirhan, el primer palestino en dirigir y producir cine cincuenta años atrás. Tres años después, terminaba la Guerra de Líbano con cerca de 20 mil muertes árabes incluyendo, quizá, al propio cineasta y a otros documentalistas que habían formado parte de la Unidad de Cine Palestino sin que volviera a haber noticia de ellos.

Durante los ataques, el ejército israelí había desmantelado instituciones fundadas por la OLP de Yasser Arafat en la región, entre ellas la Palestine Cinema Institution, nuevo nombre adoptado por la UCP en 1976, tras la muerte de Hani Jawhariyyeh. Bajo el confrontativo logo de un rifle de asalto con latas de cine sustituyendo al cargador de municiones, la PCI había

logrado reunir, gracias a la cineasta jordana Khadijeh Habashneh, un archivo de entre noventa y cien películas cortas o largas sobre Palestina, filmadas en su mayoría por realizadores originarios de los territorios ocupados.

Cuando comenzó la incursión militar en la frontera libanesa, Khadijeh Habashneh terminaba la postproducción de *Mujeres en Palestina* (1982), una entre varias películas producidas por la UCI perdidas para siempre, sin copias sobrevivientes. Desde el 6 de junio, los miembros de la PCI fueron arrestados o partieron al exilio. Algunos regresaron a Beirut cuando terminaron los ataques y otros, como Habashneh, tardaron más de veinte años en volver. En cualquier caso, cuando volvieron a la bodega equipada para resguardar las latas de cinta, todas habían desaparecido. La búsqueda para averiguar qué había sido de ellas, la única memoria audiovisual de la identidad palestina posterior a la Nakba de 1948, tomaría casi cuarenta años.

En 2004, otra directora palestina radicada en Jordania, Azza El-Hassan, dirigió *Kings and Extras: Digging for a Palestinian Image*, un documental que rastrea las pistas sobre lo que pudo haber pasado con el archivo fílmico de Palestina: algunas indicaban que habría sido incinerado, otras, que alguien había logrado enterrar todas las latas en algún punto, quizá un cementerio; finalmente, que el ejército israelí lo había sustraído para esconderlas en una bóveda militar. Faltaban trece años para que Rona Sela probara que la última versión era la correcta.

Sólo entonces, la memoria del cine palestino comenzó a emerger. Para un pueblo despojado de territorialidad estable, de instituciones comunitarias, con una identidad cuyos testimonios materiales —arquitectura, textos, lugares sagrados, grabaciones musicales, etc.— habían sido arrasados sistemáticamente, ocupados o sustraídos, la imagen fílmica y fotográfica se convertía en la única posibilidad de recuperar, cuando menos, un eco fragmentario de su historia reciente y la memoria popular.

Hasta donde sabemos, la práctica totalidad del cine palestino filmado hasta 1982 —tanto el sustraído por Israel en 1982 como aquel, escaso, cuyas copias habían logrado enviarse a otros países, sobre todo a Francia— era documental y testimonial. Es poco probable —pero posible— que alguna película de ficción, intermitente, olvidada, independiente o clandestina, haya sido producida por palestinos entre 1935 y 1982; si eso ocurrió, sus vestigios fueron enterrados por el tiempo.

El cine de argumento tendría que esperar hasta el estreno en países árabes del melodrama *Regreso a Haifa* (A'íd Ila Hayfa, 1982) dirigido por Kassem Hawal y coproducido por Siria y Líbano a partir de la novela del palestino Ghassan Kanafani. Para el grueso de la población árabe de aquellos años, marcados por la guerra libanesa, *Regreso a Haifa* fue el primer encuentro con la posibilidad de reelaborar el pasado palestino y sus experiencias colectivas —exilio, ocupación, desarraigo, familias escindidas por la migración— a través de la ficción. La película de Hawal utiliza material de archivo para simular *flashbacks* en blanco y negro que conecten, por primera vez en una pantalla, el *nosotros* de 1948 con el *nosotros* de 1967 y 1982. El argumento es sencillo y directo: un matrimonio de edad mediana regresa a la Haifa israelí veinte años después de haberse exiliado durante la Nakba de 1948. Regresan porque dejaron a un hijo de cinco años que creció con una familia judía y se volvió soldado. Al mismo tiempo, a finales de los cuarenta, un matrimonio judío alemán visita la Haifa recién ocupada por colonos israelíes. En uno de sus giros más frontales y provocadores, el montaje sugiere, por un momento, que lo que encuentran les recuerda a la Alemania de la década anterior.

Aunque abusiva en sus recursos melodramáticos y cargada de diálogos altamente retóricos, *Regreso a Haifa* inaugura el cine contemporáneo de ficción en Palestina, abriendo la posibilidad para que cineastas de la región escenifiquen el pasado y presente de dicho pueblo más allá de la pérdida o ausencia de materiales de archivo documental. El segundo escalón en la nueva filmografía palestina fue *Boda en Galilea* (Urs fi al-Jalil, 1987) del nazareno Michel Khleifi. Fue la primera ficción en tener distribución regular en salas occidentales, en ser proyectada en el Festival de Cannes, en donde ganó el premio de la crítica y la Concha de Oro en San Sebastián —convirtiéndose así en la primera película palestina en ganar cualquier cosa en cualquier lugar—, siendo incluso transmitida por la BBC, un techo de cristal impensado hasta entonces. Quizá en su tono, que camina entre el drama social y la comedia sobre familias, esté la clave: en un barrio palestino de la Galilea ocupada, un hombre pide permiso al gobierno local israelí para que la boda de su hijo pueda seguir celebrándose después de medianoche, a pesar del toque de queda. La autoridad local acepta con la condición de que el gobernador y otros funcionarios sean invitados, lo cual provoca tensión y enredos entre los novios y sus familias, quienes se niegan a asistir si se admiten judíos en la celebración.

*Retorno a Haifa* marcó el nacimiento de un cine que interpela a la propia audiencia palestina de forma directa; sus imágenes e historias parecen enunciar un *nosotros* comunitario que se preocupa poco por complacer las expectativas de audiencias occidentales. *Boda en Galilea* y el cine posterior de Michel Khlefi, por otra vía, buscan comunicar la mirada palestina al mundo exterior, bebiendo de tradiciones familiares del cine europeo, como el neorrealismo, el melodrama social o la comedia de situaciones. La nueva ola de cine palestino en el presente siglo brota directamente de esa bifurcación en dos ramas sólidas que parten del mismo tronco: la experiencia de la UCP y el cine realizado y perdido entre la Nakba del 48 y la guerra del 82. La segunda rama, mucho más conocida en occidente, posibilitó por primera vez la difusión de cineastas palestinos de filmografía continua con exposición habitual en el circuito de festivales. El primero de todos, Elia Suleiman, es como Khleifi: un palestino nacido en Israel y su cine, a partir de *Crónica de una desaparición* (1996) y, sobre todo, *Intervención divina* (2002), ha rasgado otro tabú del cine de la región al adoptar un tono de comedia ácida que por momentos parece emanar de Buster Keaton o Jacques Tati. Detrás de él desfilan filmografías como las de Hany Abu Assad (*Paraíso ahora*, 2003; *Omar*, 2013), Rashid Masharawi (*El cumpleaños de Laila*, 2008), los hermanos Tarzan y Arab Nasser (*Degradé: 13 mujeres desesperadas*, 2015) o la directora Annemarie Jacir (*Invitación de boda*, 2017), entre otros.

Es precisamente *Invitación de boda* y, en general, el cine de su directora en donde se intuye una vía inteligente y fluida en la cual la lastimada identidad palestina puede retratarse a sí misma en pantalla. La cinta es un logrado drama familiar contado en clave de *road movie* paternofilial que recorre las calles de un barrio en Nazaret —que, al ser la ciudad bíblica por excelencia, enclavada en Israel y con población mayormente musulmana, es un símbolo de conflicto en sí misma— con un McGuffin o pretexto aparentemente banal: un padre soltero palestino y su hijo, que vuelve del autoexilio en Italia, deben repartir invitaciones para la boda de la hija menor por todo el barrio, sin que tarden en aflorar roces sobre quién debería o no ser invitado a una celebración eminentemente comunitaria. El conflicto religioso y territorial circunda en todo momento como ruido blanco, sin que llegue a estallar, pero alimentando la tensión a cada paso.

De manera similar a los relatos tragicómicos de Suleiman o la otra boda

filmada por Khleifi, el cine de Annemarie Jacir —quien en 2008 dirigió *La sal de este mar*, primer largo dirigido por una cineasta palestina en solitario desde Sulafa Jadallah Mirsal— construye ficciones naturalistas pero con fuerte carga simbólica que exploran la identidad palestina desde sus heridas colectivas e historias individuales, evadiendo la carga discursiva del cine frontal o militante para emprender un camino quizá más valiente y necesario: el del diálogo autocrítico. Bajo esta nueva ola de cineastas, la expansión internacional del cine palestino ha sido constante: desde 2003, la Academia estadounidense admite películas de la región como elegibles a la terna de habla no inglesa, siendo *Intervención divina* la primera admitida y *Paraíso ahora* la primera efectivamente nominada, además de *Omar* y el documental *Cinco cámaras rotas* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2011). La reciente escalada de violencia del gobierno israelí, sin duda, marcará el fin e inicio de otra etapa para el cine en Palestina con marcas tan o más profundas que las de 1948, 1967 o 1982. Los cineastas nacidos en, radicados o exiliados de los territorios ocupados siempre han vivido sujetos a los vaivenes y turbulencias más allá de las pantallas, sin excepción. Hasta entonces, la historia del cine palestino seguirá pendiente de escribirse y su futuro, imposible de prever. ❧

Una versión originaria de este texto apareció, dividida en dos partes, en el sitio de *La Tempestad* (<https://www.latempestad.mx/>), y se reproduce con el permiso tanto de su autor como de la revista.