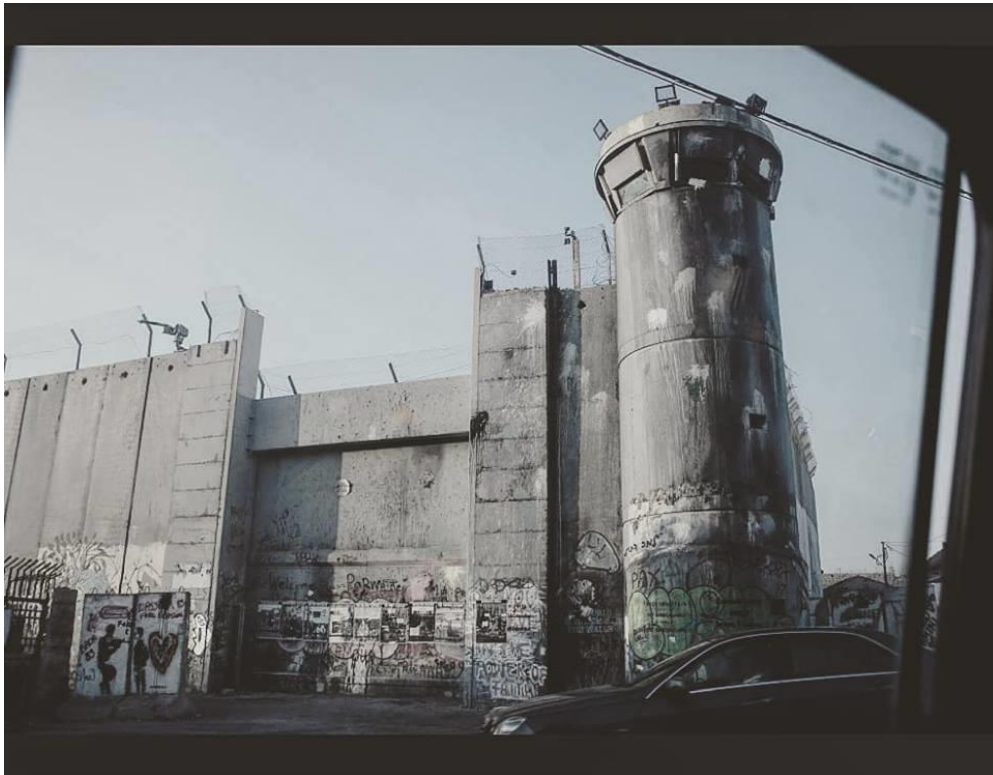


# Cinema Palestí a Cisjordània

Representacions del segle actual entorn el Mur



Treball de Fi de Grau en Història de l'Art

**Laura Planas Ferrer**

**Tutora: Imma Merino Serrat**

Universitat de Girona

Facultat de Lletres

Curs 2018-2019

## Agraïments

A la meva tutora, l'Imma, pels seus consells i orientació.

A la meva família, especialment als meus pares i a la Lola, per l'ajut i la paciència.

A les companyes de viatge, amb qui he compartit aprenentatges vitals, i a les companyes de facultat, que al llarg d'aquest camí s'han convertit en grans amigues i m'han recolzat en tot moment. Sense totes elles no hauria estat possible tirar endavant aquest treball.

# Índex

[1] Introducció	3
[2] La Cisjordània ocupada	6
[2.1] Jerusalem: <i>Judaïtzació</i> i aïllament de Cisjordània	12
[3] El Mur	14
[3.1] Planificació del projecte	14
[3.2] Construcció i funcionalitat	15
[3.3] Conseqüències: l'impacte del Mur en la població	18
[4] Cinema palestí a l'entramat territorial de Cisjordània	23
[4.1] Breu recorregut històric	23
[4.2] Cinema palestí a la Cisjordània d'avui (2002-2015)	26
[4.2.1] El bloqueig espai-temporal: manca de llibertat de moviment	29
[4.2.2] Contra el Mur	34
[4.2.2.1] Simbologia del Mur	34
[4.2.2.2] Cinema dins el Mur	36
[4.2.2.3] Una mirada externa	41
[4.2.2.4] De la diàspora a l'enfrontament del Mur	43
[4.2.2.5] Saltar el Mur	47
[5] Conclusions	54
[6] Referències bibliogràfiques i filmografia	56



## 1. Introducció

La decisió de la temàtica del present treball es deu a diverses causes. Per una banda, les ganes d'aprendre i pensar entorn el cinema, i per l'altra l'interès per la societat palestina i per Cisjordània, una zona que recentment he pogut visitar.

El cinema és una de les formes d'expressió artístiques per les que més atracció sento i a la que no hem dedicat tant temps com ens agradaria durant aquests últims anys al grau en Història de l'Art. Així doncs, la realització del Treball de Fi de Grau em motiva a recuperar l'estudi entorn aquesta matèria.

Es tracta d'un mitjà de comunicació i expressió artística que crea reflexos del món, dels processos socials i de les identitats col·lectives, però que alhora té el poder de representar i difondre idees de transformació d'aquestes realitats. Trobo en el cinema aquesta doble vessant interpretativa i una riquesa de recursos que s'escaurà amb l'observació del motiu amb el qual pretenc treballar: el Mur israelià a Cisjordània.

L'interès personal per la qüestió palestina creix amb el viatge a Cisjordània del setembre de l'any passat. En una ruta per diverses ciutats, pobles i camps de refugiats, tant jo com les meves companyes vam tenir l'oportunitat d'aprendre sobre el que hi passa actualment, tot gràcies les persones palestines que ens van acollir i a les que vam poder escoltar. Aquesta és la font d'inspiració més emocional i on trobo la localització i l'objecte del meu estudi.

La presència permanent del Mur a Cisjordània és sens dubte pertorbadora i va despertar la meva curiositat, i va ser veient les intervencions artístiques sobre la seva superfície que em vaig adonar com algunes obres occidentals han calat profundament en el nostre imaginari, però les de creació palestina són les grans desconegudes. El mateix passa amb els films, ens són de fàcil accés a aquells que parlen de la qüestió palestina – majoritàriament documentals sobre el conflicte palestí-israelià que es deriva de l'ocupació d'aquest indret– amb ulls europeus o nord-americans, però no els que compten amb el punt de vista palestí i crec que també és interessant explorar-los.

Si bé és un procés gairebé natural que, davant la controvèrsia vigent, el Mur de Cisjordània hagi passat a formar part del món de l'art, amb aquest estudi pretenc donar protagonisme a les obres d'aquells qui en coneixen de primera mà les conseqüències. Si vull parlar de la perspectiva d'aquesta comunitat, entenent que és la mateixa qui ha de definir la seva existència, caldrà que n'observi autorepresentacions.

Així doncs, intentant allunyar-me de les representacions orientalistes<sup>1</sup> i amb l'ajuda del pensament d'alguns autors coneixedors de la realitat palestina, com l'acadèmic israelià I. Pappé o E.W. Said, i de cineastes palestins i estudiosos del cinema, com H. Tawil Sourì, reflexionarem entorn els films palestins que s'emmarquen en la Cisjordània del segle actual. Si en els últims trenta anys s'han dut a terme a nivell internacional mostres i festivals de cinema palestí, en l'intent d'apropar al públic mundial la seva visió, moltes de les pel·lícules que apareixen en aquest treball n'han format part i fins i tot algunes han estat premiades. Entre els autors figuraran noms com Annemarie Jacir, Hany Abu Assad o l'imprescindible Elia Suleiman.

Aquesta recerca pretén ser una aproximació a la cinematografia palestina en relació a com es veu, viu i representa el Mur des del punt de vista de la comunitat. Per això, l'anàlisi se centrarà especialment en la filmografia del període que va de l'inici de la construcció de la muralla de segregació fins al 2015. A banda de les produccions anteriors, els films s'agruparan segons la posició que prenen respecte al Mur –criteri pel qual s'ha escollit la filmografia–, segons com el cinema el defineix i amb quins mecanismes el rebutja. Així doncs, l'estructura del treball es construirà en funció d'aquesta lògica.

Tot i ser-ne el protagonista, no només ens referirem al Mur com a tal sinó com a part de l'entramat que configura avui el territori Cisjordà. En farem una síntesi, principalment, a través de l'estudi urbanístic d'E. Weizman. Al llarg de l'anàlisi fílmic ens fixarem en el tractament de l'espai cinematogràfic –i com se situa i es representa la societat palestina en aquest– en relació a la realitat de fragmentació territorial i social que seguidament contextualitzarem.

Em reafirmo en la idea que és la societat palestina a qui el Mur de Cisjordània concerneix directament, així doncs argumento que aquest tipus de cinema és fruit d'una comunitat que veu els seus drets vulnerats i la seva realitat individual i col·lectiva alterada, tant en la seva llibertat de moviment com en el seu dret a una existència digna. Cal posar en relació aquesta premissa amb els orígens i les motivacions d'establir aquesta barrera per part d'un Estat que absorbeix l'espai palestí a Cisjordània i que

---

<sup>1</sup> Segons Edward W. Said, l'orientalisme és un sistema d'estudi i dominació mitjançant el qual el pensament occidental ha projectat clítxes i caricatures infonamentades cap al món oriental, alimentant així una idea estereotipada i deshumanitzada del món àrab i musulmà, i als efectes de justificar la seva tasca civilitzadora en el context del colonialisme. Said, E.W. (2016). *Orientalismo*. (2ª ed.) Barcelona: Debolsillo.

actualment manté que "Israel no és un Estat de tots els seus ciutadans. [...] Israel és l'Estat Nació del poble jueu, i només seu".<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Declaracions del Primer Ministre actual d'Israel Benjamin Netanyahu a les seves xarxes socials al març del 2019. Agence France-Presse in Jerusalem. (2019, març 10). Benjamin Netanyahu says Israel is 'not a state of all its citizens. PM has been accused of demonising Israeli Arabs in lead-up to April election. *The Guardian*. Recuperat de <https://www.theguardian.com/world/2019/mar/10/benjamin-netanyahu-says-israel-is-not-a-state-of-all-its-citizens> [última consulta 26/04/2019]

## 2. La Cisjordània ocupada

Ens situem a l'oest de l'Orient Mitjà, a la terra coneguda com a Cisjordània, un territori d'una extensió de més de 5.600 quilòmetres quadrats que forma part de la Palestina històrica. Des de l'any 1967 aquest territori ha estat subjecte a un règim d'ocupació exercit per forces militars de l'Estat d'Israel.

L'Estat d'Israel es va crear l'any 1948 després de diverses dècades d'intensificació de l'arribada de jueus europeus a Palestina i de confrontació militar per part de les tropes sionistes contra la població autòctona. El sionisme, suport ideològic del moviment sionista, emergeix a Europa a finals del Segle XIX, moment marcat per l'emergència del concepte europeu d'Estat-nació i del colonialisme.

El fonament essencial del moviment sionista és la creació d'una *llar nacional jueva*, que exclou per definició qualsevol altra identitat. Per a dur-ho a terme, des de finals del Segle XIX el sionisme designa el territori de la Palestina històrica com el lloc *natural* on crear aquesta nova *llar nacional* i on situar els jueus del món<sup>3</sup>.

Els esdeveniments que van tenir lloc a Europa durant el primer terç del Segle XX fins la Segona Guerra Mundial –molt particularment els referits a l'increment de l'antisemitisme que culmina amb el terrible holocaust nazi– van contribuir a que les potències europees –en especial França i Gran Bretanya– veiessin amb bons ulls<sup>4</sup> la solució a l'anomenat “problema jueu” mitjançant la realització del projecte sionista a un territori que, de fet, ja estava poblat: Palestina.

Però per desenvolupar el projecte sionista a Palestina calia despoblar el territori de població indígena per emplenar-lo d'una població exògena. Es tracta, en definitiva, de fer complir el primer mite fundacional de la creació de l'Estat d'Israel sintetitzat en la coneguda frase atribuïda a Golda Meir<sup>5</sup>, primera ministra israeliana (1969-1974) respecte a Palestina: “Una terra sense poble per a un poble sense terra”.

---

<sup>3</sup> Encara que hi ha sectors que *justifiquen* la colonització de Palestina afegint-li un caràcter religiós, el *leitmotiv* del sionisme en establir-se a Palestina és crear “la nova societat” en el sentit marxista (de la que sorgeix el concepte i la posterior creació dels *kibbutz*).

<sup>4</sup> Culla, J. B. (2005). *La tierra más disputada. El sionismo, Israel y el conflicto de Palestina*, Alianza Editorial, Madrid, (p. 137).

<sup>5</sup> Diversos autors difereixen sobre l'autoria de la frase. S'ha atribuït també a Max Nordau, company i coetani de Theodor Herzl, o a Israel Zangwill, periodista britànic jueu. Culla, J. B. (1995, novembre 20). Junto a la tumba de Herzl. El País. Recuperat de [https://elpais.com/diario/1995/11/20/opinion/816822007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/11/20/opinion/816822007_850215.html) [última consulta 01/04/2019] i



El procés de colonització de Palestina per tal de complir el projecte sionista es va iniciar amb la compra de terres per part de les econòmicament afavorides organitzacions sionistes per tal de *desarabitzar-la* i instal·lar-hi població jueva.<sup>6</sup> Tot i que la planificació de les estratègies encaminades a convertir la zona en un Estat-nació jueu encara no s'havien concretat, el projecte sionista ja s'havia iniciat abans de l'ocupació britànica del país (1918). En paraules de l'historiador israelià Ilan Pappé, fins aquesta època "el sionisme va ser una barreja d'ideologia nacionalista i pràctica colonial".<sup>7</sup>

És a final de la dècada dels trenta i als quaranta quan els preparatius militars van prendre forma i es va començar amb el desallotjament massiu de població autòctona<sup>8</sup>. Això coincidirà amb l'èxode massiu de les comunitats jueves europees davant la pressió antisemita que els aboca, a Europa, bé a l'assimilació o bé a l'aniquilació.

La implementació massiva de població jueva europea a Palestina coincideix amb la posada en marxa de les estratègies militars que forçaran l'entrada en vigor del Pla de Partició de les Nacions Unides del 1947 i el sobtat abandonament britànic del seu Mandat sobre Palestina. Entre 1947 i 1948 es duu a terme el desallotjament forçós de la població palestina dels seus territoris –750.000 palestins i palestines–, i la confiscació de fins al 78% de la Palestina històrica per part de les forces sionistes. Aquest desallotjament, qualificat de "neteja ètnica", és conegut pels palestins com *Al Nakba*: literalment, *la Catàstrofe*.

El territori desallotjat fins llavors, i que es convertirà a partir de 1948 en l'Estat d'Israel, inclou tota Palestina excepte la Franja de Gaza i Cisjordània, que queden territorialment isolades entre elles, i sota administració formal de Jordània (inclosa Jerusalem Est<sup>9</sup>) i Egipte respectivament.

Aquest desallotjament massiu de Palestina dóna lloc a la primera gran onada de refugiats palestins. El problema humanitari generat va ser de tal magnitud que el mateix any 1948 les Nacions Unides es van veure obligades a crear una agència específica d'assistència

---

Bastenier, M.A. (2008, febrer 3). Una tierra con pueblo. El País. Recuperat de [https://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204332613\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204332613_850215.html) [última consulta 13/04/2019]

<sup>6</sup> Shlaim, A. (2011). *El muro de hierro. Israel y el mundo árabe*. (2ª ed.) Granada: Almed.

<sup>7</sup> Pappé, I. (2016). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Planeta. (p. 32).

<sup>8</sup> Masalha, N. (2008). *La expulsión de los palestinos. El concepto de 'transferencia' en el pensamiento político sionista, 1882-1948*. Madrid: Bósforo Libros.

<sup>9</sup> La part de Jerusalem ubicada l'est de la Línea d'Armistici o *Línia Verda* de 1949, on es manté presència palestina.

als refugiats palestins (UNRWA), encara vigent en l'actualitat.<sup>10</sup> Així mateix, l'Assemblea General de les Nacions Unides va emetre la Resolució 194 que reconeix el dret dels refugiats palestins i de la seva descendència a retornar al seu lloc d'origen i rebre compensacions.

Els palestins que van romandre en el que es convertiria en l'Estat d'Israel, que no havien fugit ni havien estat expulsats en la guerra de 1948, es van convertir en ciutadans d'Israel, tot i que governats per lleis d'emergència i sense drets civils, com el sufragi, fins al 1966.

Tot i això el desallotjament progressiu de població continua, i no acaba amb la creació unilateral de l'Estat d'Israel el 15 de maig de 1948, ja que després de la Guerra dels Sis Dies de 1967 té lloc el segon gran desallotjament massiu de població amb la consegüent nova onada de refugiats palestins. En aquesta guerra arabo-israeliana, Israel ocupa Cisjordània, la Franja de Gaza, els Alts del Golan sirians i la península del Sinaí egípcia.

Des de llavors, coneixem Gaza i Cisjordània com els Territoris Palestins Ocupats (TPO) perquè l'Assemblea General de les Nacions Unides així ho defineix.<sup>11</sup> L'ocupació d'aquests territoris inicia una nova fase en la qual Israel els administra militarment i alhora hi comença una política de colonització d'assentament mitjançant la creació d'assentaments per a colons jueus. Fins a l'actualitat mai han estat reconeguts internacionalment degut a la seva il·legalitat des del punt de vista del dret internacional.

Si bé la continuïtat territorial de la Palestina històrica ja s'havia trencat amb la creació de l'Estat d'Israel separant la Franja de Gaza i Cisjordània, aquest darrer territori pateix la intensificació de la colonització. Així doncs, la política de colonització de Cisjordània (incloent-hi Jerusalem Est) va configurar progressivament una nova realitat territorial i demogràfica mitjançant la creació d'assentaments que envolten les vil·les i ciutats palestines. Tot i així, durant les dècades dels anys setanta i vuitanta, la realitat de l'ocupació militar i dels assentaments encara no havia trencat la contigüïtat territorial interna a Cisjordània: els palestins podien traslladar-se d'un poble a un altre, i fins i tot accedir a Jerusalem, encara que sempre subjectes a l'arbitrarietat de l'autoritat militar

---

<sup>10</sup> Segons l'agència de les Nacions Unides per als Refugiats de Palestina, UNRWA per les seves sigles en anglès, ja es registren més de 828.300 persones refugiades només a Cisjordània, sense comptar amb les exiliades o refugiades fora del país. Aquestes es troben repartides en 19 camps. Recuperat de <https://www.unrwa.org/where-we-work/west-bank> [última consulta 17/04/2019]. Dels qui van esdevenir refugiats l'any 1948, encara més de 5 milions ho són avui.

<sup>11</sup> Resolucions 242 (22/11/1967) i 338 (22/10/1973) de l'Assemblea General de les Nacions Unides.

de l'ocupació. És a partir del 1991 amb l'inici del Procés d'Oslo que paradoxalment s'imposa la fractura dins Cisjordània.

L'anomenat Procés d'Oslo (1993) és el procés negociador en el qual l'Organització per l'Alliberament de Palestina (OAP)<sup>12</sup> i el govern de l'Estat d'Israel acorden establir els principis bàsics per trobar una solució al conflicte palestí-israelià. En firmar aquests Acords, amb els Estats Units com a garant, una OAP extremadament debilitada reconeix la realitat de l'Estat d'Israel i, per tant, la renúncia al territori de la Palestina històrica. Però essencialment el que signifiquen aquests acords és, per una banda l'obertura d'un procés negociador permanentment *transitori* i *provisional*, i per l'altra una nova configuració territorial dels TPO.<sup>13</sup>

Les conseqüències dels Acords d'Oslo, les seves permanents negociacions i els seus permanents incompliments per part d'Israel han sigut demolidors per la població palestina, tant des del punt de vista territorial com pel que fa al desenvolupament socioeconòmic i polític.<sup>14</sup>

Pel que concerneix a l'objecte del treball, ens centrarem en la nova configuració territorial que emana dels Acords d'Oslo a Cisjordània.

El territori ocupat de Cisjordània es va dividir en tres zones diferenciades segons l'autoritat que en posseiria la jurisdicció. A l'efecte es crea una nova entitat, l'Autoritat Nacional Palestina (ANP). La *Zona A* (un 18% de Cisjordània) sobre la qual l'ANP té competències exclusives per gestionar les qüestions de seguretat, amb un nou dispositiu previst en els Acords de més de 30.000 membres i 18 cossos diferents<sup>15</sup>. També hi té competències administratives (gestió dels serveis socials, educatius, sanitaris, etc.). La *Zona B* (27% del territori) queda sota control compartit entre l'ANP, a la qual pertany el control civil, i Israel, que té el control militar i de seguretat. En les zones *A* i *B* és on es concentra la major part de la població palestina: nuclis urbans i les grans ciutats. La *Zona C* (un 60'3%), la més despoblada, la que conté els escassos recursos naturals palestins

---

<sup>12</sup> L'Organització per l'Alliberament de Palestina és un moviment d'alliberació nacional palestí, fundat amb el suport de la Lliga dels Estats Àrabs el 28 de maig de 1964, i reconeguda per les Nacions Unides com l'únic representant legítim del poble palestí.

<sup>13</sup> Oliván, L. (2000). La negociación palestino-israelí: una evaluación crítica. *Revista Nación Árabe* (nº 42) p. 57-72.

<sup>14</sup> Said, E.W. (1997) *Palestina. Paz sin territorios*. Tafalla: Txalapata.

<sup>15</sup> La qüestió de la seguretat esdevé particularment controvertida perquè per primera vegada i sota la supervisió israeliana, aquests 18 cossos de seguretat palestins actuen per reprimir les activitats de la dissidència palestina contra els Acords.

(essencialment aqüífers i elèctrics) i on es troben bona part dels assentaments, queda sota control exclusiu d'Israel.

El resultat d'aquesta nova configuració territorial i demogràfica que es deriva d'Oslo, implica la primera de les múltiples divisions geogràfiques internes de Cisjordània. Al repartiment territorial esmentat i la creació de noves colònies, a més del creixement exponencial dels assentaments ja existents, se suma des de l'inici dels anys noranta la creació d'una xarxa israeliana de carreteres d'ús exclusiu jueu que comuniquen Israel amb els assentaments i aïllen els pobles i ciutats palestines.

D'altres mecanismes de ruptura de la continuïtat territorial de Cisjordània, de greus conseqüències per la llibertat de moviment dels palestins, són els controls militars i *checkpoints* (tant mòbils com fixes), tanques que confinen llocs concrets, elements que barren el pas per camins i passos tapiats, forats profunds, trinxeres o portes de control de l'exèrcit que es reserva el dret a obrir-les i tancar-les eventualment atenent al concepte israelià de la seguretat.

Es tracta de sistemes que bloquegen i desestabilitzen la vida de la població palestina a favor de la integració dels assentaments amb Israel. A aquest respecte val la pena recordar la pràctica de "tancament de fronteres" que l'exèrcit israelià aplica des dels anys noranta, justament a partir de la signatura dels Acords d'Oslo, i sempre apel·lant a "raons de seguretat", que implica paraitzar la vida pública i privada del conjunt de la població autòctona.

Aquesta pràctica ha estat descrita i condemnada per les Nacions Unides com de "càstig col·lectiu"<sup>16</sup>, que determinen el següent:

Els obstacles de carretera són un component integral d'un ampli sistema de restriccions d'accés, citant raons de seguretat, que impedeixen els moviments de palestins dins Cisjordània i contribueixen a la fragmentació geogràfica. Aquest sistema inclou el Mur, el 85% del qual s'estén dins de Cisjordània.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Per exemple a la Resolució A/HRC/12/37 del Human Rights Council de les Nacions Unides "Human Rights Situation in Palestine and Other Occupied Arab Territories" (10/08/2009) o la Resolució A/RES/73/99 de l'Assemblea General de les Nacions Unides "Israeli practices affecting the human rights of the Palestinian people in the Occupied Palestinian Territory, including East Jerusalem" (18/12/2018).

<sup>17</sup> OCHA (Oficina d'Assumptes Humanitaris de les Nacions Unides). (Setembre 2018). Butlletí humanitari mensual sobre els TPO. (p. 16). Vegeu-lo a [https://www.ochaopt.org/sites/default/files/hummonitor september 2018.pdf](https://www.ochaopt.org/sites/default/files/hummonitor%20september%202018.pdf) [consultat per última vegada 16/05/2019]

Així, la primera conseqüència visible dels Acords d'Oslo és que Cisjordània es converteix en un conjunt desconnectat de *bantustans*<sup>18</sup> envoltats per assentaments i carreteres israelianes dins dels quals la població palestina resta encara més fragmentada i aïllada, allunyant la viabilitat d'un futur Estat palestí tal com preveuen els propis Acords d'Oslo.

A això s'hi afegeix que l'Estat d'Israel intensifica des dels anys noranta la instal·lació d'assentaments assolint la xifra de 622.670 colons l'any 2018<sup>19</sup>. Cal ressenyar que els colons jueus gaudeixen de nacionalitat israeliana i estan subjectes a la legislació civil d'Israel, a diferència de la població palestina de Cisjordània, que està subjecta a una doble administració, per una banda, per la *Zona A*, sota l'ANP, i per l'altra les *Zones B* i *C*, sota l'administració militar israeliana.

Les violacions dels Acords d'Oslo i també dels drets humans fonamentals per part d'Israel són constantment denunciades a nivell internacional, significativament per les pròpies Nacions Unides, i també per entitats israelianes.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Bremner, L. (2005). *Border/Skin*, a Sorkin, M., *Against the Wall. Israeli's Barrier to Peace*. (p. 122-137) Nova York: The New Press. En aquest capítol es compara la territorialitat de Cisjordània amb a la de l'Àfrica del Apartheid i s'afirma que "els *batustans* eren territoris fragmentats i discontinus, localitzats a parts marginals i no productives del país." (p. 127).

<sup>19</sup> Nombre segons dades de B'Tselem, organització israeliana pels drets humans. Del 1993 al 1999 B'Tselem registra trenta noves colònies als TPO, disset de les quals s'estableixen després o bé just en el moment de la firma del Memorandum Wye (1998) que reprèn l'aplicació de l'Acord Provisional de 1995 a Cisjordània i Gaza (Oslo II). Segons l'Oficina Central d'Estadística d'Israel, la taxa de creixement anual de la població colona (excloent Jerusalem Est) l'any 2017 va ser 1'75 vegades superior a la de la població d'Israel: un augment anual del 3,5% als assentaments davant al 2% a Israel. Aproximadament el 60% d'aquest augment de la població de colons es deu a la reubicació dels israelians i l'arribada de nous immigrants a Israel que opten per viure a assentaments. Recuperat de <https://www.btselem.org/settlements/statistics> [última consulta 30/03/2019]

<sup>20</sup> B'Tselem recull en un extens informe l'any 1999 les vulneracions dels drets humans exercides abans i després dels Acords d'Oslo per part d'Israel i també per part de l'ANP, evidenciant quins aspectes se'n ressenten més i els motius pels quals els acords perpetuen l'*status quo* i les polítiques israelianes contra els palestins, que queden impunes. Recuperat de [https://www.btselem.org/sites/default/files/publications/199905\\_oslo\\_befor\\_and\\_after\\_eng.pdf](https://www.btselem.org/sites/default/files/publications/199905_oslo_befor_and_after_eng.pdf) [última consulta 19/05/2019]

### 2.1. Jerusalem: judaïtzació i aïllament de Cisjordània

La determinació israeliana de combinar fractura territorial i alteració demogràfica com a estratègia de control del territori ocupat s'il·lustra molt particularment en el cas de Jerusalem Est, al cor de Cisjordània, on Israel practica des de finals dels anys seixanta una estratègia planificada i sistemàtica de *judaïtzació* progressiva de la ciutat. Les carreteres israelianes encerclen la capital palestina i la comuniquen amb les principals colònies, deixant fora del radi d'accés a la ciutat les vil·les palestines i per tant els seus habitants. A més, s'incomunica Jerusalem dels altres nuclis urbans palestins amb influència cultural i econòmica, com és el cas de Betlem.

Actualment l'àrea metropolitana de Jerusalem es troba totalment desarticulada a nivell territorial amb devastadores conseqüències econòmiques i socials per la comunitat palestina. Com veurem, aquesta situació s'ha agreujat degut al pas del Mur, que la parteix, i els altres mecanismes que es complementen amb la gran estructura de formigó i filferro. Més enllà de la destrucció d'infraestructura, la presència d'obstacles físics i les sistemàtiques demolicions d'habitatges palestins a la capital, també s'imposen per part d'Israel tot un conjunt de limitacions i regulacions administratives que dificulten el desenvolupament de la població palestina, situació extensible a tot Cisjordània.

Els obstacles burocràtics es manifesten en forma de permisos que són necessaris per als palestins per fer qualsevol moviment. En el cas de la capital, s'impedeix l'accés dels cisjordans que no tenen permís de residència a Jerusalem Est<sup>21</sup> i en el cas d'obtenir-lo tan sols poden utilitzar-lo en quatre dels tretze *checkpoints* que hi ha al llarg del Mur.<sup>22</sup> En contrapartida, els residents a la ciutat (que des de 1967 tenen l'estatut de "resident permanent" però no de ciutadania) perden aquesta condició en anar a Cisjordània durant un període temporal que les autoritats israelianes considerin excessiu. Si bé

---

<sup>21</sup> Aquest permís és pràcticament impossible d'aconseguir, fins i tot amb el supòsit de reagrupament familiar. Tampoc es passa a la descendència ni per matrimoni. La dificultat d'obtenir permisos de residència i mobilitat que pateixen els palestins dona lloc a nombrosos casos d'estatuts diversos dins la mateixa família, en les quals hi ha membres que tenen dret a ser escolaritzats o a accedir a la sanitat i d'altres que no, de manera que qui posseeix aquests drets bàsics ha de romandre sempre en estat d'alerta per poder mantenir-los.

<sup>22</sup> OCHA (Nacions Unides). (Agost 2014). Informe Preocupacions humanitàries clau a Jerusalem Est. Recuperat de <https://www.ochaopt.org/content/east-jerusalem-key-humanitarian-concerns-august-2014> [consultat per última vegada 19/04/2019]

aquest sistema ja estava en funcionament abans, la creació del Mur implica irreversibilitat en la situació d'incomunicació.

Les Nacions Unides han denunciat reiteradament la situació que pateix Jerusalem Est i els TPO i recullen realitats com la següent:

La barrera, l'expansió d'assentaments i les restriccions relacionades amb el moviment palestí estan creixentment tallant Jerusalem Est –el focus de la vida política, comercial, religiosa i cultural palestina– de la resta de TPO. La planificada ampliació dels assentaments en l'àrea més àmplia de Jerusalem [...] augmentarà aquesta separació.<sup>23</sup>

Però l'element definitiu de la fragmentació a Cisjordània comença a desenvolupar-se a partir del 2002 en forma del Mur de separació.

---

<sup>23</sup> El mateix informe (OCHA, 2014) recull que la construcció del Mur ha causat multitud de perjudicis als palestins de Jerusalem i ciutats veïnes, com ara: el descens en un 50% dels palestins que accedeixen als hospitals especialitzats de Jerusalem com a conseqüència de la dificultat d'obtenir el permís necessari per a accedir-hi, expedit per les autoritats israelianes; famílies senceres han estat dividides pel Mur; els palestins musulmans i cristians no poden visitar els llocs sagrats de culte a Jerusalem degut als impediments per a obtenir els permisos d'accés; els i les estudiants i universitaris han de fer front diàriament als llocs fronterers controlats per l'exèrcit israelià per poder accedir als centres educatius que queden a l'altre costat del Mur; comunitats senceres, com les 15.000 persones que viuen als pobles de l'enclavament de Bir Nabala, han quedat totalment envoltades pel Mur. El moviment entre aquest enclavament i Ramala, al costat, es fa per un túnel que passa sota una autopista restringida a l'ús exclusiu dels vehicles israelians.

### 3. El Mur

#### 3.1. Planificació del projecte

La planificació del Mur suposa una nova etapa en l'expansió israeliana i el seu programa de control territorial i dominació de Cisjordània que canviarà novament la sort de la població autòctona: es tracta de la construcció d'una gran fortalesa, física però també fortament simbòlica que recorre Cisjordània de dalt a baix. No és el primer mur de segregació de la història ni tampoc als TPO, perquè la Franja de Gaza ja es troba envoltada per una barrera que n'aïlla la població de la resta del món.

Si bé ja era un projecte històric, va ser l'Ariel Sharon, amb la seva determinació de fer créixer les colònies, qui va proposar la construcció del Mur com a assumpte de màxima urgència quan va arribar al poder l'any 2001. El projecte va ser presentat el mes d'abril del 2002 conjuntament entre el Ministeri de Defensa i el Departament de Planificació regional i estratègica, i el juny del mateix any aprovat.

La justificació que es va donar, tant a la població israeliana com a la comunitat internacional, va ser la necessitat de seguretat d'Israel alimentada per la por de la ciutadania israeliana davant l'auge d'accions suïcides palestines. Apel·lant a la qüestió de la seguretat de l'Estat –no envà denomina el Mur “barrera de seguretat”– Israel pretén impedir les accions violentes que designa com “terrorisme palestí” i que els palestins expliquen com “actes de resistència davant l'ocupació il·legal”. De fet, l'Estat d'Israel dissenya i posa en marxa aquest mecanisme de control i separació com a resposta de l'aixecament popular palestí que té lloc a partir del setembre del 2000 conegut com la Segona Intifada.

En alguns trams pren forma de tanca i en d'altres és una estructura de formigó que medeix de 7 a 8 metres d'alçada. Amb la finalitat de controlar la població palestina, s'ha dotat aquest Mur de torres de vigilància i tanques electrificades a més de tota mena d'impediments per no ser traspasat, com sensors de moviment, filferro espinós, càmeres de vigilància i camins de sorra per deixar constància de les petjades. L'acompanyen patrulles israelianes que observen constantment i, a més, la banda cisjordana compta amb un perímetre declarat per les lleis militars com a zona “d'alta seguretat”.



La justificació de parar els atacs en contra d'Israel va rebre el suport majoritari de la ciutadania israeliana gràcies a una gran campanya publicitària que ho justificava. Per la seva part, l'espectre polític israelià va donar suport incondicional al projecte. En el cas dels partits d'esquerra, el van posar en relació amb la necessitat de fer física la "solució dels dos Estats": es va justificar assegurant que era la manera de delimitar una futura frontera entre Israel i Palestina i, per tant, garantir la futura existència de l'Estat palestí.

Si bé no es pot parlar d'una planificació inicial definitiva pel seu caràcter canviant, sí que estan clars des de l'inici els propòsits de la seva construcció en clau colonial, del seu desenvolupament i de les seves conseqüències.

La planificació del Mur es planteja inicialment com una separació entre Israel i Cisjordània, suposadament al llarg de la *Línia Verda* que establia l'armistici arabo-israelià de 1948. Però en contra de les mateixes previsions inicials, el Mur no només no segueix la *Línia Verda* –penetrant àmpliament dins Cisjordània i incrementant al seu pas l'expropiació il·legal de territori palestí ocupat i l'aïllament dels pobles i terres de cultiu palestines– sinó que incrementa notòriament la ruta inicial: si la demarcació legal d'acord amb la *Línia Verda* mesuraria uns 320 quilòmetres, el Mur es projecta en més de 700.

En qualsevol cas, la realitat és que el Mur imposa una separació unilateral contravenint no només els Acords d'Oslo sinó el dret internacional, ja que la potència ocupant transforma il·legalment el territori ocupat. Tal com s'ha denunciat, l'objectiu final del Mur és avançar i consolidar el projecte de modificació dels límits territorials, apropiant-se Israel de més terres –com demostra l'annexió il·legal dels assentaments que queden al "costat israelià" del Mur– i creant una nova realitat física (geogràfica, territorial, i demogràfica) com a "fet consumat" que sigui irreversible en qualsevol procés negociador futur.

### 3.2. Construcció i funcionalitat

Com hem dit, quan es va començar a edificar el Mur no s'havia acordat un pla definitiu i la dinàmica fins a l'actualitat ha estat construir alguns segments, mentre que d'altres no tenien un itinerari tancat. S'ha anat desvelant la informació relativa a la seva construcció a mesura que s'aproximava l'inici de cada tram.

La indeterminació del projecte és conseqüència dels interessos que interfereixen i redefeixen el camí, doncs la configuració de la ruta depèn de nombrosos factors, com els recursos hídrics i agents polítics i socials amb capacitat d'alterar el projecte inicial. En

aquest sentit, les associacions de colons tenen un pes definitori, però també entren en joc els grups organitzats palestins, grups de defensa dels drets humans, els que vetllen pel medi ambient, organitzacions religioses jueves i, naturalment, els tribunals i els organismes internacionals.

De les influències polítiques i interessos que determinen i alteren la ruta, les dels *lobbys* lligats als assentaments, de gran potencial econòmic, són les més decisives. Aquests, amb la seva influència han aconseguit fixar punts o zones estratègiques que pertanyen a Cisjordània, és a dir, en territori ocupat. El que fan les colònies és exercir la major pressió política possible per a ser engolits pel Mur<sup>24</sup> a la banda israeliana i sovint aconsegueixen les seves demandes. En canvi, la població palestina de les vil·les afectades escassa vegada ha aconseguit desviar el pas del Mur perquè se'ls retornin les seves terres de cultiu, i quan ha succeït ha estat en un petit percentatge de la part total que els havia estat usurpada anteriorment.

Així, la designació de Danny Tirza, colon, coronel de l'exèrcit israelià i cartògraf, com a successor de Sharon al comandament del projecte, no ha estat casual: la seva intervenció a la ruta no només inclou assentaments sinó que també els encercla estratègicament en previsió de la seva futura expansió. Se li encarrega "adaptar l'esquema polític general del camí del Mur a les condicions topogràfiques dels diversos llocs"<sup>25</sup> i canvia la línia de control topogràfic dominant les àrees més elevades i incidint més dins el territori palestí.

La flexibilització d'aquesta línia divisòria dóna lloc al mapa actual [Fig. 1], en el qual el Mur només coincideix amb la *Línia Verda* en comptats punts, i traça totes les corbes i encerclaments necessaris per incloure els assentaments a la banda israeliana reconfigurant i consolidant així la divisió i separació territorial que ja va crear Oslo, deixant un munt d'illes inconnexes de vil·les palestines sotmeses a l'aïllament extrem. I és que el traçat del Mur serveix com a eina urbanística de l'ocupació: l'urbanisme i l'arquitectura militaritzada responen als interessos de la política de segregació i al desig de confinar la població palestina i desproveir-la dels seus recursos per tal de causar un gran impacte negatiu en la vida de tota la comunitat autòctona.

---

<sup>24</sup> El primer assentament que va pressionar a les autoritats israelianes fent tasca de lobby va ser *Alfei-Menashe*, que al juny del 2002 aconsegueix forçar la revisió de la ruta i estendre-la en forma circular envoltant l'assentament i incorporant-lo al costat israelià.

<sup>25</sup> Weizman, E. (2007). *Hollow Land. Israel's Architecture of occupation*, Londres: Verso – New Left Books (p. 162).

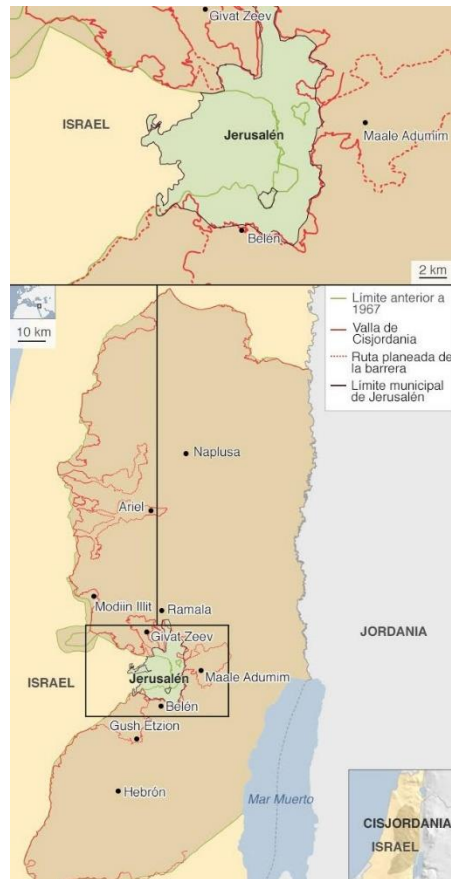


FIG. 1 MAPA DE CISJORDÀNIA. RUTA PROJECTADA DEL MUR I TRAM CONSTRUÏT AL 2017 (B'TSELEM<sup>26</sup>)

Aquesta gran fractura territorial no es correspon amb l'argument del Mur com a element purament defensiu, ja que en la multiplicitat d'enclavaments palestins aïllats entre ells queda palesa la veritable funcionalitat estratègica a favor de la perpetuïtat de l'ocupació i en detriment del desenvolupament normal d'un Estat palestí. A més, aquesta funció s'entén pel seu caràcter permanent. Si en un principi el projecte es recolzava sobre el supòsit de *temporalitat*, que legitimava la projecció del Mur en un moment d'emergència, finalment ha resultat ser una fugacitat il·lusòria. De fet, l'arquitecte Eyal Weizman, originari de Haifa, la descriu com "la barrera més definitiva de la regió".<sup>27</sup> Segons el mateix autor, el Mur "recorre algun lloc entre la *Línia Verda* i un *patchwork* fragmentat de territori al voltant dels centres demogràfics palestins".<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Al web de l'organització es pot accedir a un mapa interactiu amb més dades. Vegeu-lo a <https://www.btselem.org/map>

<sup>27</sup> Weizman, E. (2005). *The Barrier Archipelago and the Impossible Politics of Separation*, a Sorkin, M. (2005) op.cit. (p. 224).

<sup>28</sup> Weizman, E. (2007) op cit. (p. 162).

En definitiva, el Mur és l'element clau de l'estratègia militar i urbanística del pla d'annexió de Cisjordània a Israel, iniciat fa més de quatre dècades. Aquest pla es complementa amb els obstacles físics, burocràtics i els sistemes de control i repressió per impedir la comunicació i continuïtat territorial entre vil·les palestines, que han esdevingut "guetos".<sup>29</sup> El mapa de Cisjordània es configura en l'actualitat com un espai sotmès a la divisió, la segregació i la incomunicació de les zones palestines entre elles i amb l'exterior. Aquesta lògica de política urbanística i fractura del territori, en combinació el sistema jurídic dual –un de civil pels jueus i un altre de militar pels palestins– i l'estrangulament econòmic i social dels últims, ha començat a ser descrita com a característica dins del sistema d'apartheid<sup>30</sup>, com va ser el cas a Sud-àfrica.<sup>31</sup>

### 3.3. Conseqüències: l'impacte del Mur en la població

El tancament i aïllament constitueix una de les vulneracions de drets més persistents de les exercides per Israel i que més afecta les vides diàries de milers de palestins.<sup>32</sup> En aquest aspecte el Mur ha estat l'agreujaent més simbòlic, durant la construcció del qual s'han anat formant a Cisjordània noves realitats demogràfiques, econòmiques i socials. Tant el projecte com la vulneració de drets que se'n deriva atempten contra les lleis i acords internacionals (tant la Declaració Universal de Drets Humans com altres pactes

---

<sup>29</sup> Bertrand Monk, D. (2005). *Border Spaces/Ghettospheres*, a Sorkin, M. op.cit (p. 204 - 211).

<sup>30</sup> A l'informe Pràctiques israelianes cap al poble palestí i la qüestió de l'apartheid de la Comissió Econòmica i Social per l'Àsia Occidental es diu que "el règim de l'apartheid d'Israel funciona mitjançant la divisió geogràfica i política del poble palestí" i que aquest règim es manté amb "l'administració dels palestins sota ordenaments jurídics diferents" que identifica com quatre dominis legals. Falk, R. i Tilley, V. (2017). *Prácticas israelíes hacia el pueblo palestino y la cuestión del apartheid*. CESPAO (Nacions Unides). Recuperat de <https://www.alqudsandalucia.org/wp-content/uploads/2017/05/Informe-ONU-Apartheid-17.pdf> [última consulta 18/05/2019]

<sup>31</sup> Bremner, L. (2005). a *ibid.* (p. 122-135). Cada vegada són més els autors independents que fan aquesta comparació i qualifiquen al règim israelià com d'Apartheid. Ho justifiquen perquè el seu funcionament i pràctiques es corresponen amb les que descriu la ciència política respecte a aquest sistema. Per a una aproximació, a més de l'anterior informe citat, veure: White, B. (2019). *Apartheid israelí. Una introducció*. Madrid: Bósforo Libros; Diverses publicacions de Desmond Tutú, com ara Tutú, D. (2014, març 3). *Israel guilty of Apartheid in treatment of Palestininas*. Jerusalem Post. Recuperat de <https://www.ipost.com/Diplomacy-and-Politics/Desmond-Tutu-Israel-guilty-of-apartheid-in-treatment-of-Palestinians-344874> [última consulta 01/05/2019]; Currea-Lugo, V. (2004) *The Wall and International Law* (p. 8) *Stop The Wall*. Recuperat de [https://stopthewall.org/enginefileuploads/the\\_wall\\_ihl\\_final\\_1\\_09.pdf](https://stopthewall.org/enginefileuploads/the_wall_ihl_final_1_09.pdf) [última consulta 07/05/2019].

<sup>32</sup> Informe de B'Tselem (1999). op.cit. (p. 31).

promoguts per les Nacions Unides i organismes internacionals com la IV Convenció de Ginebra). Ja el 2004 la Cort Internacional de Justícia (ICJ per les seves sigles en anglès) va elaborar una demolidora Opinió Consultiva sobre les conseqüències jurídiques de la construcció d'un mur en territori palestí ocupat.<sup>33</sup> Encarregada per l'Assemblea General de les Nacions Unides, s'hi denunciaven totes les vulneracions del dret internacional des del punt de vista jurídic que representava la construcció del Mur.

Cal veure quin és l'efecte real del sistema territorial de confinament i segregació sobre la comunitat que pateix aquesta manca de drets. Només així podrem comprendre la resistència que les comunitats palestines oposen en contra de la construcció del Mur, i com el cinema palestí ha esdevingut una eina d'aquesta resistència al llarg de les dues últimes dècades. Per conèixer *des d'on* es filma una pel·lícula hem de saber quines són les condicions i la perspectiva dels subjectes creadors. La significació dels espais en el cinema va lligada a l'enclavament on viuen els cisjordans i la seva quotidianitat.

La combinació de pràctiques de control i privació de la mobilitat israelianes sobre els palestins de Cisjordània fa difícil determinar quin percentatge de pauperització de l'economia palestina és conseqüència directa de la ruta del Mur i quin d'altres mecanismes. Però ja amb la primera fase de construcció els efectes van ser importants: PENGON<sup>34</sup> va denunciar que la taxa d'atur va augmentar un 60% des del 2000 fins a la primavera del 2003<sup>35</sup>. En tot cas, les conseqüències que ha hagut d'afrontar la població autòctona arran de la ruta del Mur van més enllà de la pura deficiència econòmica —el que s'ha denominat (tant para Cisjordània com per Gaza) com *de-desenvolupament*—<sup>36</sup>, ja que incideix en les seves vides diàries deixant una empremta psicològica feixuga i irreparable.

Algunes d'aquestes conseqüències interrelacionades són les següents.

---

<sup>33</sup> El contingut d'aquesta Opinió Jurídica de la ICJ va ser àmpliament rebutjat pel govern d'Israel, que va pressionar enèrgicament perquè no fos publicat. ICJ. (2004). Opinió consultiva A/ES-10/273 sobre les conseqüències jurídiques de la construcció d'un mur en territori palestí ocupat. Recuperat de <https://www.icj-cij.org/files/advisory-opinions/advisory-opinions-2004-es.pdf> [última consulta 14/03/2019]

<sup>34</sup> Es tracta de la Xarxa d'ONGs mediambientals de Palestina (Palestinian Environmental NGOs Network).

<sup>35</sup> PENGON. (2003). *Stop The Wall in Palestine. Facts, Testimonies, Analysis and Call to Action*. Jerusalem: PENGON. (p. 47).

<sup>36</sup> UNCTAD (Nacions Unides). (Juliol 2015). Informe sobre la assistència de la UNCTAD al pueblo palestino: evolución de la economía del Territorio Palestino Ocupado . Recuperat de [https://unctad.org/meetings/es/SessionalDocuments/tdb62d3\\_es.pdf](https://unctad.org/meetings/es/SessionalDocuments/tdb62d3_es.pdf) [consultat per última vegada 19/05/2019]

- (1) El Mur és permanent. En un context de ruptura de la continuïtat territorial i desestructuració de la vida econòmica, social, cultural i intracomunitària, es fa més inviable la possibilitat de desenvolupar un futur un Estat palestí.
- (2) Les propietats agrícoles i habitatges palestins són expropiats i usurpats o bé destruïts, vulnerant el dret a la propietat privada. Amb el pretext del Mur, Israel expropia propietats privades ja siguin habitatges, poblacions senceres o terres de cultiu. Al seu informe sobre el Mur i el dret internacional i humanitari, Currea-Lugo explica que “les raons de seguretat tenen els seus límits en els drets humans”, però que “els drets humans no es poden limitar a l’atzar per qüestions de seguretat”.<sup>37</sup>

Al pas de la ruta, els *bulldozers* de l’exèrcit israelià demoleixen cases palestines. Afirmar Rafael Escudero que el mètode d’expulsió de l’habitatge que practiquen les forces d’ocupació “no només representa la destrucció de la casa en si mateixa, de la terra sobre la qual es va construir, sinó també el perjudici causat a la família i tot el seu entorn”.<sup>38</sup> I en convertir-se aquesta pràctica de destrucció de la propietat en quelcom sistemàtic, fins i tot massiu, esdevé un càstig col·lectiu que més enllà de destruir el centre de la vida de cada una de les famílies, desvincula la societat palestina de la seva terra.

- (3) Els palestins també són desproveïts de drets bàsics com l’educació i la sanitat i se’ls impedeix el dret al treball. La manca d’accés als centres educatius (escoles i universitats) o d’atenció mèdica, deriven de l’obstrucció al lliure moviment.<sup>39</sup> L’agricultura, concretament el cultiu d’olivera i producció d’oli, és la primera font de subsistència a Cisjordània. La realització del Mur comporta una destrucció massiva de zones agrícoles (la destrucció d’oliveres mil·lenàries palestines ha sigut reiteradament denunciada pels agricultors palestins), i les seves xarxes de reg, així com també impedeix l’accés als seus propietaris. D’aquesta manera, l’única font

---

<sup>37</sup> Currea-Lugo, V. (2004). *The Wall and the International Law* (p. 10). Recuperat de [https://stopthewall.org/enginefileuploads/the\\_wall\\_ihl\\_final\\_1\\_09.pdf](https://stopthewall.org/enginefileuploads/the_wall_ihl_final_1_09.pdf) [última consulta 20/01/2019]

<sup>38</sup> Escudero, R. (2006). *Derechos a la sombra del muro. Un castigo más para el pueblo palestino*. Madrid: La Catarata. (p. 75).

<sup>39</sup> Tal com ho han documentat informes de les Nacions Unides i independents, són moltes poblacions palestines amb impossibilitat total d’accedir a un hospital ni d’obtenir la visita de cap metge de l’exterior. Pel que fa l’educació, el districte de Qalqilya n’és il·lustratiu, on l’accés resta a l’arbitrarietat de l’exèrcit israelià per obrir o tancar les portes. A més, es produeixen detencions arbitràries d’estudiants. L’organització palestina de defensa dels drets humans ADAMEER en recull dades. ADAMEER (2015). Arrest and detention of palestinian students and academics. Recuperat de [http://www.addameer.org/key\\_issues/access\\_to\\_education](http://www.addameer.org/key_issues/access_to_education) [consultat per última vegada 27/03/2019]

econòmica de moltes famílies desapareix. La possibilitat d'accedir a un altre lloc de treball pràcticament no existeix perquè o bé el Mur impedeix el desplaçament físic a altres indrets, o crea rutes subsidiàries que són o interminables o impracticables a causa dels *checkpoints* i els tancaments de vies per part de l'exèrcit israelià.

- (4) Si bé cada poble ha de tenir accés als seus recursos nacionals segons el dret internacional, els recursos bàsics de Palestina ja no són per a la comunitat palestina. Al llarg de la ruta del Mur es destrueixen les fonts d'aigua i d'aliment o es redistribueixen de manera selectiva (els colons sí que hi tenen accés). Els recursos hídrics juguen un paper decisiu en l'estratègia de control israelià del territori palestí ocupat: entre els béns usurpats hi ha l'aqüífer més gran de Cisjordània. L'Estat d'Israel, que es declara propietari dels recursos, fa pagar l'aigua cinc vegades més cara als palestins que als colons. Això afecta l'alimentació, la higiene, el conreu, etc.
- (5) La cultura i la llibertat religiosa també es veuen afectades. La restricció de moviment s'aplica a llocs sagrats i centres culturals, impedit que les activitats s'hi desenvolupin. La llibertat de pràctica religiosa a les mesquites s'estronca, particularment en el cas de Jerusalem, centre neuràlgic palestí no només històric, social i comercial sinó essencialment religiós.

Als punts fronterers al llarg del Mur els palestins sovint són maltractats, detinguts i humiliats. Ho denuncien plataformes com Stop The Wall<sup>40</sup>, que comptabilitza en relació al Mur avui en dia 34 llocs de control fortificats i 44 túnels custodiats. Els llocs de control que impedeixen el moviment són un total de 634, a més dels 1.661 quilòmetres de carreteres que es deriven de la construcció del Mur instal·lades per connectar els assentaments entre ells i amb l'Estat d'Israel, i, com hem dit, prohibides a l'ús palestí. Stop the Wall documenta que cada quilòmetre del Mur ha costat aproximadament uns 2 milions de *shekels* israelians, sumant-hi tot l'urbanisme i infraestructures que s'han anat creant i modificant entorn la seva construcció.

Com a màxima expressió de les restriccions, B'Tselem compta que el Mur ha confinat fins a l'any 2017 unes 11.000 persones que es troben en zona d'exclusió, atrapades entre el Mur i la *Línia Verda*.<sup>41</sup> El balanç final en nombres de l'impacte del Mur és un total de 78 vil·les palestines entre aquesta zona d'exclusió i les que es troben envoltades pel Mur,

---

<sup>40</sup> Plataforma que aglutina moviments palestins i campanyes en contra del Mur. Per més informació i dades vegeu <https://stopthewall.org/>

<sup>41</sup> Dades recollides al web de B'Tselem. Recuperat de [https://www.btselem.org/separation\\_barrier](https://www.btselem.org/separation_barrier) [última consulta 04/04/2019]

aïllades, o bé envoltades per la combinació del Mur, els assentaments i les carreteres exclusives per colons.

Si l'any 2003 PENGON estimava que la ruta del Mur duta a terme fins aquell moment (una tercera part de la prevista segons el més curt dels traçats possibles) afectava 65 comunitats palestines i unes 200.000 persones<sup>42</sup>, l'any 2011, amb aproximadament un 60% construït, ja eren més de 260.000 persones les afectades.

---

<sup>42</sup> PENGON. (2003). op.cit. (p. 12).



## 4. Cinema palestí a l'entramat territorial de Cisjordània

### 4.1. Breu recorregut històric

Alguns autors daten de mitjans de la dècada dels anys trenta el començament del cinema palestí, però com tots els aspectes de la cultura palestina, la cinematogràfica ha estat altament afectada per l'ocupació i per tant el seu rumb canviarà amb l'inici i en funció d'aquesta. És per això que tot i la prèvia existència d'un cinema pròpiament palestí, es parla d'un cinema nacional en la seva màxima expressió després del 1948.<sup>43</sup>

La companyia de producció de cinema palestí Arab Film Company, creada per Ibrahim Hassan Sirhan l'any 1945, és estroncada per la *Nakba* i les pel·lícules fruit d'aquesta ja no es poden localitzar avui en dia. Després d'aquesta desconeguda etapa, la creació cinematogràfica palestina va caure en picat de manera que serà gairebé inexistent en les properes dues dècades. No serà fins a la nova onada d'ocupació i desplaçament forçat del 1967, que hi haurà un ressorgiment de producció. Aquesta, pràcticament en la seva totalitat, tracta el tema de la resistència del poble palestí i ho fa a mode de documental. Durant els anys setanta i fins a finals dels vuitanta, el cinema palestí tractarà de la terra ocupada i d'aquesta resistència de la qual la comunitat n'és protagonista. Si aquest període comprès entre l'onada colonitzadora del 67 i la dècada dels vuitanta és exclusivament documentalista és senzillament perquè s'hi descobreix una poderosa eina de documentació de la lluita palestina i es converteix en un exercici de memòria històrica que recuperarà històries suprimides per la narrativa dominant, sobretot relats de la *Nakba* com a moment àlgic i punt d'inflexió de l'existència de Palestina. Així, en oposar-se i resistir al relat sionista els seus creadors el consideren un cinema de revolució després de les grans expulsions. Per motius evidents en aquesta època els films ja es caracteritzen per ser creats, en gran part, des de l'exili. Amb la *Primera Intifada* (1987 – 1991) hi haurà una nova pausa en la creació cinematogràfica,

---

<sup>43</sup> No obstant, està molt ben documentada l'existència d'activitat cinematogràfica a Palestina molt abans de la *Nakba*. A principis de segle XX ja existien sales d'exhibició com ara l'Alhambra, a Jaffa. Khalidi, W. (1987). *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians 1876-1948*. París: Institut d'Estudis Palestins.

però no significa el final del gènere documental, ja que fins al present no deixem de trobar-ne en gran quantitat, no obstant la popularització del cinema de ficció.

El cinema nacional palestí es compon per produccions des dels camps de refugiats, des de l'exili, des d'altres països de residència on la generació anterior es va refugiar i també des del mateix territori ocupat, i ho fa transcendint la fragmentació de la diàspora<sup>44</sup> i compartint la mateixa línia de creixement com a únic conjunt, paral·lela a la maduració del moviment nacional palestí. La identitat palestina s'ha potenciat alhora que l'ocupació, o en altres paraules: s'ha reforçat davant l'amenaça de l'extinció. Si bé als anys vuitanta<sup>45</sup> apareix un cinema de caràcter més plural, sense desfer-se del segell *nacional* però diversificant eixos, els altres tipus d'identitats que han estat reivindicades i han volgut mostrar noves visions a través del cinema no han alterat la consciència de pertinença a la nació. Des d'aquesta dècada i cada vegada més, els nous i les noves cineastes s'han esforçat per integrar tota la varietat que la unitat palestina conté<sup>46</sup> i han creat espais per a una societat que, com totes les altres, és múltiple i diversa i així es manifesta en el cinema. Loreto Ares descriu molt bé aquest canvi del qual serà herència el cinema actual: "La seva condició multinacional, multilingüística i intercultural contribueix a 'l'accent' i a la fractura del subjecte monolític de la revolució".<sup>47</sup>

Fins i tot dins la pluralitat d'identitats i de situacions geogràfiques s'enriqueix el llaç identitari, en el sentit que ara els cineastes també comparteixen, a més d'un origen cultural i un anhel d'alliberament, el desig personal d'expressar quin és el significat de ser palestí des d'un mateix. El film *La sal d'aquest mar* (originalment *Milh hadha al-bahr*, Annemarie Jacir, 2008) remet a aquesta naturalesa de la identitat palestina en el context de la diàspora posant de protagonistes un noi nascut a Cisjordània que no n'ha pogut sortir mai ni té el visat per fer-ho, i una noia que neix i creix als Estats Units, filla d'exiliats.

---

<sup>44</sup> Tenint en compte que un 74% dels palestins són actualment refugiats (més de 5 milions segons UNRWA: la major població refugiada del món i també la que porta més temps sent-ho) i que molts d'altres van marxar a l'exili, és clar que tant totes aquestes persones com les noves generacions de palestins es troben geogràficament dispersos.

<sup>45</sup> Es tracta d'una dècada profundament marcada per les massacres de dos dels campaments de refugiats de palestins de Sabra i Chatila durant la invasió israeliana del Líban (1982).

<sup>46</sup> Gertz, N. Khleifi, G. (2008) *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory* Edinburgh: University of Edinburgh Press. (p. 134).

<sup>47</sup> Ares, L. (2017). *La sexualidad no normativa palestina en el cine. Discursos hegemónicos y discursos de resistencia* (Tesis doctoral). Getafe: Universidad Carlos III. (p. 158).

Ambdós són palestins, tot i que es perceben i ho expressen de maneres diferents, el lligam és inequívoc.

El cinema actual manté continuïtat amb els esmentats anys vuitanta per la configuració d'una nacionalitat diaspòrica, la diversificació de punts de vista i també quant a un nou tractament de l'espai-temps cinematogràfic que respon al de la vida en l'entramat territorial de la Palestina fragmentada tal com es presentava llavors, i que com hem explicat amb anterioritat, es fragmentarà encara més. El nom més important de la dècada i el més representatiu de les característiques que s'arrosseguen fins al Segle XXI és Michel Khleifi. El cineasta estrena la seva primera pel·lícula precisament l'any 1980, titulada *Memòries Fèrtils (Fertil Memories)*, on es narren problemes de l'ocupació des de les vides personals i la singularitat individual de cadascuna de les dues dones palestines protagonistes. Allunyat del cinema pròpiament revolucionari, Khleifi introdueix un nou punt de vista social i s'encara al públic internacional, qüestionant l'ideari sobre els palestins reproduït pel cinema israelià. Capta l'atenció més enllà del món àrab amb la premiada a Cannes *Casament a Galilea (Urs al Jalil, 1987)*, per tant quan als anys noranta apareix el següent gran director més reconegut, Elia Suleiman, la producció palestina ja té lloc sota la mirada internacional.

Malgrat la prolongada ocupació [...] la creativitat palestina no s'ha assecat. La creativitat va portar els seus primers fruits als anys vuitanta i va fluir contínuament a un ritme accelerat. [...] El camí pavimentat per Michel Khleifi amb *Memòries Fèrtils* encara guia el cinema palestí, encara que les condicions de vida nacionals i personals no sempre el fan fàcil.<sup>48</sup>

Actualment i des de l'inici de segle, passant per la *Segona Intifada* (2000 – 2005), el cinema palestí segueix representant la vida sota el règim militar israelià, els costums i resistència del poble autòcton, però amb una nova estètica més complexa i arguments també més complicats i fins i tot controvertits. No obstant la pluralitat dels discursos, el cinema palestí actual no difereix d'una categoria homogènia amb el component comú contrari a l'ocupació. En els últims anys aquesta categoria està composta per pel·lícules que s'enfoquen en la seva mateixa societat, la causa palestina i temes personals inscrits dins la comunitat i entesos com a part d'aquesta. Si bé l'acceleració i violentament de la resistència durant la *Segona Intifada* converteix en un repte "mantenir un equilibri entre

---

<sup>48</sup> Gertz, N., Khleifi, G. (2008). op.cit. (p. 53).

allò personal i col·lectiu”<sup>49</sup>, és clau la consciència de la col·lectivitat de les històries individuals a l’hora de portar-les al cinema i mantenir així l’esperit reivindicatiu del cinema palestí.

#### 4.2. Cinema palestí a la Cisjordània d’avui (2002–2015)<sup>50</sup>

Especialment en aquests últims vint anys, en els quals els creadors i creadores palestines han projectat en el cinema de manera específica la identitat del poble, han rebut la solidaritat d’altres cineastes d’arreu, naturalment també israelians, que roden per fer sentir la veu palestina en contra de l’ocupació. Això indica que la internacionalització del cinema els ha jugat a favor als cineastes palestins a l’hora de sumar forces extranacionals i d’arribar al públic general, en un context on la necessitat d’expressar-se és creixent. No obstant això, topen amb grans dificultats. En primer lloc, la cultura palestina es veu en la seva totalitat greument afectada per la devastada situació econòmica i això afecta específicament a la manca d’infraestructura cinematogràfica a Cisjordània, doncs serà tant difícil pels cineastes trobar finançament local com arribar al públic.

Un altre repte pels cineastes palestins és la censura a la que s’exposa la qüestió palestina per part de l’Estat d’Israel i els lobbys sionistes internacionalment, que pot comportar l’autocensura dels artistes i condiona el contingut fílmic. La seguretat israeliana pot evitar que les pel·lícules palestines surtin de Palestina, de manera que ens pot ser difícil accedir a certes produccions.

Una altra dificultat amb que es troba tota persona amb l’estatus dels palestins de Cisjordània per fer una pel·lícula és la pròpia restricció espacial, paradoxalment al desig de rodar en llocs que no els són permesos per mostrar aquesta mateixa prohibició. La restricció és especialment problemàtica per aquells cineastes o equips que no compten amb cap nacionalitat oficial o permís que els permeti sortir dels guetos palestins als TPO. Per aquells qui creen des de la diàspora i han de viatjar a Cisjordània existeix la restricció però no es troben aïllats dins els estrets límits del gueto on resideixen. Algú amb ciutadania israeliana, com Elia Suleiman (veurem en l’últim apartat el film *El temps que queda*, presentada internacionalment sota el títol *The time that remains*, podrà accedir a espais que pel director Emad Brunad (veurem *Cinc càmeres*

---

<sup>49</sup> Ibid. (p. 135).

<sup>50</sup> Tot i que les pel·lícules palestines que apareixen en aquest treball comparteixen la mateixa temàtica de denúncia de la realitat territorial que crea l’ocupació i n’expressen totes les facetes, escollirem les més representatives per cada apartat.

trencades) d'entrada serien impensables. Això afecta a la tipologia de cinema, doncs aquest últim tan sols grava *in situ* el seu poble cisjordà de Bil'in i les vegades que en surt és exclusivament per anar a l'hospital, és a dir que l'única via d'alliberació de l'espai confinat és a través d'una desgràcia (en aquest cas un accident). El desafiament d'arribar a les localitzacions per filmar, moltes vegades pràcticament inaccessibles per algú amb identificació palestina, és ironitzat i detallat al film *Com vint impossibles* (*Ka'inana Ashrun Mustaheel*, Annemarie Jacir, 2003), documental de ficció (com l'autora mateixa el defineix) on els diversos membres de l'equip de rodatge són separats pels soldats israelians segons la targeta identificadora o el passaport i, tot i rebre tractes diferents segons l'estatus, a tots se'ls impedeix el pas. La pel·lícula tracta de com no poden fer una pel·lícula perquè són palestins i no els deixen passar per arribar a l'escenari. Fa referència, a més, a la diàspora com a element constructiu de la seva identitat comuna, independentment de les diferents identificacions amb les quals compten els membres del grup. El tractament de cadascun dels personatges es correspon amb la seva nacionalitat oficial, els soldats els separen jeràrquicament en l'espai: Jacir, amb passaport americà, no pot passar. El tècnic de so, amb nacionalitat israeliana, és retingut i l'actor, palestí de Cisjordània, és retingut i també maltractat.

El marge dins restricció espacial és indicador d'una diferència generalitzada entre els cineastes locals i els artistes que creen des de l'afincament en altres països i que tenen un altre tipus d'identificació i estatus al conjunt de la Palestina històrica. En els films d'aquests últims, refugiats arreu o bé d'arrels palestines, sovint es parla de la relació dels palestins amb el seu país d'origen amb una perspectiva nostàlgica atorgada per la distància. Visquin dins o fora de Cisjordània els autors palestins, el fet de crear cinema palestí dins els TPO ja expressa un desafiament a les prohibicions derivades de l'ocupació.

Malgrat l'escàs suport i finançament rebut des de la mateixa Palestina, ambdós s'esforcen a representar amb complexitat la seva societat als festivals internacionals per trencar els tòpics sobre el seu poble davant d'un Occident que històricament ha creat una imatge estereotipada de Palestina en el cinema. Per una banda ha estat un poble tractat amb absoluta invisibilitat (és a dir, directament no s'ha tractat sinó que s'ha esborrat), i per l'altra amb una simbologia "hipervisible com la *kufiyya*, el terrorisme o el nen que llança pedres als tancs".<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Ares, L. (2015, novembre 27). Cine palestino: creación y resistencia. *Diagonal Periódico*. Recuperat de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/28516-cine-palestino-creacion-y-resistencia.html> [última consulta 15/05/2019]

A més de l'imaginari occidental, els directors i directores en projectar-se al món es troben una indústria cinematogràfica israeliana que mostra una línia discursiva molt diferent de la seva i que s'exposa internacionalment. Una part d'aquesta somia amb una reconciliació que se sol personificar i mostrar en forma d'història d'amor (parella israelià-palestí) enfrontada al Mur i que impedeix trobar-se. En l'imaginari cinematogràfic israelià pot aparèixer el Mur com a expressió màxima de la segregació, però es tendeix a neutralitzar el seu significat: el redueix estrictament a la segregació, plantejant una situació igualitària entre els membres de la parella però no es deixa entreveure que és al palestí, a *l'altre*, a qui s'ha desplaçat, apartat i confinat.

L'altra cara del cinema israelià tendeix a esborrar els palestins com venia fent el món occidental, convertint-los en fantasmes i silenciament la seva narrativa, fet del qual els directors i directores palestins moderns són conscients i ho manifesten, sigui més o menys subtilment. Un bon exemple n'és el cineasta contemporani Kamal Aljafari, que recupera en els seus films espais palestins completament colonitzats, capgirant els rols del subjecte que esborra i *l'esborrat*, com és el cas de la ciutat de Jaffa en el seu film *Record (Recollection, 2015)*, on directament fa desaparèixer l'ocupació.

La professora i cineasta palestina Helga Tawil Souri explica que Aljafari mostra la relació amb l'espai dels palestins que es troben a Israel, qui "encaren una lògica espacial contínuament esborrada pel parany mental, psicològic, arquitectònic i temporal dins la seva pròpia pàtria [convertida en] Israel".<sup>52</sup>

Aquesta consciència de la seva pròpia condició fantasmagòrica desemboca en la utilització constant de la idea de resistència, que ja forma part de la identitat palestina. Si bé en el cas d'Aljafari l'eliminació de l'ocupació implica la seva resistència, un altre cas en què es parla de la idea de la invisibilitat palestina, escapant del discurs hegemònic, és el film *Èxode Espacial (Space Exodus, Larissa Sansour, 2008)*. En aquest se situa una astronauta palestina vagant per l'espai exterior. Alhora que fa referència a la manca de lloc per als palestins al món terrestre i el desenvolupament del seu poble en un espai-temps més enllà del físic, Sansour ridiculitza la situació: es pregunta si davant la pretensió d'inexistència dels palestins volen traslladar-los a la lluna.

Aquest film encarna la idea desenvolupada per Tawil Souri que es refereix a la relació del cinema palestí amb els espais fluids i canviants que hi apareixen "com a una eina per situar-se a un mateix, com a subjecte palestí, en una geografia en moviment

---

<sup>52</sup> Tawil Souri, H. (2014). Cinema as the Space to Transgress Palestine's Territorial Trap. *Middle East Journal of Culture and Communication, Special issue on Palestinian Cinema* (nº7). (p. 171).

més enllà dels confins i límits del territori".<sup>53</sup> Veurem, seguidament, com es mostren aquests límits territorials i com es resisteix a ells.

#### **4.2.1. El bloqueig espai-temporal: manca de llibertat de moviment**

Si el cinema és una plataforma de reflexió sobre els espais palestins, en el nou Segle és inevitable que reaccioni a la configuració d'una nova realitat territorial que converteix Cisjordània en un laberint per a ells. Veurem com els espais i el temps de les pel·lícules s'associen amb tant amb la identitat reforçada en un context d'obstacles i pausa constant, com amb el mateix bloqueig.

Des del 1948, les fronteres que han delineat l'espai palestí i han estat dibuixades per altres l'han deixat sota domini israelià, a Cisjordània i la Franja de Gaza, al llarg de l'Orient Mitjà, i a les comunitats de la diàspora per tot el món. Aquestes fronteres deconstrueixen la identitat palestina alhora que l'empresonen, dins els límits dels camps de refugiats, darrere les tanques i torres de vigilància [...] o entre els camps de mines, *jeeps* i soldats, com es reflecteix a l'obra de Michel Khleifi.<sup>54</sup>

Aquesta cita de Nurith Gertz descriu com la identitat palestina, que com ja hem dit és diaspòrica, s'ha hagut de reconfigurar des dels diversos punts físics. En altres paraules, que la identitat estigui físicament fragmentada la defineix actualment. Alhora, però, aquesta reconfiguració ha tingut lloc dins una presó (simbòlica, però també física als TPO) i com que és en aquest context on s'ha construït la seva naturalesa actual, n'és inseparable. Així es manifesta al cinema, doncs el resultat és que la qüestió de la reclusió, ja sigui física, simbòlica, o ambdues coses, apareixeran constantment.

El cinema es constitueix en i reflecteix l'entramat territorial. La mateixa cita ens aporta informació sobre alguns dels escenaris de les pel·lícules palestines, llocs habituals en relació a aquest confinament i control que configura la realitat dels habitants de Cisjordània i que determina l'espai-temps del cinema nacional. I és que en moltes de les històries portades a la pantalla, hi trobem un element comú: l'experiència de trobar-se

---

<sup>53</sup> Tawil Sourì, H. (2014). op.cit. (p. 172).

<sup>54</sup> Gertz, N. i Khleifi, G. (2008). op.cit. (p. 152).

atrapat i immòbil en un temps present que no avança i que és fruit de la restricció de moviment.

Alguns cineastes, com el mateix Khleifi, s'havien resistit a la realitat de l'ocupació recreant un passat que fa temps que han perdut, mostrant-lo idíl·lic, refent el mapa d'una Palestina històrica completa. Però la intensitat de l'ocupació cada vegada ha dificultat més aquest imaginari. Al nou segle les condicions generades pel sistema del Mur han ancorat l'espai, els obstacles marquen les dinàmiques temporals de tots els palestins, i aquest el bloqueig espai-temporal de la vida es reproduceix en el cinema. Si bé en la realitat el temps s'encalla en un present perpetu, sembla que el bloqueig físic impedeixi moure's a través del temps fílmic, on tampoc no es permet el retorn al passat i el futur és igual d'incert que en la realitat palestina. Els nous directors tendeixen, doncs, a autolimitar-se en aquest l'espai-temps colonial, encallat, representant la vida diària als *checkpoints*, a les carreteres o a les portes del Mur.

Com que el tema dels espais blocats i les barreres és omnipresent en el cinema palestí, i tot i combinar-se amb altres qüestions funciona com a tema independent, aquestes pel·lícules de les generacions posteriors a Khleifi casades amb la incrustació al present han estat agrupades sota una mateixa categoria i batejades com a *roadblock movies*<sup>55</sup>. Aquesta categoria es defineix per ser un tipus de cinema que esdevé específicament del sentiment col·lectiu de la vida sota el confinament espacial de l'ocupació.

La ja esmentada *Com vint impossibles, Ford Transit* (2002) o *Jerusalem un altre dia* (2002), ambdues de Hany Abu Assad, en són pel·lícules il·lustratives. Es mostra el que és viure en aquest laberint de permisos, *checkpoints* i restriccions, representant la *normalització* de les dinàmiques que s'hi donen i mostrant l'etern temps d'espera que n'esdevé amb absoluta naturalitat. *Creuant Kalandia* (*Gabur Qalandia*, Subhi Al Zubeidi, 2002) és una altra de les històries de supervivència diària, que porten implícita la resistència. Concebuda com a vídeo diari, la pel·lícula es situa al voltant del *checkpoint* més important entre Jerusalem i Ramala i explica la vida quotidiana enmig d'un clima de guerra que es tradueix en bombardejos a la banda del Mur dels protagonistes, la banda palestina. Al Zubeidi ho exposa amb una senzilla càmera en constant agitació.

Les *roadblock movies* tenen components ficticis però apareixen situacions tan reals com *checkpoints* on els palestins no passen tot i tenir permís i on són amenaçats amb armes. Revelen, doncs, que allò individual és col·lectiu en la mesura que qualsevol dels fets discriminatoris i violents que ocorren en el dia a dia d'una persona palestina

---

<sup>55</sup> Gertz, N. i Khleifi, G. (2008). Dead-End: Roadblock movies a op.cit. (p. 134-170).



poden passar a qualsevol altra de la comunitat, doncs comparteixen experiències vitals i també percepcions de l'espai i el temps.

*Jerusalem un altre dia (Al Quds fy yaum ajer)* és una *roadblock movie*. Es roda la quotidianitat complicada del territori cisjordà pel que fa als obstacles en la mobilitat, doncs se situa en la territorialitat palestina immediata a la petrificació de l'ocupació per mitjà del Mur. El títol original n'és indicador tot i que és amb *Rana's wedding (El casament de Rana* en català) com es presenta als festivals internacionals.

Tot i haver emigrat a Europa als vuitanta, Abu Assad fa una reproducció molt encertada de l'entramat territorial de Cisjordània, on l'espectador sent l'embolic físic i burocràtic com també experimenta a quina velocitat es mou la vida dels palestins dins d'aquest. Al film, l'ambient de la capital militaritzada és d'alerta constant. L'argument és simple *a priori*: el casament d'una noia amb el seu xicot. Però tot allò habitual es torna el més difícil possible en un context on inevitablement sempre hi ha algun contratemps. Els contratemps que pateix cadascun dels personatges i de cadascuna de les accions s'entrellacen de manera que tot el desenvolupament del film és feixuc i va a contrarellotge, entrant en una espiral d'endarreriment que és indicatiu del dia a dia palestí a Cisjordània.

El primer obstacle de Rana és trobar el seu xicot, un actor de teatre, que ha d'acceptar casar-se amb ella aquell mateix dia o bé haurà d'escollir entre els nois que han demanat la seva mà, tots amb bona feina i de prestigi. Només així la jove evitaria marxar a viure a Egipte amb el seu pare. La primera part de la pel·lícula transcorre en una ciutat buida, on no troba els pretendents, els negocis romanen tancats, no hi ha vida al barri palestí. Quan Rana surt de la porta de Damasc i es va allunyant del centre de Jerusalem, comencem a trobar carreteres bloquejades i la destrucció es fa present, es mostra l'ambient de *l'Intifada*: veiem nens tirant pedres als soldats, als quals ella s'afegeix en una escena puntual. Un cop localitzat al seu futur marit, Khalil, ha de tornar fins a la ciutat per a convèncer al seu pare, no sense abans aconseguir la documentació necessària. Arribar a cadascun dels llocs és un viatge angoixant a causa de l'existència d'un límit de temps. Rana, Khalil i un company pujaran al cotxe d'aquest últim per a donar voltes intentant entrar a la capital per fer els tràmits. Durant el trajecte hi ha soldats custodiant el pas, tanques i grans blocs de pedra obstaculitzant els camins i violència contra els palestins. Els bloquejos fan que el peculiar vehicle groc rondi Jerusalem i s'observa en la llunyania la gran cúpula de la roca de la mesquita d'Al Aqsa, un símbol de la brillantor de la cultura palestina i de la ciutat, que es presenta inaccessible. En contrast amb el paisatge gris i de revolta, la cúpula daurada és l'únic punt de llum visible.

Els cotxes són un element més que recurrent en aquest tipus de pel·lícules, gairebé imprescindibles. En aquest cas es roda des de l'interior, com si l'espectador fos entra els personatges en un trajecte que es fa etern. Les nombroses voltes per camins i carreteres es refereixen a un procés sense final, *l'estar constantment a la carretera* és una metàfora de la situació dels palestins que estan obligats a al constant moviment, atrapats en un espai-temps de transició. Quan els personatges no estan en moviment, és perquè estan parats, esperant, per tant l'espai-temps transitori es combina i s'alterna amb l'espai-temps de confinament. La constant tensió entre la mobilitat i la immobilitat que hi ha als films respon al balanceig dels palestins entre aquests dos estatus.

Un altre element habitual és l'humor, que apareix no per casualitat sinó en reproducció a un mètode real d'inhibició davant l'angoixant dia a dia. Les bromes envers l'ocupació són absurdes i en retraten així l'absurditat, però serà Suleiman qui portarà aquest recurs a l'extrem. A *Jerusalem un altre dia*, Khalil no es riu d'un soldat concret sinó que balla davant una càmera i no sabem qui hi ha darrere, es dirigeix a tot l'exèrcit i a les forces d'ocupació que pretenen controlar-los i tenir-los localitzats. D'aquesta manera es capgira l'objectiu dels mecanismes de vigilància.

Les anades i tornades per la carretera defineixen les *roadblock movies*: les nombroses voltes que cal fer per arribar al destí (o intentar-ho) per dreceres, alternant terrenys, vehicles i caminades, per tal d'evitar un *checkpoint* o un punt susceptible a ser retingut. Tot i que aquest film és fictici, situacions semblants es donen en la realitat. En el documental *Ruta 181 (Route 181)*, M. Khleifi i E.Sivan, 2003) apareixen un grup de palestins que ha d'arribar caminant al casament d'un familiar, tot i ser lluny no es plantegen renunciar a la celebració i travessen mudats turons plens de pols i runa. A *Jerusalem un altre dia* les restriccions tampoc aturen als protagonistes i aconseguiran les fites proposades, essent el cinema el lloc on superar allò que en la realitat és molt difícil. Per exemple, per avançar en la cua dels permisos de matrimoni paguen, però realment poca gent s'ho podria permetre. En el cinema, són els espais els que s'adapten als palestins, no sense deixar de mostrar la dificultat real amb la qual es troben, però se solen superar els obstacles.

En una escena on Rana visita una amiga, els seus ànims es veuen vençuts per tots els successos que han anat passant al voltant del seu dia de matrimoni i que han aparegut com a anecdòtiques, en segon pla, al fons de la seva història. Els enterraments dels màrtirs, els trets de l'exèrcit a infants o les humiliacions en els talls de carretera es tracten al film com el que són per algú palestí a la Jerusalem del 2002: esdeveniments freqüents. Aquesta escena significa el moment de baixada emocional i la impossibilitat d'habituar-se a aquest tipus de vida de qualsevol persona, doncs la protagonista entra en profunda contradicció. Està intentant construir quelcom nou i positiu però alhora sap

que el matrimoni significa quedar-se a Cisjordània per sempre i condemnar-se a viure sota les desgràcies de l'ocupació. “[...] Demoleixen una llar el dia que jo en vull construir una”, li diu a la seva amiga, mentre per la finestra observen com els *bulldozers* destrueixen la casa contigua. Així es reforça la idea que la decisió de quedar-se és un acte de resistència, romandre als territoris tot i la pressió, seguint aquell *existir és resistir* típic de les consignes palestines.

El final de la pel·lícula és també molt il·lustratiu de la categoria en la qual s'inscriu. La persona que ha de casar-los queda retinguda a una carretera a escassos minuts d'excedir el temps límit, per això s'acabaran casant a un *checkpoint*, dins un cotxe. La consegüent celebració serà enmig de la carretera embussada, plena de vehicles i gent esperant, doncs es tracta de la imatge de carretera bloquejada per excel·lència. Com que les contradiccions formen part del conflicte, el film té un final feliç perquè ha aconseguit casar-se tot i les dificultats, però el paisatge és visualment lamentable.



FIG. 2 ESCENA FINAL, EL CASAMENT DE RANA AL CHECKPOINT

*Com vint impossibles* també demostra la importància dels cotxes en les *roadblock movies* palestines. El control tanca abans d'hora i cal continuar a la carretera constantment, es tornen a situar els palestins en aquest espai liminal, extern. Annemarie Jacir narra al film que de petita, quan vivia a Palestina, percebia els viatges en cotxe com un espai de llibertat i que amb les noves barreres s'han convertit en tot el contrari. És per això que mostra imatges de les cues que es formen, la gent a peu amuntegada, els cotxes mal col·locats en un paratge on es barreja la noció de control amb la de frontera.

Un tancament habitual en aquest tipus de cinema és la imatge tranquil·la del cel acompanyada d'un poema. Com ara *Creuant kalandia* o *Jerusalem un altre dia*, on apareixen les lletres del conegut poema *Estat de Setge*, del poeta contemporani palestí

per excel·lència Mahmud Darwish. Solen ser poemes esperançadors, doncs en combinació amb la imatge es tracta d'aportar esperança a la situació que s'ha mostrat al llarg del film. Un tràveling de la càmera des dels espais tancats i bloquejats fins a l'única alternativa d'espai obert, el cel, és suficient per a obrir aquesta via d'escapament.

#### **4.2.2. Contra el Mur**

Hem definit el cinema com un espai on la identitat palestina s'expressa i se segueix construint i redefinint, doncs com a escultors d'aquest espai els cineastes tenen la possibilitat de transformar-lo. Per això Tawil Sourí explica que els palestins també hi troben un espai o bé una multiplicitat d'espais on es permet transgredir els límits territorials imposats per l'ocupació<sup>56</sup>. Ens reafirmem en aquesta idea en tant que la Palestina real i la cinematogràfica se situen en múltiples espais, però aquesta última permet gran flexibilitat i pren múltiples formes. Així doncs, el cinema actual va més enllà d'aquell simple exercici de memòria d'etapes anteriors, s'utilitza per pensar Palestina com a paisatge en construcció a través de la creació de nous espais imaginaris i també la transgressió dels existents, canviant la realitat territorial i configurant-se així com un element més de la xarxa de resistència del poble palestí.

Amb tota una sèrie de films que mostren el Mur, veurem que el cinema esdevé un punt de trobada entre dues grans característiques de la identitat palestina: el confinament i la seva superació.

##### 4.2.2.1. Simbologia del Mur

El Mur és un element que ja forma part de la imatgeria col·lectiva, i en aquests últims anys les pràctiques artístiques i cinematogràfiques responen a aquest fet i alhora hi contribueixen, fent-lo molt present en les representacions. En el camp del cinema s'expressa en moltes formes, en la construcció, en la presència en la llunyania, en el patró gris i de línies verticals que l'identifica i fins i tot en la seva absència física. Tot i que no s'observa des del mateix punt de vista en totes les pel·lícules, sinó que es manifesta i es tracta de diferents maneres, existeixen una sèrie de significats comuns que aglutina el concepte del Mur. Aquests li atorguen alta possibilitat subversiva i el fan així sensible a ser objecte de les pràctiques cinematogràfiques de resistència.

---

<sup>56</sup> Tawil Sourí, H. (2014). op.cit. (p. 169-189).

Si el Mur es configura com a element clau contra el qual cal resistir és perquè explicita la irreversibilitat de l'ocupació i constitueix un símbol *hipervisual* de la dominació sobre Palestina.

La construcció del Mur significa un punt d'inflexió en la representació dels espais cinematogràfics perquè pot implicar irreversibilitat en la configuració territorial, i en aquest sentit la seva imatge adquireix una càrrega simbòlica molt més alta que qualsevol altre obstacle en l'entramat territorial del qual forma part. A més, té gran importància a nivell visual. Si bé autors com Weizman parlen de la política d'Israel per dominar l'espai mitjançant l'urbanisme, G. Hochberg defineix que també existeixen unes *polítiques visuals*<sup>57</sup> amb les quals Israel domina el camp visual del territori i el jerarquitzava. El Mur n'és fruit, ja que forma part d'un paisatge militar estretament relacionat amb l'estructura visual. Es troba lluny dels espais israelians però dins dels palestins i ha esborrat al seu pas els seus paisatges quotidians. Però a més de ser-ne producte, encarna i simbolitza aquestes polítiques de dominació visual. Com a eina visual, el cinema les respon i és per això que gests com situar la càmera per sobre del Mur i filmar més enllà d'aquest ja manifesta la conquesta d'un espai prohibit i en conseqüència una superació de la realitat territorial imposada per l'ocupant.

Els mecanismes per transgredir el Mur en el cinema, però, no són tan sols visuals. Els films palestins expressen resistència contra el Mur fins i tot sense mostrar-lo directament. En el cas de la pel·lícula *Ordre de confiscació de terres (Land confiscation order)*, Larissa Sansour, 2007) el concepte del Mur apareix a partir de l'exploració dels sentiments davant la seva imminència. Aquest film s'apropa al gènere documental i narra el procés d'expropiació de les terres i casa de la pròpia família per construir-hi el Mur. La denúncia es fa partint d'allò individual, cercant així l'empatia del públic i la identificació d'aquest amb una situació que és extensiva a la societat palestina. No només s'exposa totalment la situació familiar (com ja havia fet reiteradament Elia Suleiman), també s'expressen els més profunds sentiments i l'espectador entra en la intimitat dels personatges, a mode d'observador extern. A les imatges es veu la casa que serà confiscada, el paisatge del voltant o activistes mirant mapes de la ruta del Mur, però el fil conductor el conformen les veus en *off*, configurant aquest diàleg introspectiu. Parlen de les diferents etapes emocionals que experimenten en relació a la construcció del Mur i la pèrdua de la llar, somnis, pors, confusió, creant un espai íntim que no té ni

---

<sup>57</sup> Hochberg interpreta les modificacions paisatgístiques i urbanístiques d'Israel a Cisjordània, que creen "zones grises" o "ambigües" (en forma de ruïnes palestines, cases enderrocades, espais fora de jurisdicció clara, etc.) i nous espais (elevats, militaritzats), en relació al "potencial del camp visual per revelar el funcionament del poder". Hochberg, G. (2015). *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone*. Durham, NC: Duke University Press.

necessita accés visual. No es veu *el que* destruirà la casa però hi és present durant tot el film.

La conversa transcorre en un temps de deu minuts a diferència de les imatges, que exposen diversos moments d'un procés que dura mesos. També mostren una performance en que es cobreix la casa amb una tela negra com si fos un difunt, però seguidament hi fan una copa de vi a tall d'homenatge, mirant la posta de sol sense saber quant de temps els queda. Mentrestant, un dels personatges somia en tornar i colonitzar ell mateix la seva pròpia terra.

En exemples fílmics com aquest queda palès que les pel·lícules que tracten el Mur –hi aparegui o no la seva imatge– no van deslligades en cap cas d'altres temes a l'ordre del dia com són la complexitat del territori cisjordà, l'absurditat de la Palestina actual o el desenvolupament d'una identitat en la discontinuïtat física, sinó que formen part del procés cinematogràfic d'exploració dels espais.

#### 4.2.2.2. Cinema dins el Mur

Al llarg dels anys de la construcció del Mur han aparegut pel·lícules que mostren el tancament i l'aïllament de les comunitats palestines, ja sigui d'una sola casa, un poble, o un districte. Moltes vegades, això ha estat una resposta dels afectats directes, una necessitat de pronunciar-se en contra la infraestructura i els seus efectes. És el cas de *Cinc càmeres trencades (Hams Kamiraat muḥaṭṭama*, Emad Burnat, 2011), on el creador explica que per ell gravar és necessari per “ordenar els seus records” i d'alguna manera sobreviure, per tant estem parlant de pel·lícules impulsives, improvisades, de cineastes sense cap suport institucional, fetes amb passió però també amb desesperació i de qualitat baixa degut al material que poden aconseguir. En aquest cas, cinc càmeres que donen títol al documental i que li són cedides i acaben amb les diferents etapes vitals, derrotes i fites de la resistència. També les pel·lícules *Últim Sopar: Abu Dis (Last Supper: Abu Dis*, Issa Freij, 2005) o *Bon dia Qalqyia (Good Morning Qalqyia*, Dima Abu Ghoush, 2004) neixen en el context de la plena construcció del Mur. És important destacar que aquests films es creen des de dins del Mur perquè això les defineix: se situen dins en el sentit estricte de la paraula. Aquesta posició és emprada per llençar un missatge específic, que són els palestins els que estan a l'interior del Mur, atrapats, i no els israelians.

L'autorepresentació i mostra de la narració des del punt de vista únicament d'aquell que és silenciats pel discurs hegemònic és pres en el cinema palestí com un exercici de resistència. Com explica Ares, utilitzar testimonis i veus silenciades és el més

recurrent perquè “quan percebem que l’història pot ser llegida o inclús escrita de formes diferents segons l’angle escollit, es desestabilitza la naturalitat de la seva Veritat”.<sup>58</sup>

Tant *Últim Sopar: Abu Dis* com *Cinc Càmeres trencades* estan rodades en pobles que estan essent envoltats pel Mur. Els cineastes i els personatges que hi apareixen no es diferencien pel que fa a la immobilitat, ambdós es desenvolupen en una manera de relacionar-se amb l’espai molt limitada i per això l’ús de la càmera envers aquests límits tindrà un gran potencial transgressor. La càmera, en aquests casos, suposa la possibilitat de relacionar-se amb l’espai d’una nova forma.

Aquests films constaten que el confinament de les vil·les palestines implica un determinat espai-temps en el cinema, característic de la sensació de bloqueig continua, que al·ludeix a l’impediment del pas del temps. Però a diferència de les *roadblock movies*, ara compten amb l’agreujant d’estar immers en el transcurs de la petrificació d’aquesta sensació. Els cineastes que l’experimenten hi posen èmfasi perquè és la seva realitat, i tan sols mostrar-la amb el seu punt de vista implica negar-se a l’aïllament.

Les pel·lícules que mostren la construcció del mur expressen la transició de la territorialitat d’un estatus a un altre, això remet a la geografia dels TPO, que no deixa de ser dinàmica per la seva indefinició, per la susceptibilitat al canvi, a la mutabilitat, i per la no-concordança entre l’oficialitat i la realitat. Aquesta naturalesa fa que en el cinema es donin escenaris també canviants.

A *Últim Sopar: Abu Dis*, on la construcció del mur és molt emfatitzada pel seu impacte visual, veurem que aquesta transició de la territorialitat es manifesta en el pas cap a la no-visió. La pel·lícula exemplifica com la situació territorial porta als habitants de Cisjordània a tenir un sentit distorsionat de l’espai-temps i en concret com el Mur no crea només una barrera física sinó també una bombolla espai-temporal: a mesura que el mur el tanca, al poble el temps començarà a passar al marge de la resta del món.

Les famílies d’Abu Dis es miren amb resignació el Mur a tocar les seves cases, i és un palestí de fora el poble qui els observa a través de la lent, a diferència de la primera persona amb què es viu la resistència activa contra el Mur a *Cinc càmeres trencades*. En aquest cas el relator és el mateix *camògraf*, que es defineix amb aquest terme no només amb motiu del format sinó com a reivindicació del posicionament no professional però sí personal i polític en la lluita contra el Mur.

Si bé a *Últim Sopar: Abu Dis* transcorre l’últim dia en què els personatges veuran per la finestra de casa qualsevol altra cosa que no sigui una paret grisa, el tempo difereix en l’altra pel·lícula, on el període és de cinc anys en els quals es narra en paral·lel la

---

<sup>58</sup> Ares, L. (2017). op.cit. (p. 318).

història del Mur, amb la implicació de tota la massa popular, i els primers anys de vida de fill petit del *camògraf*. Freij explica el procés transitori i en pronostica les conseqüències de manera més poètica: el Mur tapa lentament el paisatge del poble, el cel i Jerusalem, la capital emblemàtica de Palestina. Això té un final i és *avui* mateix, dia límit que marca l'abans i el després, per això el sopar d'*avui* és l'últim que faran els palestins units.

La resistència d'Abu Dis és subtil en comparació amb la de Bil'in<sup>59</sup>, però també existeix i es mostra en accions que *a priori* poden semblar menors, com les pintades a mode de joc als grans blocs prefabricats que encara no han col·locat al seu lloc. Fins i tot els infants poden pervertir el patró gris i uniforme del Mur com a acte de rebuig. *Cinc càmeres trencades* ens explica que no és estrany que els nens palestins adquireixin els valors de la resistència d'una manera prematura i amb successos violents, com és el cas del fill de Burnat amb el sobtat assassinat del seu amic per part dels soldats. En canvi, al poble d'Abu Dis, tot i que els nens semblen tan conscients del que passa, juguen amb el material de construcció i observen la lluna sobre Jerusalem com una joia que ja no veuran més. La violència apareix com un factor visual, es manifesta precisament en aquest cobriment de la visió que els enfosqueix el món [Fig. 3].

A mesura que l'estructura va tapant la vista dels habitants, aquesta segueix irònicament el patró geomètric de la potra del pati d'una família. Ara no hi ha una sola porta, n'hi ha dues. El Mur és la nova porta que tancarà la casa, però aquesta no la podran obrir més. Si això expressa confinament espacial, el temps pausat indica com el tancament està alentint gradualment la vida, fins al punt que el temps d'aquesta estarà completament estancat. És així com, una vegada més, el cinema palestí explica que quedar-se és resistir.



FIG. 3 EL MUR TAPANT ABU DIS



FIG. 4 PAISATGE D'ABU DIS

<sup>59</sup> Bil'in és un poble emblemàtic i conegut per la resistència contra el Mur, que va tenir força presència internacional i israeliana i va suposar un desafiament important a les intencions de l'Estat d'Israel, que va endarrerir-ne els plans. En aquest sentit, Bil'in va esdevenir un referent.



Quan es mostra amb distància, la imatge del Mur és una mena de pedaç, una estridència gairebé ridícula en l'harmonia del paisatge [Fig. 4]. Arriba fins al poble com una filera de fitxes de dòmino mal posades que fan ziga-zagues i que no tenen en compte els accidents geogràfics. La imatgeria del Mur és diferent de la de *Cinc càmeres trencades*, on es manifesta en la tanca metàl·lica que separa els palestins del lloc on s'intenta construir i de l'assentament que s'està poblant.

A tots dos films trobem una dicotomia distingida entre interior i exterior. A *Últim Sopar: Abu Dis*, la llar es converteix en una presó dins una altra presó (el Mur), i a *Cinc càmeres trencades* a la casa s'hi donen dinàmiques molt diverses, essent sempre un espai d'intimitat tot i que no de seguretat, perquè els militars hi poden irrompre. L'interior és on el poble es reuneix per a organitzar-se i on el protagonista parla, discuteix, i educa el petit amb la seva esposa. La intrusió i vulneració de l'espai íntim apareix sovint en el cinema palestí, el més recurrent és representar les irrupcions sorpresa de soldats, però altres tipus d'escenes funcionen també com a denúncia de l'ocupació de l'espai íntim. Un exemple n'és la de Burnat i els seus companys tancats a una de les casetes que impedeixen el pas a la construcció i les màquines la treuen amb els activistes dins, fent tremolar aquesta zona de cohesió.

Enmig d'una unió popular que s'organitza i manté la moral conjunta a partir de cants i humor àcid, *Cinc càmeres trencades* posa de manifest la importància de les pràctiques cinematogràfiques i tasques documentals per suportar la càrrega emocional. La càmera s'utilitza com a mecanisme d'inhibició, de canalització dels sentiments i esdevé l'element que aglutina la xarxa de resistència, ja sigui els llaços entre el *camògraf* i la seva parella com a estructura familiar, els pobles veïns o el mateix grup de Bil'in. Que la línia cronològica del documental la pauti la destrucció de càmeres per part de l'exèrcit (algunes les disparen amb munició real) no és casual sinó que respon al trencament de l'esperança dels palestins i la regeneració d'aquesta amb cada recuperació de material fílmic. La importància de l'objecte es demostra amb la gran cura que en tenen, Burnat se sent protegit per la distància que atorga mirar a través de l'objectiu encara que els fets determinen que és una il·lusió.

A Bil'in, els avenços i retrocessos del Mur i la resistència respectivament es tradueixen en canvis de velocitat constants. La veu en *off* calmada de l'autor, el seu lent procés de curació, els moments de reflexió col·lectiva de la comunitat, contrasten amb la velocitat de moviment de l'exèrcit. Si Burnat només té la càmera, els soldats tenen les armes i aquest avantatge es demostra amb la rapidesa d'operació: amb pocs minuts poden fer brutals represàlies i, en canvi, la comunitat palestina es recupera a poc a poc

de cada cop, però sense pausa. El combat entre la mobilitat i la immobilitat d'aquesta es tradueix a *Cinc càmeres trencades* en una constant tensió entre el dinamisme de les manifestacions (i les marxes, processons, funerals, enfrontaments) i la clausura que es representa en el tancament progressiu.

El *camògraf* creu fermament que curar-se de la seva ferida és resistir, doncs també ho captura. La seva càmera ho capta absolutament tot al voltant seu, també les situacions més dures (com l'enterrament d'un nen assassinat, les brutals represàlies cap als manifestants o la mort de companys), i amb tot això està explicant que és complicat mantenir la resistència en el marc de la no-violència en aquest context, però és així com ho fan. Finalment, s'aconsegueix un lleu canvi en la ruta del Mur a les corts, tot i que tardarà anys a fer-se efectiva. Com a celebració i simbolitzant esperança es mostra un espai obert i amb perspectiva a l'horitzó llunyà, per primera vegada, el mar on el nen pot banyar-se. Així s'expressa que una petita victòria en la seva causa és fruit d'aquesta persistència no-violenta i s'afirma que té continuïtat encetant l'etapa d'una sisena càmera, que rep una granada però no deixarà de gravar.

El documental *Bon dia Qalqyia* també és gravat literalment des de dins del Mur, en aquest cas la clausura ja ha culminat i el punt de vista és des de la captivitat en aquesta zona, una de les més greument afectades<sup>60</sup>, ja que només hi ha una porta per sortir-ne, controlada i custodiada per l'exèrcit israelià.

El so és molt important en la configuració de l'espai, entre els humans regna el silenci i sentim grinyolar l'enorme porta electrificada. La música evoca a un espai desèrtic tot i estar poblat, les úniques veus que se senten són els nens que canten a l'escola i alguns testimonis pagesos que han perdut les terres i, per tant, la feina. Els altres sons són els de l'ocupació: moviments de tancs, *jeeps* i soldats que vigilen, acompanyats d'una música pròpia de documental de fauna en el moment que el depredador espia la presa. La porta, que pot romandre tancada setmanes, es presenta visualment esgarrifosa com també tota la tanca que engloba Qalqyia i que està feta per capes superposades d'equipament fronterer. D'aquesta manera, des de dins costa distingir el paisatge perquè no hi ha un mur sinó molts. Tota mena de material metàl·lic abunda creant un camp visual segat i sobrecarregat. Si bé el Mur és visualment divers en el cinema, aquí es mostra en la seva cara profunda, transmet infinitat, impossibilitat

---

<sup>60</sup> Dolphin, R. (2006). *The West Bank Wall. Unmaking Palestine*. Londres: Pluto press.: "L'impacte negatiu del mur és ben conegut (per l'alcalde de Qalqyia), situada a una terra rica i amb reserves hídriques, la ciutat havia estat la major productora agrícola com també un centre comercial i de serveis per les 32 vil·les del districte, fins a l'encerclament pel mur el 2003". (p. 73).

de marxar i com *Ordre de confiscació de terres* parla de l'afectació emocional però aquesta vegada sense diàleg.

La pel·lícula comunica que la realitat de Qalqyia és aquesta: existeixen unes persones que no es poden moure ni accedir a la seva font de subsistència, i aquest és el seu limitat camp visual: filferros, xarxes elèctriques, tanques i militars. Un cop més, l'espectador se situa en un poble que no segueix un curs dinàmic, Qalqyia està aturada en el temps i s'emfatitza en els plans de la maquinària de les fàbriques que no funcionen.

#### 4.2.2.3 Una mirada externa

A diferència de les pel·lícules de l'apartat anterior, on no només s'expressa la manca de llibertat de moviment sinó que es transmet el confinament a l'espectador, al documental *Ruta 181* es percep una relació amb l'espai allunyada del confinament. En contraposició a l'interior, que s'ha definit fins ara com a l'espai reservat als palestins, aquest film situa el punt de vista a fora del Mur, i aquest fora és Israel. A més, *Ruta 181* també divergeix dels films anteriors pel fet de mostrar l'alternança de testimonis i discursos, i majoritàriament l'opinió pública israeliana.

Recordem que Michel Khleifi és una de les figures més importants del cinema palestí i de gran influència per la narrativa actual. El cineasta ha demostrat que "ni l'espai ni el temps palestí és homogeni"<sup>61</sup> donant veu a identitats minoritàries, silenciades, a les societats regionals, rurals, a la palestina religiosa, familiar, obrint pas a la introducció de la perspectiva de classe i de gènere en el cinema palestí i contribuint a fer viable un espai de trobada entre totes aquestes realitats. Entrat el Segle XXI, la carrera de Khleifi ja es troba en una etapa madura i serà a *Ruta 181* que apareix per primera vegada el Mur de segregació, ja que la seva anterior producció data de mitjans dels noranta.

El cineasta, exiliat a Bèlgica des que tenia vint anys, no es troba directament subordinat a l'experiència de vida a la Palestina actual. Pel rodatge d'aquesta pel·lícula torna al seu origen acompanyat del qui en serà co-director, Eyal Sivan. La col·laboració és mixta doncs un dels directors és palestí – amb nacionalitat israeliana – i l'altre israelià, tot i que ambdós resideixen a Europa. Tenen un important vincle amb els escenaris però han pres la distància necessària per a esdevenir una mena de reporters allunyats del conflicte, adoptant la posició de forasters que pregunten a les persones sobre l'indret on viuen per conèixer de primera mà la història i opinions diverses. És així com creen l'ambient perquè els entrevistats s'expressin obertament davant la càmera. Aquesta

---

<sup>61</sup> Gertz, N. Khleifi, G. (2008). op.cit. (p. 75).

postura i la seva identificació els permet passar amb certa facilitat pels nombrosos controls i *checkpoints* per tal d'entaular converses també amb els soldats.

L'objectiu del documental és fer un seguiment de la línia que estableix la resolució 181 del pla de partició de les Nacions Unides (1947), en la qual es legitima una nova frontera i se separa el que a partir de llavors serà Israel del que serà Cisjordània. L'armistici arabo-israelià de l'any següent estableix l'anomenada *Línia Verda* sobre aquesta partició, que com hem explicat és per on inicialment havia de passar el Mur. Resseguint la línia comprovem que la realitat difereix d'aquesta frontera. Si apareixen bàsicament testimonis de colons israelians és perquè són qui viuen al voltant de l'itinerari marcat, doncs es mostra com aquests llocs, lluny de ser espais de frontera, a la pràctica han estat ocupats.

Rodaran al llarg d'un trajecte en cotxe on el tema de les fronteres és omnipresent. Començant des del sud, on es troben a la banda israeliana a escassos quilòmetres de la barrera amb la Franja de Gaza, que la veu entrevistadora defineix com "el gueto més gran del món". Allà s'inicia el seguiment de la línia imaginària, fins a la zona de Qalqyia i Tulkarm, al nord, on toparan de ple amb la construcció del Mur de formigó que es troba en la seva primera fase. Fins llavors, les fronteres s'expressen en forma de tanques, *checkpoints* i fins i tot la fabricació dels filferros que componen les tanques i que tallen en profunditat i asseguren el blindatge.

El primer contacte de la càmera amb el Mur físic és des del cotxe, des de la carretera paral·lela [Fig. 5] ressegueixen la llargària del poc tram construït l'estiu del 2002, que s'imposa al mig del camí i encara deixa entreveure tot allò que aviat ocultarà. Durant uns minuts observem les muntanyes de sorra, el material, la maquinària, un paisatge en concordança amb una construcció lenta i pesada, però ferma, que explica com de persistent és l'ocupació.



FIG. 5 EL MUR EN CONSTRUCCIÓ EN UN FOTOGRAMA DE ROUTE 181

Si bé tota la pel·lícula parla d'espais fronterers i utilitza la idea de frontera com a fil conductor, només en una petita porció de les quatre hores i mitja de documental veiem murs i fronteres palpables. La resta del temps és l'absència del Mur a la línia de partició i de població palestina en la zona on hauria de romandre, el que està evidenciant que l'ocupació no ha respectat la frontera. En definitiva, s'està expressant mitjançant l'absència de frontera que la línia de separació legal no existeix a la pràctica. Per tant, la importància del Mur en aquesta pel·lícula rau sobretot en la seva absència.

#### 4.2.2.4. De la diàspora a l'enfrontament del Mur

L'autorepresentació palestina en el cinema dóna visibilitat a la seva existència i al seu punt de vista, doncs naturalment els cineastes que es troben a la diàspora també la utilitzen, sovint són els seus propis actors. D'aquesta manera es reivindiquen com a palestins, posen de manifest la naturalesa diaspòrica de la seva identitat. Com al film *Obrir Betlem* (*Open Bethlehem*, Leila Sansour, 2014), que exemplifica la tendència dels cineastes exiliats de mostrar el trajecte cap a l'origen: Cisjordània. En aquests casos es viatja cap a dins l'entramat, l'espectador veu específicament el desplaçament fins a l'interior del Mur per enfrontar-s'hi. Això significa que l'escenari dels films s'escull amb una voluntat concreta, a diferència dels d'aquells que resideixen a Cisjordània i, com hem vist, l'espai on viuen es converteix en el *dins* del Mur.

A *Obrir Betlem* es representa una persona exiliada, la mateixa Leila Sansour –que només ha passat els seus primers anys de vida a Palestina– que retorna per situar-se davant del Mur. S'hi ha encarat i s'utilitza el cinema per trencar amb la idea del Mur. També ho veurem a *Betlem bandoler* (*Bethlehem Bandolero*, 2005) i *Sopa sobre Betlem* (*Soup over Bethlehem*, 2007), de la seva germana Larissa Sansour. Totes tres pel·lícules comparteixen escenari.

Betlem és un emplaçament important en el cinema relacionat amb el Mur de Cisjordània. La ciutat queda totalment partida per aquest i segueix essent un centre cultural però amb unes noves connotacions, d'una nova índole més internacionalitzada, on s'ha donat una nova significació del Mur degut a l'actuació artística sobre la seva superfície. Les intervencions venen tant per part d'artistes palestins com internacionals, però majoritàriament d'aquests últims que pretenen “desafiar la narrativa d'Israel i influenciar la percepció pública occidental sobre el Mur i el conflicte”<sup>62</sup> en solidaritat amb

---

<sup>62</sup> Parry, W. (2010). *Against the wall. The art of resistance in Palestine*. Londres: Pluto Press, (p. 9).

les campanyes que el volen aturar. No obstant plasmar-s'hi art de protesta, amb l'esperança que sigui "un pas cap a la justícia [...] i la Pau"<sup>63</sup>, l'opinió popular palestina és en part contrària al que consideren un "embelliment" del Mur mitjançant dibuixos i *graffitis* massa agradables a la vista. Ho il·lustra l'anècdota en que un senyor gran palestí va convidar a Banksy a marxar, mentre pintava el mur: "T'està quedant bonic [...] No volem que sigui bonic. Odiem aquest mur"<sup>64</sup>.

A *Sopa sobre Betlem* apareixerà aquest debat obert en la conversa i a *Omar* (Hany Abu Assad, 2015) es deixen veure algunes d'aquestes pintures al Mur, que es corresponen amb el dinamisme de l'impuls del protagonista. Tot i que el cinema no sempre passa per alt aquestes intervencions, demostra que hi ha altres formes d'actuació artística per manifestar-se envers el mur sense fregar el perillós límit entre el suport artístic i l'obra d'art.

La pel·lícula *Obrir Bethlehem* es complementa amb el projecte amb el mateix nom i pretén recuperar la ciutat pels palestins i mostrar-ne el caràcter palestí envers el món, amb l'ajuda d'un passaport simbòlic. Alhora, el Mur aparta els autòctons de la gestió de la ciutat, del seu patrimoni, del turisme, de l'economia i acaba amb l'harmonia paisatgística. Contraposa, doncs, el concepte d'*obrir* el de *tancar*, que és el que està fent el Mur a la ciutat i que es pretén combatre amb l'obertura simbòlica.

La pel·lícula explica com la cineasta torna a Betlem a ocupar la casa de la família, per establir el nucli del que serà el projecte de reactivació d'un turisme cultural que contraresti el que l'ocupació està fent: *tancar*, literalment, la ciutat. Mostrant el seu retorn està acomplint l'anhel que milers de persones desitgen i reclamen sense èxit<sup>65</sup>, i a més d'expressar el caràcter diaspòric de Palestina, demostra que la resistència té continuïtat malgrat aquesta. Com que no es pot enderrocar el Mur, emprèn un camí i la pràctica de resistència que consisteix en la difusió del cas de Betlem per tot el món i la invitació als estrangers i grans personalitats cristianes a conèixer la riquesa de la ciutat.

El documental funciona en si mateix però també és un suport a la divulgació del projecte. Combina la narració de la trajectòria del projecte amb la de la història de Betlem, que es compon del visionat d'imatges anteriors a l'ocupació, passatges de l'entrada de l'exèrcit israelià a la ciutat l'any 1967 i els desplaçats emprènent el camí a

---

<sup>63</sup> English, R. (2010). a *ibid.* (p. 6).

<sup>64</sup> Parry, W. (2010). Parafraçant a l'artista Banksy, a qui acompanya en un projecte d'intervencions artístiques sobre el Mur el 2005. a *op.cit.* (p. 14).

<sup>65</sup> Com hem contextualitzat, el "dret al retorn" és reconegut per les Nacions Unides i les persones palestines desplaçades o refugiades el reivindiquen sovint, com veiem en el mateix exemple d'aquest film.

l'exili, paisatges de la construcció d'infraestructura prohibida per palestins i el procés de partició de Betlem pel Mur. També es presenten gravacions de Leila de nena jugant per la ciutat, afegint així un component melancòlic i personal, que com hem vist és un recurs habitual en el cinema palestí actual. El Mur s'erigeix impedint tornar a aquelles imatges passades: el seu pare ja no hi és i Betlem ja no és la mateixa ciutat, ara no s'hi pot ser feliç. Es compara el passat utòpic amb el present, Leila ara es mira el Mur, intimidant, i com els nens petits li tiren pedres. No només ella s'hi encara, també ho fa l'olivera símbol de Palestina [Fig. 6].



FIG. 6 L'OLIVERA DAVANT EL MUR



FIG. 7 DONA PALESTINA ESTENENT LA ROBA AMB EL MUR DE FONTS

Es combat l'estancament que comporta la superestructura en una mena de cursa, a contratemps, entre la proliferació del projecte i la del Mur. L'avenç d'aquest últim es reforça amb explicacions gràfiques de l'estratègia que ha portat a construir-lo i dividir Betlem, com també amb la seva presència assídua [Fig. 7]. Siguin on siguin els integrants de l'equip treballant, sempre es veu el Mur o bé algunes màquines posant les peces corresponents. També mostra les demolicions de cases al seu pas, es dóna veu a les persones que es quedaran sense feina o als qui el Mur està encapsulant la casa. Una pregunta retòrica molt freqüent als films que recullen testimonis palestins apareix de la boca d'un home en aquesta situació: *és casa nostra, on podem anar?*

Les conseqüències del Mur queden recollides en aquest film a tots els nivells, i especialment pel que fa a la població autòctona d'aquest centre històric. Un factor colpidor que no es veu massa al cinema i trobem a *Obrir Betlem* és l'acumulació de desenes i desenes de treballadors al *checkpoint 300*, que creua el Mur a Betlem i suposa hores i hores de cua per provar sort i, si n'hi ha, anar a treballar.

Tot i que el mur no s'atura i li juga en contra, la cineasta acaba viatjant per presentar internacionalment el projecte, amb l'objectiu afegit d'extrapolar el cas de Betlem a la situació palestina col·lectiva. Aquesta campanya té continuïtat més enllà del

film, doncs com a *Cinc càmeres trencades* tornem a trobar un final que no marca total cloenda sinó continuïtat, llança un missatge de persistència i de no rendició.

Anteriorment hem vist com el cinema palestí ha denunciat la inscripció de la comunitat palestina dins la superestructura, però un cop aquesta ja és present s'imposa una percepció d'impenetrabilitat absoluta i la forma d'encarar-s'hi es transforma en una de més abstracta. Les formes d'obertura amb possibilitat de resultats tangibles es deixen enrere per cercar-ne de més conceptuals, com exemplifica *Betlem Bandoler* amb l'enfrontament fictici del Mur. En aquest film es desenvolupa una mena de performance de l'absurditat, on la protagonista s'encara al Mur, literalment, amb una indumentària excèntrica i una pistola.

La cineasta tracta des de l'absurditat la situació absurda de Betlem. La viu en primera persona<sup>66</sup> i assenyala el Mur com a culpable. Tracta amb ironia les vivències que experimenta com a palestina, i s'expressen en la utilització d'elements típics del cinema d'entreteniment i disfresses incongruents, com ja havíem vist amb *Èxode espacial*. En aquest cas és de pistolera mexicana, amb el rostre tapat i un gran barret vermell. Aquest element és emblemàtic i causa gran contrast amb el gris repetitiu del Mur. Es mostra un Mur alt i llarg amb tota una sèrie de plans que en magnifiquen les dimensions. El Mur és colossal i ella petita al seu davant, però encara que es mostra impenetrable el film el ridiculitza desdoblant la imatge i projectant-li la silueta de la contrincant que el repta amb la mirada. La performance es converteix en un western quan una figura desconeguda camina al llarg de l'estructura, apareix el so típic d'una pel·lícula de l'Oest en el moment de l'enfrontament i els habitants de Betlem miren el duel. L'espectador assisteix a un cara a cara entre Sansour i el Mur. El desdoblament de la imatge va a més i són moltes les pistoleres que participen en el desafiament, desenfundant les armes i apuntant-lo amb rapidesa.

A *Sopa sobre Betlem* en canvi, se supera el Mur situant-se per sobre seu i, una altra vegada, rient-se de l'absurditat de la situació però ara emprant el diàleg. La perspectiva jeràrquica que Hochberg posa en valor es capgira o bé s'anul·la, ja que l'espectador es troba dalt una terrassa on es veu gran part de la ciutat. Està entre un grup d'amics al voltant d'una taula i el Mur és visualment ignorat. Tot i que en parlen, les mirades no el busquen ni se li dóna més importància que als altres temes. Conversen

---

<sup>66</sup> En una entrevista la cineasta explica vivències com que ella, que és palestina, sovint ha trobat traves o se li ha negat l'entrada a Betlem, a diferència del seu marit que és danès. Bouarrouj, K. (2015). "Bethlehem Bandolero", Interview With Artist Larissa Sansour. *Institut d'estudis palestins: Palestine Square..* Recuperada de <https://palestinesquare.com/2015/04/20/larissa-sansour-on-sci-fi-nostalgia-and-the-staging-of-myth/> [última consulta 10/05/2019]



sobre el menjar típic mentre l'assaboreixen, sobre els seus habituals viatges i les traves que es troben, com d'altres qüestions quotidianes en la Betlem del Mur.

La pel·lícula no té color en excepció del menjar, la llimona i el *Mloukhieh*, i així aconsegueix apagar els elements del paisatge, tornant-los grisos com el Mur. Rebaixant tot el context al color gris es banalitza. La neutralitat de tot el fons i el punt de vista elevat fa que el lloc més important sigui la taula, enmig de la gran terrassa, emfatitzada pel groc brillant dels aliments que manipulen constantment. L'element amb color accentua la importància a la tradició palestina, que també els diàlegs reivindiquen com a tal davant l'apropiació d'elements de la gastronomia palestina a la israeliana.

Es desenvolupa en el transcurs de l'àpat una interessant simbiosi entre el menjar i la discussió política. Les converses més banals es tornen polítiques per naturalesa, inevitablement, com és freqüent en aquest context. El film planteja a través de coses senzilles com de dura és l'ocupació, tema omnipresent i incessant. Paradoxalment, l'ocupació s'enretira a la pel·lícula amb l'escala de grisos i amb l'humor. Els amics parlen de com el Mur engoleix una casa que ha sigut declarada sota control militar i ha atrapat completament a la família que hi viu, o sobre si és beneficiós camuflar el Mur o decorar-lo amb pintures. També es riuen de situacions relacionades amb els seus diferents documents d'identificació. Cada integrant del grup, malgrat el costum de viure sota sospita, ha après a adoptar una actitud burlesca com a antídoto a la realitat.

#### 4.2.2.5. Saltar el Mur

El cinema està essent utilitzat per autors palestins com a eina per transgredir simbòlicament el sistema del Mur, i finalment aquesta transgressió esdevindrà física dins l'espai cinematogràfic. En altres paraules, en última instància la transgressió virtual del Mur és la seva superació més literal: saltar-lo. Quan al cinema palestí es mostra un subjecte palestí saltant l'estructura, està duent a terme una pràctica de resignificació d'uns espais que existeixen a la realitat i alhora s'apropia d'un element que en aquesta realitat ofega a la seva societat.

La pel·lícula *Omar* n'és un gran exemple. El film, de director també exiliat i ja amb una important trajectòria i reconeixement a nivell mundial, explora el controvertit tema dels col·laboradors palestins amb l'ocupació, repudiats per la seva societat. Si bé la pel·lícula *Jerusalem un altre dia* (una dècada anterior) n'és una premonició, ara el nou urbanisme que reforça i complementa els sistemes d'obstaculització i control militar de l'ocupant s'ha solidificat. Per això el protagonista, Omar, des d'un inici i constantment salta el Mur.

Aquesta acció conté un potent missatge i és la clara manifestació que el cinema és un espai que permet transgredir la configuració territorial que aquest element petrifica. Amb el salt, s'alteren simbòlicament les dinàmiques de poder que simbolitza el Mur. Transcendir-lo qüestiona el sistema de divisió aparentment irreconciliable entre Israel i Palestina, doncs la frontera entre ambdós és posada en dubte i la dualitat que aquesta porta implícita és superada. Saltar el Mur significa saltar les estructures binàries entre Israel i Palestina, entre el dins i el fora, entre l'espai obert i el tancat.



FIG. 8 OMAR SALTANT EL MUR

Es tracta de conquerir de manera rutinària l'espai vertical mitjançant el salt i la combinació de plans picats que mostren el Mur com el gran monstre a superar i contrapicats d'Omar a dalt de tot, atrapant el cel com a alliberament, gest de resistència contra l'estroncament de la societat. La recuperació d'aquest l'espai subverteix les imposicions de l'Estat d'Israel i desestabilitza el control d'aquest en un exercici de resistència visual.

A les imatges que mostra *Omar el Mur* es presenta com una sanefa grisa i monòtona sobre la qual hi ha pintures que hi contrasten. Els *graffitis* i missatges de colors que hi ha tant en la pel·lícula com en la realitat actuen de nexes entre la realitat i la ficció: com el cinema, aquestes pintades també són accions per part de la resistència palestina que doten de nou significat el Mur, però existeixen tant en l'espai real com en la ficció cinematogràfica on s'aconsegueix sobrepassar el Mur. Introduint-los a la pel·lícula, se'ns explica als espectadors que el salt en el cinema i els *graffitis* en el Mur real no són dues coses allunyades, sinó que la intervenció artística és també un pas cap a aquest salt.

El fet de saltar el Mur i fer-ho amb determinació i constància, tot i que Omar mostra una natural facilitat per fer-ho, no està exempt de perill, ja que transgredir els límits implica el càstig, com es veu amb les humiliacions per part dels soldats. Així i tot, no s'atura i una humiliació més serà el detonant per a l'acció.

Per altra banda, el que fa Omar és anar a veure el seu amor secret i els seus companys palestins amb els quals està planejant un atac contra uns soldats israelians. El que fa el Mur en aquest film és separar els palestins d'altres palestins, i no els palestins dels israelians com és el seu objectiu oficial, doncs la denúncia a la funció del Mur de desarticular la societat palestina hi és present. El Mur és el que demostra físicament que el vincle està trencat per la divisió. És símbol de fractura de relacions personals entre palestins, per tant de vides individuals i també del desenvolupament col·lectiu, com es va revelant amb el fatal desenllaç del film.

Omar es troba entre l'espasa i la paret quan l'extorsionen i el torturen per a col·laborar i entregar els seus companys, un dels quals és el seu cunyat, per això va jugant a dues bandes per aconseguir la llibertat sense haver de delatar a ningú. Afirmar Tawil Sourì que la doble consciència d'Omar és "el producte d'una nació basada en l'absència d'una definició oficial de l'espai geogràfic"<sup>67</sup> doncs la identitat està sedimentada en essència i ho veiem en els conceptes oposats a mode de dualisme que es presenten en els films.

En les escenes de persecucions dels soldats veiem els paisatges típics de la vida palestina, els carrers, els mercats, i Omar torna a conquerir la verticalitat saltant per les terrasses, una acció que tampoc s'allunya de la realitat. Si bé s'exagera al film, degut a les portes tapiades i les intrusions de l'exèrcit a l'espai privat, no és estrany per un palestí haver-se de desplaçar per domicilis veïns. Està jugant entre l'espai públic i el privat, l'obert i el tancat, s'escapa d'aquells que no es coneixen el poble i no sabran accedir als llocs per on passa. D'alguna manera la situació s'inverteix i són els soldats israelians els que es veten d'espais palestins. Aquesta és una idea idíl·lica de resistència en la ficció, ja que tot i ser una situació creïble, possiblement només pot esdevenir de manera tan satisfactòria a la pantalla.

Tots els successos arriscats de la història han estat envà quan el protagonista descobreix que el seu amic l'ha traït per estar amb la que és també la seva enamorada. Omar està devastat i l'element que el separa del seu amic, el gran Mur, ja no és tan senzill de saltar: quan la comunitat està unida, transgredir l'ocupació és possible, però si es trenquen els vincles hi ha un Mur que impossibilita reparar-los. Per això, cau a terra en intentar enfilar-s'hi.

El sentiment de frustració del protagonista neix del deteriorament d'aquesta unió del poble palestí en el context de separació i falta de comunicació. En el film el Mur no actua com a separació tan sols física sinó també mental, Omar ja no creu en els seus. És llavors quan apareix una personificació de la Palestina sàvia i unida, un home gran amb *kuffya*

---

<sup>67</sup> Tawil Sourì, H. (2014). op.cit. (p. 178).

al cap que l'animarà i l'ajudarà a enfilar-se per tornar a saltar el Mur. Les connotacions negatives i estereotipades d'aquest símbol palestí, el típic mocador, són contrarestades: la violència que li ha estat associada se substitueix per serenitat, ja que l'home apareix amb una actitud tranquil·la, pacífica i persistent.



FIG. 9 OMAR SOBRE EL MUR

Aquesta escena és exemple d'un recurs recurrent en les pel·lícules d'Abu Assad: la combinació de plans picats i contrapicats per emfatitzar l'obstacle i així accentuar la importància de saltar-lo. Els vertiginosos enfocaments

del Mur per la banda cisjordana ens indiquen que és difícil pujar [Fig. 8], atrevir-se a fer-ho, però un cop dalt saltar ja no té dificultat passar a l'altra banda [Fig. 9]. Si els soldats l'han vist i el disparen, ja és massa tard per a fer-hi res. La coexistència de plans d'expressió i pànic del rostre, d'enquadrament ajustat, amb els paisatges tancats pel formigó i l'espai de transició constant que conforma aquest salt del Mur reforcen la idea de barrera i, en conseqüència, donen més pes subversiu a l'acció.

Un altre exemple de pel·lícula on es produeix aquest salt és *El temps que queda* (*Az zaman al baaqy kaamal*, Elia Suleiman, 2009), una única i nítida vegada. Amb aquesta obra es tanca la trilogia precedida per *Crònica d'una desaparició* (*Sayil Ihtifa'*, 1996) i *Intervenció divina* (*Yid Ilahiya*, 2002). El títol adverteix que *el temps s'acaba*, que ja res té solució. Es torna a remetre a un temps palestí característic, múltiple per la condició diaspòrica i encallat per la configuració territorial de la Palestina física, que compta ara amb un Mur impenetrable. La sensació d'irreversibilitat, però, segons Suleiman és extrapolable al temps global<sup>68</sup>.

*El temps que queda* comença en un espai tan propi del cinema palestí com és l'interior d'un cotxe, aquell espai liminal i de transport constant, en el qual la tempesta no deixa veure fora ni tampoc avançar. Aquesta vegada el vehicle és un taxi que trasllada a Suleiman (qui és el seu propi personatge en la ficció) per un viatge per la història de la seva família, originària de Natzaret. Al llarg de tota la pel·lícula es farà al·lusió al "present

---

<sup>68</sup> Suleiman, E. entrevistat per Haider, S. (2011). Una forma diferente de ocupación. *Arxiu de la mostra de cinema palestí de Madrid (2010-2016): Cine Palestino. Centro de documentación*. Recuperada de <https://cinepalestino.com/2011/06/05/una-forma-diferente-de-ocupacion-entrevista-con-elia-suleiman/> [última consulta 15/05/2019]

absent”<sup>69</sup> palestí, primer l’actor que encarna el seu pare i després el mateix director es posen en el paper d’un ésser que no evoluciona, al que ningú mira, que observa rutinàriament el seu voltant i l’absurditat del que hi troba. El cotxe és fins i tot l’escenari de la mort del pare, indicant que fins i tot quan el temps de vida s’acaba se segueix encara en un estat de transició cap a un futur indefinit.

Suleiman ha estat designat com el director que ens resumeix millor el que és el cinema palestí actual perquè “es troba a mig camí entre allò personal i allò nacional, entre la seqüència fluida i el traumàtic passat fixe en el temps, entre l’espai bloquejat actual i les al·legories que representen obrir-lo i també alhora esborrar-lo”.<sup>70</sup> Així doncs, a més de mostrar el temps característic, a través de personatges situats en un present absent obre línies de fuga per a deslliurar-se’n.

El film parla dels seus pares en una mena d’homenatge familiar que l’inclou a ell en les tres edats: infant, jove i adult. Alhora es narra la història de l’ocupació de Natzaret, ja que la joventut del pare coincideix amb l’any 1948, quan l’exèrcit israelià en va expulsar els palestins. Es veu el procés de buidatge de les cases i escenes que es refereixen al saqueig i l’apropiació cultural, com els soldats seleccionant quins elements s’emportaran d’entre allò que han agafat i escollint un tocadiscs amb música palestina, símbol de la seva cultura. També l’arquitectura és exaltada en els nombrosos plans que mostren els carrers i les cases.

Després del saqueig, tant els interiors de les cases com els carrers queden deserts. Si bé alguns palestins queden amagats dins les seves llars, com és el cas de Suleiman pare, ho fan silenciosament de manera que en tota la pel·lícula el soroll queda reservat als espais exteriors. A dins, la vida es desenvolupa amb una calma gairebé pertorbadora i una quotidianitat totalment cíclica i repetitiva. Alguns personatges s’han tornat bojós per la reproducció calcada de cada dia, mentre a la ràdio i la televisió senten l’ocupació avançar. Un exemple n’és el veí que sempre es ruixa amb gasolina per a suïcidar-se però mai ho acaba fent. Un cop més, el cinema palestí representa l’ocupació no només dels cossos sinó de les ments. L’absurditat regeix la vida i la frustració dels personatges palestins es tradueix en accions tant absurdes com les de la mateixa ocupació. Apareixen constantment paradoxes i ironies que en remarquen aquesta

---

<sup>69</sup> El mateix subtítol de la pel·lícula ho indica, “crònica d’un present absent” fent referència al present etern en el qual es troben els personatges i la sensació d’absència constant, traduïda en la representació d’un mateix com a observador extern de la vida pròpia. Aquest concepte també al·ludeix al fet que els palestins sovint són declarats absents de les seves propietats en no poder accedir-hi a causa dels obstacles que hem anat explicant al llarg del treball.

<sup>70</sup> Gertz, N i Khleifi, G. (2008). op.cit. (p. 166).

absurditat, com la direcció de l'escola israeliana compartint caritativament el seu premi de cant amb la que ha passat a ser la "minoria àrab" d'Israel, o la repetició excessiva de l'escena en la qual els soldats interroguen a Suleiman i el seu amic mentre pesquen. Els il·luminen amb un focus des del *jeep* i els pregunten el mateix cada dia, cridant, fins al punt que es fa tan ridícul que ells mateixos se n'adonen i els pregunten si els peixos piquen. En definitiva, l'ocupació és qualificada de patètica a través de la ridiculització.

Suleiman infant és esbroncat pel professor rutinàriament i tot i que no ha dit ni una paraula en tota la pel·lícula, quan ja és jove el denuncien i ha de marxar del país. A partir de llavors, es produeix un salt en el temps en què apareix Suleiman adult, ja retornant a Natzaret. La seva entrada a la casa familiar és també sarcàstica: la persona que li havia notificat l'ordre de detenció és la mateixa que el rep, li dona la benvinguda i fins i tot li renta els plats. El pare ha mort i Suleiman es dedica a observar la seva mare, anys després, com un vigilant a través d'una pantalla que pren la forma dels marcs de les portes i finestres. S'utilitzen elements arquitectònics per establir una distància que li ha atorgat l'exili i que li impedeix comunicar-se amb la seva pròpia família. No participa del desenvolupament del film. Si bé abans no havia estat un agent actiu, a partir del retorn Suleiman observa les històries que passen al seu voltant, perplex, com un mer espectador.

Suleiman observa com a la casa del davant té lloc una altra escena d'exageració dels trets més ridículs de l'ocupació. Veu com un noi que surt de casa seva per llençar les escombraries a escassos metres és apuntat pel canó d'un tanc a pocs centímetres de la cara. Quan el truquen per telèfon i es mou pel carrer, el canó segueix el seu recorregut, atent a tots els seus moviments. Ell sembla ni adonar-se que el persegueix, li és indiferent i aprofita la trucada per convidar als seus amics a una festa on serà el punxa discs. A la nit es produeix aquesta festa i la gent balla eufòricament, amb moviments repetitius seguint el patró temporal de tot el film, sense fer cas dels soldats que criden al toc de queda. L'escena és tant absurda que es torna humorística. Mostra persones fer la seva vida ignorant l'exèrcit ocupant, la quotidianitat enfronta l'absurditat. Aquesta és l'expressió de la resistència, la qual es troba implícita en els actes aparentment més insignificants.

La total passivitat amb què Suleiman observa l'absurda situació es trenca en una sola escena. Finalment, Suleiman surt de l'espai-temps de la història que està narrant per a dur a terme el salt del Mur i sortir d'aquest estat d'hipnosis, trencar amb la realitat on la vida no passa ni té sentit. Apareix davant el Mur, d'esquena a l'espectador, i fins al següent pla no es veu el Suleiman adult mirant-lo fixament, seriós, amb una pèrgola a la mà estudiant els moviments que haurà de fer.



FIG. 10 SULEIMAN CALCULANT EL SALT

Es posa en la postura adequada i agafa embranzida per a córrer i fer un salt mecànic i perfecte, com un atleta. El nivell de desafiament al que repta el Mur és comparable al que havíem vist a *Betlem Bandoler*. A diferència d'Omar quan grimpa, aquí veiem un salt net que sobrepassa el Mur, alt i amb una

llargària indefinida, sense ni tan sols tocar-lo. Es presenta inacabable però net i llis. No identifiquem pel paisatge a quin lloc es troba el personatge, simplement és un espai neutre on trobem el Mur, fins i tot podria ser el seu subconscient. L'estructura aquí simbolitza ocupació, és indiferent a quin costat ens trobem o a quin anem, la qüestió és superar-lo. Després del salt, desapareix.



FIG. 11 EL SALT FINAL

## 5. Conclusions

Un cop fet un repàs per la història i realitzat l'anàlisi d'una petita mostra del cinema palestí fins –gairebé– l'actualitat, podem dir que aquest treball n'ha esbossat el caràcter general. Sigui més o menys intencionada, la reivindicació dels drets humans que el Mur impedeix és pel cinema palestí, d'alguna manera, inevitable.

Al llarg de l'estudi i la visualització de les pel·lícules, se n'han destacat les característiques que el relacionen amb la configuració territorial i la geografia de la Cisjordània del Mur i com aquesta l'influeix. S'ha anat definint aquest tipus de cinema principalment per dos grans trets: com a exercici de recerca d'un emplaçament virtual per una identitat a la qual li manca una geografia real, i com a exercici de resistència contra l'estancament del territori original.

Als films s'hi mostra un *ser palestí* (una identitat palestina) amb seu dualisme implícit, fins i tot contradictori, d'entre l'aïllament dels territoris i l'expansió de la diàspora. Ho hem vist en els característics anacronismes i les discontinuïtats espacials a les quals tendeix el cinema i en la reafirmació de la diàspora com a part de *Palestina*. La definició d'aquest *ser palestí*, però, inclou també la voluntat de superar la territorialitat estancada i les seves conseqüències, i el cinema també ha permès expressar-ho: es concep com a entitat flexible on negociar, construir i reinventar espais per a la comunitat, lluny del Mur. En paraules de Tawil Sourì el cinema "té el poder [...] a reconcebre el seu 'estat' (de ment, de ser, de manca de nació) no com a arrelada, encallada o de cos territorialment ancorat, sinó com una entitat mòbil".<sup>71</sup>

Per traspasar l'estancament és tan necessari mostrar l'obstacle com rebutjar-lo. És per això que trobem transversalment, tant en els films documentals com en els de ficció o d'altres naturaleses, l'exposició i denúncia de la situació de l'ocupació, principalment amb el desafiament del Mur. Com a element de gran càrrega simbòlica, ha estat objecte de rebuig en l'imaginari cinematogràfic palestí dels últims anys i s'han utilitzat diversos recursos que el treball ha anat recollint. Hem comparat evolutivament les maneres en què el cinema ha trencat amb la idea del Mur, cada vegada més conceptualitzades però sempre obrint línies de fuga de la realitat cisjordana i projectant la necessitat d'escapament d'aquesta. Així, hem observat com el cinema refà allò que la

---

<sup>71</sup> Tawil Sourì, H. (2014). op.cit. (p. 186).



configuració territorial de Cisjordània desfà i esdevé una declaració d'intencions de persistència del col·lectiu palestí.

Per acabar, a mode de reflexió personal, penso que seria interessant comparar totes aquestes autorepresentacions palestines amb el cinema que es realitza a l'altra banda del Mur, amb mirada israeliana, per extreure les semblances i diferències de la concepció de l'estructura divisòria dels seus territoris. Això suposaria un altre treball diferent perquè l'extensió d'aquest no m'ho ha permès, però el coneixement adquirit m'obre a futures investigacions en aquesta línia. Tot i això, estic satisfeta de la feina feta en la mesura que pugui contribuir al coneixement d'una cinematografia oblidada. La gran dificultat que m'ha suposat accedir a la filmografia és indicativa de la poca difusió de totes aquestes pel·lícules, doncs tinc l'esperança que aquest treball pugui jugar a favor de l'acostament del cinema palestí al públic occidental.

## 6. Referències bibliogràfiques i filmografia

### RECURSOS EN PAPER I DIGITALS

ADAMEER. (Desembre 2015). Arrest and detention of palestinian students and academics. Recuperat de [http://www.addameer.org/key\\_issues/access\\_to\\_education](http://www.addameer.org/key_issues/access_to_education) [última consulta 27/03/2019]

Agence France-presse in Jerusalem. (2019, març 10). Benjamin Netanyahu says Israel is 'not a state of all its citizens. PM has been accused of demonising Israeli Arabs in lead-up to April election. *The Guardian*. Recuperat de <https://www.theguardian.com/world/2019/mar/10/benjamin-netanyahu-says-israel-is-not-a-state-of-all-its-citizens> [última consulta 26/04/2019]

Agència de les Nacions Unides per als Refugiats de Palestina al Pròxim Orient (2019). <https://www.unrwa.org/where-we-work/west-bank> [última consulta 17/04/2019].

ARES, L. (2015, novembre 27). Cine palestino: creación y resistencia. *Diagonal Periódico*. Recuperat de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/28516-cine-palestino-creacion-y-resistencia.html> [última consulta 15/05/2019]

ARES, L. (2017). *La sexualidad no normativa palestina en el cine. Discursos hegemónicos y discursos de resistencia* (Tesis doctoral). Getafe: Universidad Carlos III.

Asamblea General de les Nacions Unides. Resolució A/RES/73/99 "Israeli practices affecting the human rights of the Palestinian people in the Occupied Palestinian Territory, including East Jerusalem" (18/12/2018). Recuperat de <https://www.un.org/unispal/document/israeli-practices-affecting-the-human-rights-of-the-palestinian-people-in-the-occupied-palestinian-territory-including-east-jerusalem-ga-resolution-2/> [última consulta 10/05/2019]

BACKMANN, R. (2010). *A Wall in Palestine*. Nova York: Picador.

BASTENIER, M.A. (2008, febrer 3). Una tierra con pueblo. El País. Recuperat de [https://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204332613\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204332613_850215.html) [última consulta 13/04/2019]

B'TSELEM. (Maig 1999). Oslo: Before and After. The Status of Human Rights in the Occupied Territories. Recuperat de [https://www.btselem.org/sites/default/files/publications/199905\\_oslo\\_befor\\_and\\_after\\_eng.pdf](https://www.btselem.org/sites/default/files/publications/199905_oslo_befor_and_after_eng.pdf) [última consulta 19/05/2019]

B'TSELEM. The israeli information center for human rights in the Occupied Territories. (2919) <https://www.btselem.org/settlements/statistics> [última consulta 30/03/2019]; [https://www.btselem.org/separation\\_barrier](https://www.btselem.org/separation_barrier) [última consulta 04/04/2019]

BOUARROUJ, K. (2015). "Bethlehem Bandolero", Interview With Artist Larissa Sansour. *Institut d'estudis palestins: Palestine Square*. Recuperada de <https://palestinesquare.com/2015/04/20/larissa-sansour-on-sci-fi-nostalgia-and-the-staging-of-myth/> [última consulta 10/05/2019]

Conferència de les Nacions Unides sobre Comerç i Desenvolupament. (Juliol 2015). Informe sobre la asistencia de la UNCTAD al pueblo palestino: evolución de la economía del Territorio Palestino Ocupado. Recuperat de [https://unctad.org/meetings/es/SessionalDocuments/tdb62d3\\_es.pdf](https://unctad.org/meetings/es/SessionalDocuments/tdb62d3_es.pdf) [consultat per última vegada 19/05/2019]

Consell de Drets Humans de les Nacions Unides. Resolució A/HRC/12/37 "Human Rights Situation in Palestine and Other Occupied Arab Territories" (10/08/2009). Recuperat de <https://www.refworld.org/docid/4ac1cdf32.html> [última consulta 10/05/2019]

Cort Internacional de Justícia. (2004). Opinió consultiva A/ES-10/273 "Opinió Consultiva de la Corte Internacional de Justicia sobre las consecuencias jurídicas de la construcción de un muro en el territorio palestino ocupado". Recuperat de <https://www.icj-cij.org/files/advisory-opinions/advisory-opinions-2004-es.pdf> [última consulta 14/03/2019]

CULLA, J. B. (1995, novembre 20). Junto a la tumba de Herzl. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/diario/1995/11/20/opinion/816822007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/11/20/opinion/816822007_850215.html) [última consulta 01/04/2019]

CULLA, J. B. (2005). *La tierra más disputada. El sionismo, Israel y el conflicto de Palestina*, Alianza Editorial, Madrid.

CURREA-LUGO, V. (2004). The Wall and the International Law (p. 10). Recuperat de [https://stophthewall.org/enginefileuploads/the\\_wall\\_ihl\\_final\\_1\\_09.pdf](https://stophthewall.org/enginefileuploads/the_wall_ihl_final_1_09.pdf) [última consulta 20/01/2019]

DOLPHIN, R. (2006). *The West Bank Wall. Unmaking Palestine*. Londres: Pluto press.

ESCUADERO, R. (2006). *Derechos a la sombra del muro. Un castigo más para el pueblo palestino*. Madrid: La Catarata.

FALK, R. i TILLEY, V. (2017). Informe E/ESCWA/ECRI/2017/1 Prácticas israelíes hacia el pueblo palestino y la cuestión del apartheid. CESPAAO (Nacions Unides). Recuperat de <https://www.alqudsandalucia.org/wp-content/uploads/2017/05/Informe-ONU-Apartheid-17.pdf> [última consulta 18/05/2019]

GERTZ, N. KHLEIFI, G. (2008) *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory* Edimburg: University of Edinburgh Press.

HAIDER, S. (2011). Una forma diferente de ocupación. *Arxiu de la mostra de cinema palestí de Madrid (2010-2016): Cine Palestino. Centro de documentación*. Recuperada de <https://cinepalestino.com/2011/06/05/una-forma-diferente-de-ocupacion-entrevista-con-eliasuleiman/> [última consulta 15/05/2019]

HOCHBERG, G. (2015). *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone*. Durham, NC: Duke University Press.

KHALIDI, W. (1987). *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians 1876-1948*. París: Institut d'Estudis Palestins.

MASALHA, N. (2008). *La expulsión de los palestinos. El concepto de 'transferencia' en el pensamiento político sionista, 1882-1948*. Madrid: Bósforo Libros.

OLIVÁN, L. (2000). La negociación palestino-israelí: una evaluación crítica. *Revista Nación Árabe* (nº 42) p. 57-72.

Oficina de les Nacions Unides per a la Coordinació d'Assumptes Humanitaris. (Agost 2014). East Jerusalem Key humanitarian concerns. Recuperat de <https://www.ochaopt.org/content/east-jerusalem-key-humanitarian-concerns-august-2014> [última consulta 19/04/2019]

Oficina de les Nacions Unides per a la Coordinació d'Assumptes Humanitaris. (Setembre 2018). Humanitarian Bulletin occupied palestinian territories. Recuperat de [https://www.ochaopt.org/sites/default/files/hummonitor\\_september\\_2018.pdf](https://www.ochaopt.org/sites/default/files/hummonitor_september_2018.pdf) [última consulta 16/05/2019]

Palestinian Environmental NGOs Network. (2003). *Stop The Wall in Palestine. Facts, Testimonies, Analysis and Call to Action*. Jerusalem: PENGON.

PAPPÉ, I. (2016). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Planeta.

PARRY, W. (2010). *Against the wall. The art of resistance in Palestine*. Londres: Pluto Press.

SAID, E.W. (1995). *Gaza y Jericó: Pax americana*. Tafalla: Txalaparta.

SAID, E.W. (1997) *Palestina. Paz sin territorios*. Tafalla: Txalapata.

SAID, E.W. (2016). *Orientalismo*. (2ª ed.) Barcelona: Debolsillo.

SHLAIM, A. (2011). *El muro de hierro. Israel y el mundo árabe*. (2ª ed.) Granada: Almed.

SORKIN, M., BERTRAND MONK, D., BREMNER, L., WEIZMAN, E., BOULLATA, T., KOURY, S. ... VITULLO, A. (2005). *Against the Wall. Israeli's Barrier to Peace*. Nova York: The New Press.

STOP THE WALL. Palestinian Grassroots Anti-Apartheid Wall Campaign. (2019) <https://stophthewall.org/> [última consulta 01/05/2019]

TAWIL SOURI, H. (2014). Cinema as the Space to Transgress Palestine's Territorial Trap. *Middle East Journal of Culture and Communication, Special issue on Palestinian Cinema* (nº7).

TUTÚ, D. (2014, març 3). Israel guilty of Apartheid in treatment of Palestinians. Jerusalem Post. Recuperat de <https://www.jpost.com/Diplomacy-and-Politics/Desmond-Tutu-Israel-guilty-of-apartheid-in-treatment-of-Palestinians-344874> [última consulta 01/05/2019]

WEIZMAN, E. (2007). *Hollow Land. Israel's Architecture of occupation*, Londres: Verso – New Left Books.

WHITE, B. (2019). Apartheid israelí. Una introducció. Madrid: Bósforo Libros

YAQUB, N. (2018). *Palestinian cinema in the days of revolution*. Texas: University of Texas Press.

#### FILMOGRAFIA VISUALITZADA

ABU GHOUSH, D. (directora i productora). (2004). *Good Morning Qalqilya* [plataforma online].

ABU ASSAD, H. (director), IBRAHUM, G. i BEYER, B. (producers). (2002). *Al Quds fy yaum ajer* [plataforma online]. Palestinian Film Foundation.

ABU ASSAD, H. (director) i ZUAITER, W. (producer). (2015). *Omar*. [plataforma online]. ZBROS.

ABU ASSAD, H. (director) i BEYER, B. (producer). (2002). *Ford transit* [DVD]. Augustus Film.

ALJAFARI, K. (director i producer). (2015). *Recollection* [plataforma online]. K.A. Studio.

AL ZOBADI, S (director) i LOURENCO, S. (productora). (2002). *Gabur Qalandia*. [plataforma online]. JMT Films.

BURNAT, E. (director) i DAVIDI, G. (producer). (2011). *Hams Kamiraat muhaţţama*. [DVD]

FREIJ, I. (director). (2005). *Last Supper: Abu Dis* [plataforma online]. Akka Films i Leen production

JACIR, A. (directora), (2003). *Ka'inana Ashrun Mustaheel* [plataforma online]. Philistine Films

JACIR, A. (directora) BIDOU, J. i DUMOULIN, M. (producers (2008). *Milh hadha al-bahr* [plataforma online]. Philistine Films, Augustus Films i Mediapro.

KHLEIFI, M. (director). (1980). *Fertil Memories* [plataforma online] Marisa Films

KHLEIFI, M. (2003) i SIVAN, E. (directors). (2003). *Route 181*. [plataforma online]  
Momento! i Sourat Films

SANSOUR, LARISSA (directora i productora). (2005). *Bethlehem Bandolero* [plataforma  
online]

SANSOUR, LARISSA (directora i productora). (2007). *Soup Over Bethlehem* [plataforma  
online]

SANSOUR, LARISSA (directora i productora). (2007). *Land Confiscation order*  
[plataforma online]

SANSOUR, LARISSA (directora i productora). (2008). *Space exodus* [plataforma online]

SANSOUR, LEILA. (directora i productora). (2014). *Open Bethlehem* [DVD]

SULEIMAN, E. (director) FARSI, H. i GENTILE, M. (producers) (2009). *Az zaman al  
baaqy kaamal* [DVD] Nazira Films



Foto de portada: Laura Planas  
Setembre 2019, Betlem.