



Licenciatura en Relaciones Internacionales

Escuela de Política y Gobierno

UNSAM

Tesina de Investigación

Identities, otredades y modos de representación del
conflicto palestino-israelí en la filmografía palestina.

El caso de *Paradise Now*, de Hany Abu-Assad.

Tesista: Lucía Eva Bercum

Tutora: Dra. Mariela Cuadro

ÍNDICE

1. Introducción	5.
2. El cine palestino en la historia del conflicto	7.
3. La cultura popular y las Relaciones Internacionales: una relación simbiótica y de resistencia.....	14.
3.1. El giro visual en las Relaciones Internacionales	17.
3.2. Política visual y cultura popular	19.
4. Metodología y análisis.....	22.
4.1. Historias palestinas a través de <i>Paradise Now</i>	26.
4.2. Construcción y deconstrucción de categorías identitarias a través de <i>Paradise Now</i>	26.
4.3. Relaciones de poder y estrategias de lucha en la sociedad palestina, según <i>Paradise Now</i>	40.
5. Conclusión.....	48.
6. Referencias bibliográficas.....	50.

El limonero

Teníamos tras la verja
un limonero. Sus granos amarillos
brillaban como lámparas. Sus flores
eran un fragante abanico en nuestro barrio.

Teníamos tras la verja
un limonero. Nuestro.

Mas, para hacer adorno
de sus galas y diadema y aroma
de sus ramas, nos lo cortaron.

Nos dejaron
sin nuestro limonero. Nuestros ojos.

Mahmud Darwish

Abstract

El cine ha ocupado un rol relevante en la historia de las relaciones internacionales, funcionando ya sea como un dispositivo (re)productor de discursos dominantes del contexto internacional o como forma de resistencia. La clave para comprender cómo ha podido cumplir esta función se halla en el proceso de representación a partir del cual se construyen y deconstruyen significados. De esta manera, el cine no solamente representa, sino que puede construir conocimientos sobre la realidad social, los “hechos” de la política internacional y los sujetos inmersos en ella. Es en este sentido que el cine participa en *el hacer* de lo social e incide en nuestras subjetividades políticas, esto es, en nuestra forma de ver y habitar el mundo. Esto lo hace a través de un juego de visibilizaciones e invisibilizaciones que lo articulan al concepto de poder y de política. Varios autores han dado cuenta de esta articulación estudiando al cine como constitutivo de las relaciones internacionales en tanto y en cuanto (re)produce representaciones dominantes del contexto internacional. Asimismo, otros lo han estudiado como forma de resistir a estas mismas representaciones.

Esta tesina está preocupada por cómo el cine cumple esta función en el caso del conflicto palestino-israelí. Particularmente, por cómo construye a los sujetos que participan en él y las

relaciones de poder que los atraviesan. La filmografía palestina fue fuente de análisis de distintos autores quienes, dando cuenta de la conexión entre el desarrollo filmográfico nacional y de los acontecimientos clave en la historia del conflicto, han identificado re-significaciones identitarias y re-narraciones de la historia del conflicto a través del cine. En este marco, esta tesina toma al cine palestino, específicamente a la película *Paradise Now*, como unidad de análisis para identificar cómo las propias voces palestinas representan identidades y otredades y las estrategias de lucha que aparecen a ellas vinculadas. Para hacerlo, analizamos cómo (a partir de qué categorías) son construidas las identidades/otredades y las formas de lucha a ellas asociadas a través de una combinación entre el análisis visual y el análisis del discurso. Argumentamos que los distintos modos de construcción de identidades y otredades que aparecen en la película seleccionada provienen de los distintos modos de concebir el conflicto palestino-israelí y de las relaciones de poder que atraviesan a cada sujeto, lo que produce distintas apuestas en términos de estrategias de lucha. Es así que al interior de la sociedad palestina se representa una multiplicidad de sujetos con distintas experiencias de vida y en distintos contextos de opresión. Las visiones acerca de la resolución del conflicto y las estrategias de lucha no son lineales sino dinámicas y, por tanto, tienen posibilidad de transformación. Concluimos que este estudio de caso cualitativo nos permite comprender de manera general cómo desde la esfera cultural se construye conocimiento sobre la política internacional, sus actores y relaciones de poder. Por lo tanto, damos cuenta de la relevancia que posee la cultura popular -específicamente la esfera visual de la cultura popular- a la hora de plantear problemas de investigación al interior de la disciplina de Relaciones Internacionales.

Palabras clave: Relaciones Internacionales, Cine, Conflicto palestino-israelí, Identidades, Otredades.

1. INTRODUCCIÓN

En *The Question of Palestine*, Edward Said señala que el palestino no puede ser escuchado (o representarse a sí mismo) directamente en el escenario mundial, sino que son otros quienes hablan por él y lo representan (1980, 39). Así, la significación del *ser* palestino y su historia es contada comúnmente desde Occidente, Israel, otros países árabes, medios de comunicación extranjeros, o activistas por la paz (Tawil-Souri 2011, 471-472). Los palestinos tienen poco control sobre la proyección de su propia imagen en la escena mundial. En cambio, lo foráneo pareciera tener mayor poder para definir, representar y proyectar su identidad (Tawil-Souri 2011). Los palestinos suelen ser definidos por Occidente ya sea desde una posición humanista y orientalista -como las *víctimas* a quienes hay que rescatar- o desde una posición securitizada -como los villanos *terroristas* a quienes hay que combatir. Por esta razón, han sido colocados en determinadas categorías que los asocian al terrorismo y a la violencia, y a su vez, sus voces han sido invisibilizadas (Said en Dabashi, 2006).

Said (1984) demuestra su inquietud en este punto sosteniendo que la representación y la emancipación de las comunidades oprimidas están inextricablemente vinculadas. Aquí aparece la vinculación entre cultura y poder, donde la representación de conflictos y de los sujetos inmersos en ellos -como en este caso de los palestinos en el conflicto palestino-israelí- es llevada a cabo a través del lenguaje y las imágenes. Las expresiones culturales pueden ser entendidas como un reflejo de la realidad, o bien como constitutivas de esta. Este trabajo parte de este último entendimiento: las expresiones culturales (que van desde grafitis, música o poesía a producciones audiovisuales) en tanto y en cuanto son lenguaje, constituyen la realidad social y a los sujetos inmersos en ella (Campbell 1998, 2013; Débrix, 2003; Cuadro, 2013a). Así, el cine, mediante el lenguaje visual y el proceso de representación, posee el poder de significar sujetos y conflictos internacionales. Esta representación/significación constituye identidades políticas, subjetividades y, por ende, nuestra forma de habitar y actuar en el mundo. De este modo, *hace* la realidad social. Este es el carácter performativo de las expresiones culturales a las que Edward Said hace referencia (Said, 1984).

Las producciones cinematográficas se encuentran en estrecha vinculación con el poder y la política dado que a partir de sus representaciones se dan a conocer otros mundos, se visualizan -e invisibilizan- determinados sujetos y relaciones de poder, se construye sentido común y se interpretan los “hechos” de la política internacional (Weber, 2009). Por lo que, en este trabajo, el concepto de poder no aparece relacionado solo al control de un territorio o bienes materiales

de un Estado, sino que se encuentra vinculado a la construcción de conocimiento, identidades/otredades y subjetividades políticas. El trabajo parte de la concepción de que las representaciones cinematográficas son un acto de poder (Bleiker 2009, 24) ya que mediante el proceso de representación y significación pueden (re)producir discursos dominantes en determinado contexto o bien resistir a estos en forma de contra-discurso.

La vinculación cultura-política se manifiesta en el caso árabe y aún más en el palestino (Said 2003, 163-164). Es así que la cultura es –y ha sido- un espacio posible de ser habitado para romper con el silencio y promover las voces palestinas acerca de su(s) identidad(es), su(s) historia(s) y su(s) visión(es) sobre el conflicto palestino-israelí. En esta línea, Said profundiza su argumento refiriéndose específicamente al cine:

Las películas palestinas pueden proveer una alternativa visual, una articulación visual, una encarnación visible de la existencia palestina en los años posteriores a 1948 (...) y ser una forma de resistencia a la identidad impuesta a los palestinos como terroristas, como personas violentas, tratando de articular una contra-narrativa y una contra-identidad (Said en Dabashi 2006, 3).

Por lo tanto, y partiendo de la triangulación planteada entre cine-poder-política, el cine palestino adquiere relevancia analítica a la hora de indagar sobre el conflicto palestino-israelí, ya que participa en la construcción del mismo y de los sujetos involucrados, impulsa una visión del conflicto a las audiencias e incide en nuestras subjetividades políticas. En concordancia, el trabajo articula la disciplina de las RI y el cine, enmarcándose teóricamente en el giro visual y el posestructuralismo (Bleiker 2009, 2015, 2018; Shapiro 2004, 2009, 2013; Callahan 2015; Harman 2019). Intentaremos responder a la pregunta acerca de cómo se representan las identidades y otredades en la filmografía palestina sobre el conflicto palestino-israelí y qué estrategias de lucha aparecen a ellas vinculadas. Este análisis nos permitirá comprender de manera general cómo, desde la esfera cultural, se construye conocimiento sobre la política internacional, sus actores y relaciones de poder. Para realizar el estudio seleccionamos como fuente de análisis *Paradise Now*, un largometraje ficcional palestino del año 2005 dirigido por Hany Abu-Assad y contextualizado en el conflicto palestino-israelí. Argumentamos que los distintos modos de construcción de identidades y otredades que aparecen en la película seleccionada provienen de los distintos modos de concebir el conflicto y de las relaciones de poder que atraviesan a cada sujeto y producen distintas apuestas en términos de estrategias de lucha. Es así que la película, nominada al premio Oscar, aborda discusiones frente a qué formas

de resistencia son posibles en el territorio palestino ocupado al mismo tiempo que desmenuza la multiplicidad de identidades que constituyen la sociedad palestina.

El trabajo busca describir y analizar cómo la película representa la(s) identidad(es) palestina(s) y sus otredades inmersas en el conflicto, las relaciones de poder que las atraviesan y las estrategias de lucha que aparecen a ellas vinculadas. Se observará si estas identidades/otredades son complejizadas o si existe un discurso binario sobre las mismas y qué relaciones de poder se encuentran presentes entre los sujetos representados. Para ello, nos focalizaremos en la visualidad, en los diálogos y en el juego sonoro, y realizaremos el análisis tomando dos metodologías complementarias: el análisis visual y el análisis del discurso.

Además de esta Introducción, la tesina se estructura en tres apartados y una conclusión. El primer apartado contextualiza el desarrollo del cine palestino en paralelo al conflicto palestino-israelí, indagando en las funciones que fue cumpliendo el cine palestino a lo largo de la historia, cómo fue leyéndose el conflicto a través de él y qué identidades/otredades se representaron y construyeron a lo largo del desarrollo de la filmografía palestina. El segundo apartado releva trabajos académicos que han vinculado la cultura popular y las Relaciones Internacionales para estudiar la (re)producción y la representación de identidades, otredades, y conocimientos a través del cine. Estos trabajos se encuentran atravesados por la articulación entre cultura y poder. Asimismo, teóricamente se contextualiza a la tesina en el giro visual y sus aportes al análisis de las imágenes en movimiento y en el posestructuralismo para indagar sobre la narrativa del conflicto que la película construye a través del lenguaje visual. El tercer apartado está abocado a la construcción de la metodología y el análisis. Primero realizamos una justificación del caso de estudio y especificamos las herramientas metodológicas que utilizaremos para el análisis. Segundo, desarrollamos el análisis en dos sub-apartados en los que se analiza, por un lado, la representación de identidades/otredades y de las relaciones de poder y, por otro lado, las estrategias de lucha. A modo de conclusión, brindamos unas reflexiones finales acerca del proceso de investigación y futuros proyectos en esta línea.

2. EL CINE PALESTINO EN LA HISTORIA DEL CONFLICTO

El desarrollo de la filmografía palestina estuvo involucrado históricamente con el contexto político y las preocupaciones nacionales (Dittmar 2010, 168). Entendiendo la conexión entre la producción cinematográfica y los contextos políticos, en este apartado proponemos explorar el desarrollo de la producción cinematográfica palestina en paralelo a la historia del conflicto.

Para realizar esta construcción nos apoyamos en distintos historiadores, como así también en académicos pertenecientes a otras disciplinas (por ejemplo, productores de cine, estudiosos de la literatura y la cultura, entre otros).

Siguiendo a Gertz y Khleifi (2008), dividiremos la construcción de este apartado por períodos históricos. Es posible dividir el desarrollo del cine palestino en cuatro períodos, los cuales están delimitados por las etapas de la lucha nacional palestina y por los acontecimientos políticos clave en la historia del conflicto que tuvieron incidencia en la producción cinematográfica palestina. El primer período se extendió desde 1935 a 1948, el segundo, de 1948 a 1967, el tercero se desarrolló entre 1968 y 1982 y el cuarto período abarca los años 80's hasta la actualidad. Si bien seguiremos la estructura planteada, consideramos relevante comenzar refiriéndonos al inicio del conflicto palestino-israelí, de manera que tengamos una comprensión general antes de desarrollar el primer período en 1935.

Tras la desintegración del Imperio Otomano en la Primera Guerra Mundial, las tierras de lo que hoy en día se consideran los Territorios Palestinos Ocupados (Cisjordania, Gaza y Jerusalén oriental, según la Resolución 242 de Naciones Unidas¹) e Israel pasaron a las manos del Imperio Británico y el territorio fue conocido como “Mandato Británico de Palestina”. Para ese entonces, el Imperio Británico prometía, por un lado, la independencia a numerosos países árabes y, por el otro, prometía al movimiento político sionista la creación de un Hogar Nacional Judío. El sionismo, originado en el siglo XIX como movimiento de liberación nacional del pueblo judío, buscaba dar respuesta a las persecuciones que sufrían los judíos en Europa Occidental con la creación de un Estado propio donde vivieran todos los judíos del mundo. Se concebía a la fundación de un Estado como la única manera de proteger al pueblo judío del antisemitismo² (Brieger 2014, 28-29). Mediante la “Declaración de Balfour” en 1917, los británicos apoyaron al sionismo en su proyecto político y se impulsó la migración judía al territorio, donde la población judía representaba un 10% de la población total del Mandato (Brieger 2014, 46). La población que llegaba al territorio compró y ocupó terrenos de la población árabe e incluso se fue consolidando una infraestructura estatal e instituciones judías paralelas al Mandato Británico.

¹ La Resolución 242 plantea que Israel debe retirarse de los territorios ocupados durante la guerra de 1967 y volver a las fronteras acordadas en el armisticio de 1949.

² Cabe resaltar que es un error conceptual confundir antisemitismo con antisionismo. Criticar las políticas sionistas no es igual a ser antisemita, y confundir los conceptos es contradictorio. Brieger sostiene que los gobernantes israelíes relacionan ambos términos con el objetivo de confundir y descalificar las críticas hacia sus políticas (2014, 34).

Bajo el supuesto de “un pueblo sin tierra para una tierra sin pueblo”, el sionismo argumentaba que el territorio les pertenecía “porque se les ha sido legado por Dios como figura en el Antiguo Testamento y porque siempre hubo judíos”, de esta manera bajo un relato religioso se pretendía “regresar a la tierra de Israel³” (Brieger 2014, 25). En esta línea, Herzl el padre del sionismo, argumentaba en su libro *El Estado de los judíos* (1896) que el movimiento sionista sería “parte integrante del baluarte contra el Asia: construiríamos la vanguardia de la cultura en su lucha contra la barbarie” (Herzl en Brieger 2014, 39). El problema es que en dicho territorio prácticamente no había judíos pero sí árabes. Es en este punto que se inicia el conflicto palestino-israelí. Tras la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial, el territorio de la Palestina histórica se fragmentaría y se fundaría un nuevo Estado. Cabe señalar que los Estados de la Liga Árabe no reconocieron al nuevo Estado y se desató una guerra entre los Estados árabes vecinos e Israel hasta julio de 1949. Como resultado, Israel logró ocupar un 78% del territorio original de la Palestina histórica, siendo esto reconocido por Naciones Unidas que marcó una nueva línea fronteriza conocida como “línea verde”⁴. Hacia 1947, previo a la partición del territorio, el pueblo judío poseía el 7% de la tierra total y el palestino el 93%.

La creación del Estado de Israel en 1948 es un hito histórico y fue acompañado por dos grandes lecturas: para algunos, es la conmemoración de la creación de un Estado; para otros, la destrucción de un grupo nacional que habitaba el territorio hacía siglos⁵. Estos últimos, nombran a este suceso histórico como *Nakba* (catástrofe, por su literal traducción del árabe). La *Nakba* de 1948 implicó un desplazamiento masivo de los palestinos⁶ y marcó para siempre

³ Al interior de la comunidad judía existen diferentes corrientes ideológicas. No todos los judíos están de acuerdo con el sionismo de derecha y sus políticas. Por ejemplo, se observa toda una corriente de historiadores y académicos judíos de izquierda como Noam Chomsky, Ilan Pappé, Idith Zertal, Hannah Arendt, entre otros. Estos al criticar las políticas de los gobiernos de derecha han sido acusados de “profesar el auto-odio” o padecer un “auto-odio diaspórico” (Brieger 2014, 30-35). Asimismo, quienes critican las políticas sionistas por fuera de la comunidad suelen ser “nazificados” y acusados de antisemitas (Zertal, 2010).

⁴ Tras la victoria israelí en 1949, se firma un armisticio y los nuevos territorios ocupados por Israel fueron reconocidos por Naciones Unidas marcando una línea fronteriza conocida como “línea verde” por su color en los mapas.

⁵ En cuanto a la expulsión o no de los palestinos en 1948, existe un debate histórico que vale la pena mencionar. Por un lado, se encuentra la versión oficial israelí que sostiene hasta hoy día que los palestinos no fueron expulsados, sino que esto es una propaganda de los Estados árabes, argumentando que los palestinos dejaron el territorio voluntariamente y que fueron los Estados árabes quienes les pidieron que dejen el territorio. Por el otro, los nuevos historiadores israelitas que surgen a partir de los años 80’s, profesores de las mejores universidades israelíes, desmintieron la versión oficial de la huida voluntaria tras revisar documentos oficiales y secretos. Ellos señalan que los palestinos no solamente fueron expulsados de forma masiva, sino que se habían cometido crímenes de Lesa Humanidad. “Estos nuevos historiadores sacudieron el imaginario colectivo estadounidense y europeo, ya que ahora no solamente los palestinos aseguraban que habían sido expulsados sino también los propios israelitas”, afirma Brieger (2014, 66).

⁶ En 1948 dos tercios de la población palestina fue expulsada del territorio, un total de 750.000 personas. En la actualidad los números se elevan a unos 5.000.000 de personas refugiadas y unos 11.000.000 de palestinos viviendo en la diáspora (Cancelo 2021, 50-51).

el futuro de la región. Por consiguiente, la esfera cultural -y aquí refiriéndonos específicamente a la producción cinematográfica palestina- también se vio impactada por este suceso histórico.

El cine palestino surge en 1935 dando inicio al primer período de cine palestino que durará hasta la declaración de Independencia del Estado de Israel (1948). El período comienza con la producción del primer documental palestino, de Ibrahim Hassan Sirhan, que documentó la visita del Príncipe saudí a Jerusalén y Jaffa. El “Primer Cine” se caracterizó por crear películas comerciales de gran presupuesto. Sin embargo, producto de las políticas de destrucción y censura hacia el cine palestino a partir de 1948, casi no existe registro de las películas producidas en este lapso temporal. Los pocos registros existentes que avalan la existencia de un cine palestino se basan en la historia oral, testimonios de personas que afirmaron iniciar o participar de la producción cinematográfica de la época, como así también en los avisos colocados en periódicos de aquel entonces y los documentos de registro de las instituciones de producción. Los historiadores que han investigado el cine de este período se han basado exclusivamente en estas piezas de evidencia (Gertz y Khleifi 2008, 11).

La censura a la producción de cine se extendió de 1948 a 1967, que comprende el segundo período de la historia del cine palestino, lapso temporal conocido como “la época del silencio” (Gertz y Khleifi 2008, 11). Esta política de censura y destrucción no es casualidad, sino que da cuenta de la importancia del cine en la sociedad palestina, ya que como nos señalan Gertz y Khleifi, “el cine palestino es una de las manifestaciones más importantes de la sociedad palestina” (2008, 8) y creador de identidad nacional. En los años subsiguientes se establecieron leyes que legitimaron el avance y control territorial israelí, inhabilitaron a los palestinos a construir, vivir en determinados pueblos, tener acceso a servicios básicos, e impidieron el retorno⁷ de los palestinos desplazados y sus futuras generaciones. Estas leyes continúan vigentes hasta la actualidad.

Hacia fines de los años 60’s, momento en que inició el tercer período del cine palestino denominado “Cine de la Revolución Palestina”, “Cine de las Organizaciones Palestinas” o “Tercer Cine”, se desencadenaron procesos importantes en la región. En 1967 se produjo la guerra conocida como “Guerra de los Seis Días”, en la cual Egipto, Siria y Jordania fueron derrotados por Israel en tan solo seis días. Esta guerra significó una importante derrota moral para los Estados árabes, la consolidación de Israel como una potencia militar, la incorporación

⁷ Por el contrario, existe la “Ley del Retorno” que habilita el “retorno” de los judíos a Israel, obteniendo la ciudadanía de manera automática.

israelí de los territorios y población de todas las partes derrotadas y un incremento de los palestinos viviendo bajo ocupación militar directa de Israel. Los territorios palestinos que ocupó Israel tras la Guerra de 1967 fueron Cisjordania, la Franja de Gaza y Jerusalén Oriental, y como consecuencia 250 mil palestinos fueron expulsados de estos territorios. Naciones Unidas no reconoció a estos territorios como legítimos del Estado de Israel⁸. Producto de las oleadas migratorias que asolaron a los pueblos palestinos entre 1948 y 1967, el cine palestino de esa época se creaba en el exilio, sobre todo en Beirut, donde los cineastas encontraron refugio. El período de mayor actividad⁹ del Tercer Cine inició en 1968 y concluyó en 1982 tras la invasión de Israel al Líbano.

De esta manera, tras la “época del silencio”, el cine palestino reemergió como un cine militante y de resistencia, producido por movimientos como Fatah y la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) fundada en 1964¹⁰. El Tercer Cine de Palestina fue parte de la ola del cine tercermundista, emergente y postcolonial (Dittmar 2010), diferenciándose del Primer Cine creador de películas comerciales y de gran presupuesto. Durante este período, las organizaciones palestinas concibieron al cine como una herramienta importante para el avance de su causa (Gertz y Khleifi 2008, 22).

El cine producido por los movimientos de resistencia tenía como objetivo documentar su lucha, justificar la posición palestina, registrar la realidad de la vida cotidiana de las personas y defender la nueva imagen palestina, cambiando la identidad palestina de “refugiado” por la de “combatiente” (Gertz y Khleifi 2008, 22). Durante este tercer período, se produjeron documentales filmados en los campos de refugiados y patrocinados por los movimientos de resistencia que documentaban la vida diaria de los palestinos en los campos de refugiados, los eventos culturales y políticos, las movilizaciones masivas, las giras de los líderes árabes, los ataques aéreos e invasiones de Israel y la Guerra Civil del Líbano (Gertz y Khleifi 2008, 25).

⁸ El Consejo de Seguridad de la ONU no reconoció los nuevos territorios adquiridos por Israel tras la Guerra de los Seis Días, y bajo la resolución 242 se le exige a Israel la devolución de los territorios y volver a las fronteras acordadas en el armisticio de 1949 (la conocida “línea verde”).

⁹ En 1980 se creó un laboratorio de cine en Beirut, pero fue destruido en 1982 durante la invasión por parte de Israel y la salida de la OLP (Gertz y Khleifi 2008, 25).

¹⁰ La OLP fue fundada en 1964 como un movimiento de liberación nacional, y posee una declaración de principios conocida como Carta Nacional. A lo largo de la historia la Carta sufrió varias modificaciones, en particular luego de 1967. La OLP se origina en un contexto de panarabismo y nacionalismo árabe donde se planteaba que “la unidad árabe llevará a la liberación de Palestina” (Brieger 2014, 93). Empero, luego de perder tres guerras contra Israel, la OLP llegó a la conclusión que los Estados árabes no tenían la capacidad –o la voluntad- de liberar Palestina (2014, 94). Por lo que pos-1967 la OLP tomaría el control del camino hacia la liberación y la Organización pasó a ser considerada como la resistencia palestina. La resistencia de la OLP comenzó en los años 60’s por medio de la lucha armada.

Asimismo, esta filmografía representaba la pérdida traumática de la tierra a través de distintos íconos como los árboles de olivo. En busca de construir un Estado palestino e impulsar la lucha nacional, la filmografía del Tercer Cine construía unidad nacional a partir de la representación y narrativa de una historia, una memoria y una identidad común (Gertz y Khleifi 2008, 5). Se intentaba reconstruir la historia reciente como la *Nakba* y registrar las pérdidas traumáticas. Esto significó una práctica política ya que invocaba el “Derecho al Retorno” del pueblo palestino (Dittmar 2010, 168). En otras palabras, el cine emergente pretendía representar y dar a conocer la identidad colectiva y la lucha de los palestinos (Estefan 2020, 138) pero, al mismo tiempo, como señala Yaqub, los cineastas del Tercer Cine buscaron jugar un papel integral y transformador tanto cultural como político dentro de la lucha de liberación, no simplemente para representarla (Yaqub 2018, 50 en Estefan 2020, 139). En este sentido, la faceta explicativa del “Cine de la Revolución Palestina” buscaba ser explotada a tal punto de llegar a las audiencias occidentales e influenciar su opinión pública (Gertz y Khleifi 2008, 24). Damos cuenta cómo el tema de la visibilización a través del cine siempre ha sido vital para reclamar derechos y equidad (Yaqub, 2018). Esta conexión entre la historia de la lucha palestina y la historia del cine palestino se ve reflejada especialmente en este tercer período.

El cuarto período de la historia del desarrollo del cine palestino abarca los años 80’s y continúa hasta la actualidad. Este estuvo atravesado por momentos histórico-políticos bisagra: la Primera Intifada palestina en 1987¹¹, la firma de los Acuerdos de Oslo en 1993¹², la Segunda Intifada en los 2000¹³, el desmembramiento de la Liga Árabe frente a la causa palestina, la

¹¹ El 8 de diciembre de 1987 estalló el levantamiento popular conocido como *Intifada* (levantamiento) o *guerra de las piedras*, porque fue una insurrección civil que se caracterizó por enfrentar tanques con el lanzamiento de piedras (Brieger 2014, 111). Frente al desbalance de fuerzas y la persistencia de los asentamientos en Cisjordania y Gaza, sumado al atropellamiento de cuatro palestinos por un camión israelí –entendido como un acto intencional por los palestinos- se desató esta primera insurrección en los territorios ocupados por Israel en 1967. Surgió de un liderazgo desde “adentro” del territorio complementario al liderazgo desde “afuera” de la OLP (Ibíd., 111).

¹² Los Acuerdos de Oslo significaron el mayor acercamiento hacia la paz entre Israel y Palestina en la historia del conflicto. El líder nacional palestino Yasser Arafat y el primer ministro israelí Itzjak Rabin, mediante la articulación del Presidente Carter en EE. UU y el gobierno noruego, firmaron los Acuerdos que, entre otras cuestiones, la OLP reconocía “el derecho a existir en paz y seguridad del Estado de Israel” y éste reconocía a la OLP “como el representante del pueblo palestino”. La mayoría de ambos pueblos apoyaban los Acuerdos, y ambos líderes recibieron el Premio Nobel de la Paz. Empero los Acuerdos fracasaron principalmente porque ambos lados entendieron los Acuerdos de manera diferente. La OLP interpretó que se formaría un Estado Palestino autónomo en el corto o mediano plazo, con Cisjordania, Gaza y Jerusalén Oriental como parte de su territorio, y esta última como su capital. Israel firmó con la intención de retirarse de una parte de Cisjordania, retirarse de Gaza, pero sin renunciar a Jerusalén Oriental y sin permitir la creación de un Estado Palestino independiente (Brieger 2014, 118-120).

¹³ Los Acuerdos no fueron aceptados por algunos sectores de la sociedad israelí y palestina. La ultra derecha sionista los concebía como un acto de traición, Netanyahu y Sharon pertenecieron al ala política que rechazaba los Acuerdos. Del lado palestino, algunos movimientos islámicos y sectores de izquierda rechazaron los Acuerdos. Tras el fracaso de Oslo y de Camp David, y el asesinato de Rabin: el malestar se incrementó. Hubo dos acontecimientos que terminaron por generar el estallido. La visita de Sharon a la ciudad vieja de Jerusalén (cerca de la mezquita *Al Aqsa*) y el asesinato de un niño en brazos de su padre por un intercambio de fuego entre la policía

guerra civil palestina¹⁴, y la tercera intifada en 2017¹⁵. Tras los fallidos Acuerdos de Oslo e incentivos internacionales de ponerle fin al conflicto, una nueva generación nacida y criada bajo la ocupación comenzó a abandonar los principios de resistencia pacífica y a exigir una oposición activa al gobierno israelí (Gretz y Khleifi 2018, 30). En este marco, la resistencia palestina tuvo un giro y se consolidó la atomización de la lucha por la liberación palestina ya iniciada en el período anterior. Esto se vio reflejado en la llegada de las Intifadas, los enfrentamientos armados no convencionales entre Israel y organizaciones islámicas pro-palestinas (como el Hamas, Al-Fatah y Hezbollah), la incrementación de los ataques suicidas y los levantamientos civiles. Es así que el conflicto consolidó su nominación como “conflicto palestino-israelí” dejando atrás la antigua denominación de “conflicto árabe-israelí”¹⁶.

Bajo este contexto, es necesario mencionar que la proyección de cine en el territorio palestino se vio afectada. La política de clausura de salas de cine por parte del gobierno israelí, -iniciada en 1970- cobró fuerza a partir de la década de 1980. Las salas de cine fueron cerrando progresivamente en Palestina producto de la censura hacia la filmografía palestina, la cual debía estar libre de cualquier referencia nacionalista. Para realizar eventos culturales y exposiciones artísticas se debía solicitar un permiso especial al gobierno que era comúnmente denegado. Los films de los directores percibidos como “incitadores” no eran proyectados y estos eran perseguidos, arrestados e incluso expulsados del territorio. Por su parte, los países árabes también censuraron la proyección de cine palestino en su territorio por miedo a levantamientos internos. En consecuencia, el cine proyectado en los territorios palestinos fue remplazado por cine israelí o cine árabe proveniente de otros países. La clausura de salas de cine menguó luego de los Acuerdos de Oslo, momento en el cual se organizaron festivales de cine en Jerusalén

israelí y palestina. Este último suceso dio vuelta el mundo por las cadenas de televisión y derivó en la Segunda Intifada o *Intifada Al Aqsa* del año 2000.

¹⁴ La guerra civil inicia en 2006 tras la victoria del Movimiento de Resistencia Islámico (Hamas) en las elecciones parlamentarias. Ismail Haniye asumía como Primer Ministro, mientras Mahmud Abbas (OLP) continuaba como Presidente. EE. UU, la UE e Israel desconocían a Hamas como gobierno por considerarla una organización terrorista. Por ello, estos bloquearon económicamente al gobierno de Hamas. La OLP se vio desplazada por Hamas, con quien tenían desacuerdos en cuanto a la continuidad de las negociaciones con Israel y comenzó un enfrentamiento entre Abbas y Hamas. Éste venció a Al-Fatah y se quedó con Gaza, mientras Al-Fatah con Cisjordania. En 2014 se llegó a un acuerdo de unidad nacional entre ambas partes, pero se vio truncado por la invasión israelí a la Franja de Gaza en julio de ese año.

¹⁵ La Tercera Intifada ocurre en el año 2017. Varios sucesos fueron el caldo de cultivo para este tercer estallido civil. Entre ellos se destaca el reconocimiento de EEUU de Jerusalén como capital del Estado de Israel y posterior movilización de su embajada; el reconocimiento de los Altos del Golán como territorio israelí; la firma de los Acuerdos de Abraham donde Emiratos Árabes Unidos, Bahréin, Marruecos y Sudán reconocen el Estado de Israel. Esto significó un retroceso en el diálogo palestino-israelí y derivó en un estallido social interno.

¹⁶ De hecho, desde 1973 Israel no volvió a enfrentarse a ningún Estado árabe, sino a movimientos irregulares que no representan ningún Estado. En 1982 se enfrentó a la Organización de Liberación Palestina (OLP), en 2006 al Hezbollah, en 2006, en 2008-2009, 2014, y 2023 se enfrentó al Movimiento de Resistencia Islámico (Hamas) en la Franja de Gaza.

Este, Nablus, Nazareth, Gaza, como así también se intentó expandir la audiencia llevando el cine a villas y campamentos de refugiados por medio del cine móvil. Si bien como resultado de los Acuerdos de Oslo los cines fueron reabiertos en las ciudades de Cisjordania y la Franja de Gaza, se cerraron nuevamente tras la escalada de violencia y estallido de la Segunda Intifada en septiembre del año 2000.

Durante este cuarto período del cine palestino, los cineastas palestinos que filmaban tanto desde el exilio como en su patria, a falta de apoyo institucional producto de la crisis económica¹⁷ pos-Guerra del Golfo, se vieron obligados a buscar financiación internacional (Gretz y Khleifi 2008, 12). En este contexto, surgen jóvenes cineastas que obtuvieron financiamiento principalmente europeo, como Hany Abu-Assad (director de la película a ser analizada), Michel Khleifi, Rashid Masharawi, Ali Nasser, Elia Suleiman, entre otros. Siguiendo a Gretz y Khleifi (2008), ello permitió crear un nuevo tipo de cine, creativo, diverso e innovador, que expone problemas clave en la Palestina actual desde un modo de producción no convencional. Este nuevo cine logró derribar algunos muros de apatía que rodeaban a las instituciones internacionales –aquellas que podrían ayudar a financiar el esfuerzo cinematográfico palestino– y obtuvo importantes reconocimientos en festivales internacionales.

A diferencia del cine de los 60's, el cine del cuarto período representó una identidad palestina heterogénea, complejizando al mismo tiempo la lucha nacional (Gertz y Khleifi 2008, 5-6). En este sentido, los cineastas desarmaron las representaciones visuales homogéneas del Tercer Cine y construyeron otras, dando como resultado un mosaico de clases sociales, generaciones, religiones, naciones y géneros (2008, 8). Estos directores, que se basan principalmente en sus vivencias personales, plantean que “en el cine hay algo fundamental y es la visión: la mirada más allá de los obstáculos del presente, una expresión de la esperanza (...)” (Hany Abu-Assad en Gertz y Khleifi 2008, 8). Por lo que este nuevo cine palestino vino a representar no solamente el presente sino también las esperanzas a futuro.

3. LA CULTURA POPULAR Y LAS RELACIONES INTERNACIONALES: UNA RELACIÓN SIMBIÓTICA Y DE RESISTENCIA

¹⁷ Luego de más de treinta años de ocupación, la Autoridad Palestina tenía como prioridad atender graves problemas, como infraestructuras inestables, pobreza y desempleo. Por lo cual el financiamiento al desarrollo cultural nacional se vio delegado (Gertz y Khleifi 2018, 31).

A la hora de introducirnos en la relación entre cultura popular y la disciplina de las Relaciones Internacionales, es necesario comenzar por remitirnos a los trabajos de los estudios culturales, específicamente, al trabajo de Stuart Hall. En *Culture and Power* (2011, 42), Hall subraya la conexión entre cultura y poder. Esta se evidencia en el carácter performativo de la cultura. Esto significa que la cultura no solo tiene una función representativa de la realidad social, sino que también la *hace*. Opera en la realidad social al constituir la y a los sujetos inmersos en ella. Es así que las representaciones/significaciones culturales moldean al sentido común, a las identidades políticas, a las subjetividades y, por ende, a nuestra forma de habitar y actuar en el mundo.

La clave de la capacidad constituyente de la cultura se halla en el proceso de representación, a partir del cual se crea y reproduce conocimiento social que se encuentra conectado a las prácticas sociales y al ejercicio del poder. Hall (1997, 25) nos explica la articulación entre representación, conocimiento y poder parafraseando a Saussure: el significante (imágenes, texto, música, y demás formas de representación) crea significados (ideas y conceptos que tenemos en nuestras mentes producto del significante) “que pueden ser usados para referenciar objetos, sujetos y eventos en el mundo ‘real’ ” (1997, 16)¹⁸.

Asimismo, los significados creados sobre, por ejemplo, sujetos participantes en un conflicto se articulan creando una cadena de significantes que se asocian entre sí. A su vez, estas asociaciones pueden tener un carácter positivo o negativo. Por ejemplo, una asociación negativa muy común desde un lente orientalista de la significación de “árabe” (como identidad) es el terrorismo (Said, 1990; Cuadro, 2013b). Así, al sujeto árabe de por sí se lo suele representar y por ende imaginar como musulmán, asociándolo con el Islam y por esta vía con el terrorismo. En este punto, no hay que olvidar lo que señala Cuadro (2013b, 214), quien nos recuerda que “a través de la asignación de significados a determinados significantes, el discurso – aquí la representación visual- constituye identidades y diferencias”. Esas diferencias se construirán entonces en contraposición a determinadas identidades.

Es así que al representar -por ejemplo, a través del lenguaje visual del cine o la fotografía (significante)- “hechos” y actores de la política internacional se visibiliza algunos (creando una cadena de significantes y asociaciones) al mismo tiempo que se invisibiliza otros (Shapiro,

¹⁸ Cabe resaltar que estos “significados” no son algo fijo, natural o universal, sino que por el contrario dependen de una interpretación que está sujeta al contexto histórico y cultural. “Esto abre la representación al constante ‘juego’ o deslizamiento del sentido, a la constante producción de nuevos sentidos, nuevas interpretaciones”, argumenta Hall (1997, 16).

2004). Aquello que no se visibiliza funciona como límite de la representación. Este punto es importante porque devela el carácter productivo y represivo de la cultura popular. Por un lado, en palabras de Cuadro, la representación se encuentra ligada al ejercicio del poder ya que produce e impone saberes en forma de una “verdad”, de allí el hincapié en su carácter productivo (Cuadro 2013b, 214). Al mismo tiempo que se representa y se crean significados que conforman sistemas de sentido en nuestra cultura (Hall 1997, 5), se impone un orden de significado a expensas de otros órdenes, y es aquí donde se haya la característica represiva del poder en la práctica de representar/significar (Shapiro, 2004). De este modo, las representaciones visuales pueden construir un “nosotros” a través de narrativas que delinear quiénes somos separándonos, al mismo tiempo, de unos “Otros” (Bleiker 2015; Shapiro 2004). Por lo que las representaciones pueden reforzar narrativas de unión nacional (Bleiker 2015, 2). Como consecuencia, el proceso de representación no solamente crea o (re)produce conocimientos, identidades/otredades y relaciones de poder, sino que también mediante esa representación se desplazan, restringen o inhiben otras formas de representar y significar. Damos cuenta entonces del carácter tanto productivo como represivo del poder que ejerce la cultura popular a través del proceso de representación.

Ahora bien, la cultura popular no solo puede (re)producir determinadas identidades, otredades, discursos dominantes y relaciones de poder imperantes en determinado contexto histórico-político, sino que también puede desafiar esa construcción predominante a través de una nueva narrativa política en forma de contra-discurso. En este sentido, la cultura popular puede adoptar la forma de resistencia. Mediante el mismo proceso de representación, la cultura popular puede re-significar identidades, re-narrar y cuestionar. Jefferess (2008, 8) nos recuerda que la dominación cultural es una de las más difíciles de resistir, pero al mismo tiempo las formas tácitas de resistencia social y cultural de decir “no” son muy interesantes porque son las más difíciles de combatir para las potencias imperiales. Aquí tienen mucho que decirnos las imágenes y las imágenes en movimiento, ya que, como nos señala Soto Calderón en *Los bordes de la representación* (2019), parafraseando a Rancière: “las imágenes son fundamentales en la creación de los mundos sensibles contra la puesta en escena del discurso y las formas dominantes del mundo. Por supuesto es una cuestión de palabra, pero también de imagen” (Soto Calderón 2019, 35).

En consecuencia, la cultura popular puede (re)producir discursos dominantes de la política internacional, identidades políticas, otredades, y relaciones de poder, como también resistir a estos. Por ello, diversos autores han estudiado cómo opera en la realidad social al (re)producir

discursos o contra-discursos, los cuales pueden incentivar la cohesión social¹⁹ (al construir una identidad nacional común) o bien ser una forma de resistencia al re-narrar un conflicto o al deconstruir determinadas otredades y categorías identitarias binarias.

En este primer apartado hemos hecho especial mención a las representaciones visuales y a un tipo de significante: el cine. Esto no es casual, sino que tiene que ver con la relevancia del lenguaje visual y la visualidad a la hora de construir significado. Las imágenes ocupan un rol especial en la articulación de la cultura y el poder. Por ello, este trabajo se focaliza en la esfera visual de la cultura popular, tomando específicamente al cine como objeto de análisis para estudiar las distintas categorías que conforman la pregunta de investigación. A continuación, exploraremos trabajos de distintos autores que han partido de la articulación entre cultura y poder para estudiar cómo operan las producciones audiovisuales en la (de)construcción de conocimiento, identidades/otredades y relaciones de poder.

3.1. EL GIRO VISUAL EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES

Vivimos en una era visual y digital donde la proliferación y reproducción de imágenes y audiovisuales es notable. En la vida cotidiana nos encontramos bombardeados de imágenes incluso de desastres, conflictos violentos y guerras. Es así que, en el estudio de la Relaciones Internacionales, las imágenes y las producciones audiovisuales comenzaron a ocupar un lugar cada vez más relevante, encontrando en las representaciones visuales nuevos problemas de investigación (Bleiker 2009). Este proceso se condensa en el denominado “giro visual” (Bleiker 2009, 2018; Shapiro, 2009, 2013; Callahan, 2015; Harman, 2019). Dentro de la disciplina de las Relaciones Internacionales tuvo lugar principalmente en el área de los estudios críticos de la seguridad internacional en relación a fenómenos de violencia como conflictos armados, guerra y terrorismo (Saguier, 2019).

Bajo este marco teórico, se entiende a las representaciones visuales como inevitablemente parte de procesos políticos porque lo visual representa el mundo desde cierto ángulo y lo constituye (Bleiker 2018, 13). En otras palabras, las imágenes dan forma a los eventos internacionales y a nuestra comprensión de los mismos, influenciando nuestra percepción y

¹⁹ El poder de asimilación y cohesión social que ejerce la cultura es posible gracias al proceso de representación a partir del cual, por ejemplo, se crearon significados, sistemas de sentido, saberes y formas de ser afines a los intereses de las metrópolis colonialistas logrando asimilar y dominar a poblaciones enteras (Hall, 1997). Said, por su parte, en *Culture and Imperialism* (1993) demuestra el poder cohesivo que efectúa la cultura al recordarnos cómo ésta ha sido utilizada por distintos imperios del siglo XIX para lograr sus propósitos en los territorios colonizados. Constituyendo lo que denomina “imperialismo cultural”.

entendimiento del mundo (Bleiker 2018, 13). Por su parte, Harman (2019) nos señala que lo estético teoriza el orden mundial, le da sentido al mundo y a los sujetos que viven en él y es, al mismo tiempo, un método para entender las complejidades del mundo contemporáneo. Saguier (2019) sintetiza: “La visualidad adquiere en la actualidad una condición epistemológica y ontológica en tanto ha pasado a ser dimensión constitutiva de la (re)producción del mundo, sus imaginarios y posibilidades políticas” (2019, 208). Es por ello que a través del cine podemos “conocer” otros mundos, construir y reforzar otredades producto de una narrativa y representación visual que nos cuenta quienes son esos Otros, cómo son, qué hacen, etc. Es así que las personas frecuentemente recuerdan sucesos clave en la historia a través de imágenes y no a través de relatos verbales. Es en este sentido que se entiende la vinculación entre lo visual, el poder y lo político, y por ende, la relevancia de su estudio en la disciplina.

Refiriéndonos al rol de las imágenes, y en particular, del cine dentro de la relación entre cultura y poder, vale subrayar dos cuestiones. Primero, vale hacer referencia al rol de la visualidad y las emociones. En esta línea, Duncombe y Bleiker destacan el rol de la esfera visual dentro de la cultura popular señalando que la política y la cultura popular se co-constituyen y que en dicha co-constitución la visualidad y las emociones juegan un rol importante (2015, 2). Cabe detenerse en este punto, ya que las emociones en relación a la visualidad tienen lugar principalmente en el cine. Es así que el cine -mediante la representación de historias, luchas, etc.- produce emociones en las audiencias que influyen en sus subjetividades políticas (Bleiker, 2018). Especialmente, los largometrajes ficcionales portan determinados elementos emocionales que producen en la audiencia un gran impacto y fusión con la trama. En otras palabras, el cine ficcional en particular produce reacciones emocionales en formas que las palabras escritas no lo pueden hacer. Esto sucede dado que existe una combinación de lo visual, lo sonoro y la historia que tiene un profundo efecto emocional en la audiencia que le permite re-imaginar posibilidades políticas.

En segundo lugar, es necesario hacer hincapié en la relación existente entre las identidades/otredades y la visualidad, dado que la visualidad adquiere un papel fundamental en la constitución de identidades y otredades. La imagen puede considerarse como un mecanismo social de construcción de identidades y de imaginarios políticos (Ruiz 2020, 52). Neumann (2018), quien ha trabajado la representación de la identidad en el campo visual, nos recuerda que las identidades necesitan ser representadas para que las personas puedan identificarse con ellas, obtener un propósito común, un sentido de comunidad. Bajo esta línea, Michael Shapiro ha trabajado la relación entre nacionalismo, identidad y cine en su libro *Methods and Nations*

(2004). Allí, el autor argumentó que históricamente la cultura visual se ha encontrado conectada con distintos proyectos políticos nacionales, siendo partícipe de los procesos de negociación para la construcción de las identidades nacionales y de los ideales fundacionales de las naciones. De acuerdo con Shapiro, el cine genera una representación visual y narrativa de la identidad nacional mediante la reproducción de símbolos y mitos de la fundación nacional y la representación y narrativa de la vida cotidiana (2004, 142). Es así que establece el concepto de “nación cinematográfica” (*cinematic nationhood*) como el proceso a través del cual el cine se ha involucrado en la articulación cultural de los proyectos de construcción y sostenimiento de la nación y de los Estados (2004, 142). Ejemplo concreto de ello ha sido el cine turco del siglo XX, influido por el proyecto político del Estado turco de construir una identidad nacional y la tradición de la nación. Asimismo, el cine cubano impulsó valores e ideales fundacionales de la Revolución Cubana –contraria a la masculinidad patriarcal y a favor de la re-significación identitaria de la mujer cubana. Sin ir más lejos, como vimos, el Tercer Cine palestino (1969-1982) ha sido partícipe de la constitución de una unidad nacional, de una identidad, una historia y causa común (Dabashi 2006; Gertz y Khleifi 2008).

Ahora bien, como se desarrolló, la cultura también puede funcionar en un sentido resistente ya que no presentan una esencia estática o lineal, sino que puede deconstruir y re-construir la memoria y la historia (Shapiro 2004, 204). Es por ello que, en las últimas décadas del siglo XX y en una variedad de lugares a nivel global, el cine también ha sido un escenario de contestación, desafiando los compromisos territoriales y biopolíticos históricamente involucrados en la identificación de los pueblos nacionales. De esta manera, “la producción y la recepción cinematográfica también han estado condicionadas por los intentos de profundizar o cuestionar diversas formas de identidad nacional” (Shapiro 2004, 142).

De esta manera, damos cuenta de la relevancia que adquiere el cine y las imágenes en el estudio de las relaciones internacionales. A continuación, repasaremos trabajos de distintos autores que han partido de la articulación entre cultura y poder para estudiar las representaciones de producciones audiovisuales, su reproducción de identidades, otredades y narrativas, o bien su resistencia, re-significación y producción de contra-narrativas.

3.2. POLÍTICA VISUAL Y CULTURA POPULAR

Teniendo presente la relación entre cultura y poder, diversos autores del campo de las Relaciones Internacionales y demás disciplinas de las Ciencias Sociales han trabajado con la

cultura popular y el cine para responder preguntas acerca de la práctica de las relaciones internacionales.

En primer lugar, existen autores que han estudiado cómo por medio de la cultura popular se pueden reforzar otredades, antagonismos o binarismos identitarios que sustentan discursos de poder y prácticas políticas dominantes en las relaciones internacionales. En estos trabajos, los autores ponen a la luz la existencia de una relación simbiótica y de retroalimentación entre la cultura popular y las relaciones internacionales. Bajo este primer paradigma ubicamos a autores como Weber (2013), Debrix (2006) y Sorlin (1998), quienes indagan sobre el rol de la cultura popular específicamente en el plano de lo visual, durante la Guerra Global contra el Terror y la Guerra Fría.

En este punto vale la pena hacer especial mención al trabajo de Weber (2013), quien se ha sumergido dentro del plano de lo visual en la cultura popular para estudiar la construcción identitaria del ciudadano americano y el nacionalismo americano por medio de los anuncios visuales de servicio público. La autora argumenta que la construcción de estas categorías se realizó a partir del planteo de una otredad externa en el contexto post 11-S donde, por medio de preguntas acerca de quiénes somos, en quiénes podríamos convertirnos y por qué ellos nos odian, se plantea un “todos” plural en la sociedad estadounidense que trasciende diferencias individuales –de acento, color de piel, género, edad, etc.- para diferenciarse de – y eliminar– una otredad externa categorizada como terrorista, musulmán, árabe. De esta manera, expone cómo se representa la identidad estadounidense en relación a un Otro y cómo operan estas representaciones visuales en la construcción de la propia identidad estadounidense en base a una otredad, articulada a imaginarios orientalistas que alimentaron la narrativa dominante en el contexto de la Guerra Global contra el Terror.

En segundo lugar, como se desarrolló, la cultura popular también puede ser un medio de transformación y una forma de resistencia. Bajo este foco, autores como Chakravarty (1989), Murphy (2000), Dabashi (2006), Álvarez (2007; 2015), Shapiro (2004), Forga Martel (2014) y González (2021), entre otros, han estudiado las representaciones en el cine poscolonial africano e hindú, el cine nacionalista coreano pos-1945, el cine pos-western estadounidense, el Tercer Cine Palestino, y el Nuevo Cine Latinoamericano – o Tercer Cine Latinoamericano-. Esta filmografía fue analizada desde el pos-colonialismo para estudiar la construcción de nuevas identidades, los nacionalismos, las nuevas subjetividades políticas y la re-significación identitaria de aquel que hasta entonces había sido el “colonizado”. Así, los autores mencionados

tienen un hilo argumentativo común: sostienen que las producciones cinematográficas no-occidentales estudiadas son un medio de resistencia frente a determinados discursos y categorías identitarias. En este sentido, la relación entre cultura popular y las relaciones internacionales no sería de carácter simbiótico o retroalimentativo, sino de resistencia: la cultura popular no se plantea como (re)productora de binarismos y otredades sino como contestataria a ello, promoviendo deconstrucciones y transformaciones.

Desplazándonos hacia el cine árabe, resulta interesante relevar el trabajo de Forga Martel (2014). La autora parte de la idea de que Hollywood representa visualmente al “Otro” –en su caso, las sociedades arabo-musulmanas- a partir de estereotipos orientalistas y se pregunta cómo las propias sociedades arabo-musulmanas se representan a sí mismas. La autora ha estudiado la imagen que la filmografía de países árabes proyecta sobre sus propias sociedades con el objetivo de identificar qué se denuncia, qué desmienten, qué destacan, e identificar si esta representación coincide con los estereotipos occidentales dominantes. Refiriéndose a los documentales árabes en general, Forga Martel (2014) sostiene que aquellos producidos entre 2001-2009 difieren de la narrativa occidental, dado que éstos no representan a los conflictos como religiosos, ni a la religión como la protagonista de las historias, tampoco el patriarcado se ve representado en las sociedades árabes, los personajes no se comportan como “bárbaros” ni utilizan la violencia. A su vez, Forga Martel se refiere a la filmografía palestina en particular, argumentando que “las producciones recientes palestinas son sobre todo documentales realizados por jóvenes directores que pretenden rectificar la imagen de los palestinos como mártires suicidas que presentan los medios de comunicación occidentales” (2014, 167).

El trabajo de Forga Martel (2014) nos da pie para referirnos al estudio del cine palestino en particular. El cine palestino ha sido estudiado entendiéndolo como una expresión de resistencia. Autores como Dabashi (2006), Ball (2008), Gertz y Khleifi (2008), Georgis (2011), Tawil-Souri (2011), Burgoyne (2012) González (2021), entre otros, han estudiado la filmografía palestina y sus representaciones desde perspectivas estructuralistas, posestructuralistas, decoloniales y feministas. Resulta interesante lo expuesto por González en su trabajo *Una ventana hacia el arte y cultura palestina*, donde la autora explica que “el arte y las expresiones culturales palestinas han estado entrelazadas con la defensa de una identidad nacional y la resistencia a la ocupación”, oponiéndose no solo a la desposesión de la tierra sino también al intento de destrucción de la vida e identidad cultural palestina (2021, 130). La autora sostiene que “el proyecto colonizador de Israel necesitaba instalar una narrativa que legitime la

ocupación y dominación del territorio, para lograrlo fue acompañada por medios de comunicación, el cine, la literatura y la ciencia que construyeron durante siglos una imagen del mundo árabe afín al proyecto de anexión y subordinación” (González 2021, 139-140). Frente a este intento de inferiorizar e invisibilizar al palestino, la cultura ha sido un medio para expresar su cotidianidad, sus alegrías, sus penas, su memoria, escribiendo, dibujando, cantando, bailando su propia narrativa (González 2021, 130). Refiriéndose específicamente al cine, González afirma que “(e)l cine palestino expresa una multiplicidad de relatos y formatos como reflejo de una comunidad heterogénea. Son las propias voces palestinas las que construyen las posibilidades de otras realidades diferentes a las que impone la mirada occidental” (2021, 139), argumentando que obras cinematográficas palestinas como *The Present* (Farah Nabulsi), *De repente, el paraíso* (Elia Suleiman), *Gaza Mon Amour* (Tarzan y Arab Nasser), *Omar* (Hany Abu-Assad) y *La sal de este mar* (Annemarie Jacir) son ejemplo de ello (González, 2021). Esta filmografía –que forma parte del cuarto período del cine palestino- re-narra las identidades palestinas desafiando aquellas miradas orientalistas que denunció Edward Said en su obra *Orientalismo* (1990) y, asimismo, recupera el pasado y presente histórico, reconstruyéndolo desde la memoria colectiva, construyendo comunidad (González 2021, 140). De esta manera, el cine palestino se entrelaza con otros tejidos comunitarios que resisten y buscan los mecanismos para subvertir los poderes de opresión (González 2021,140).

Bajo este marco teórico es que proponemos analizar el film *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005). A continuación, realizaremos una breve justificación del caso de estudio seleccionado y nos explayaremos sobre la metodología a implementar, para luego desplazarnos hacia el análisis.

4. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS

La trama de *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005) está atravesada por el conflicto palestino-israelí: representa la vida cotidiana en los territorios en conflicto, las relaciones de poder entre los sujetos inmersos en él, las discusiones y distintas miradas en la sociedad palestina acerca de la resolución del conflicto. Por esta razón, la producción cinematográfica se convierte en una fuente de análisis para dar respuesta a nuestra pregunta de investigación: ¿Cómo se representan las identidades y otredades en la filmografía palestina sobre el conflicto palestino-israelí y qué estrategias de lucha aparecen a ellas vinculadas?

Ahora bien, ¿Por qué *Paradise Now*? Se seleccionó esta producción cinematográfica ficcional palestina por varias razones. La primera, porque *Paradise Now* se encuentra

disponible en plataformas digitales con un amplio acceso por parte de una audiencia heterogénea, por lo que siguiendo a Weber (2009) es posible considerarla como una “película popular”. Asimismo, la película pertenece al género de ficción. Esto adquiere importancia ya que este alcanza a una mayor y más diversificada audiencia (Harman 2019, 446). Además, como explicamos, los largometrajes ficcionales en particular portan elementos emocionales que producen en la audiencia un gran impacto y fusión con la trama. Segundo, porque la obra cinematográfica seleccionada corresponde al cuarto período del cine palestino, caracterizado por retratar las múltiples voces, divergencias y discusiones actuales en la sociedad palestina. Esto resulta interesante para explorar las construcciones identitarias y la narrativa del conflicto. Por último, seleccionamos *Paradise Now* ya que es una producción palestina y el trabajo busca identificar qué narrativas y representaciones son construidas por las voces palestinas y porque, al mismo tiempo, es una producción que obtuvo reconocimiento internacional siendo nominada y premiada en numerosos festivales de cine internacional²⁰. De hecho, es la primera película palestina en ser nominada a los premios Oscar como mejor película de lengua no inglesa. Además, cabe mencionar el carácter internacional de *Paradise Now* ya que fue producida con colaboración transnacional, lo que le permitió tener un alcance global y llegar a audiencias más allá de Medio Oriente.

Considerando que la tesina propone realizar un análisis exhaustivo de tipo cualitativo, para analizar *Paradise Now* y responder a nuestra pregunta de investigación, y teniendo presente las voces de distintos autores que sugieren utilizar una multiplicidad de métodos a la hora de estudiar imágenes e imágenes en movimiento, seleccionamos distintos métodos complementarios. Estos son: el análisis visual de imágenes en movimiento y el análisis de discurso.

En este sentido, el cine es concebido como un campo de análisis posible de ser leído tanto desde la visualidad, como así también desde el plano discursivo. Por lo que vinculamos visualidad y discurso, con el concepto de poder, saber, ser (identidades/otredades). Así tomamos, por un lado, la imagen-representación para analizar desde lo visual las distintas representaciones realizadas en la filmografía y tomamos, por otro lado, la narrativa construida sobre el conflicto palestino-israelí y los sujetos involucrados analizándola desde el plano discursivo. En este sentido, cabe destacar que el discurso no solo refiere al acto de lenguaje en

²⁰ *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005) ganó un Globo de Oro en la categoría de mejor película en lengua no inglesa, y fue nominada al premio Oscar en la misma categoría.

sí mismo, sino que el discurso se constituye por medio de herramientas muy diversas como la fotografía, la cartografía y el cine (Campbell 2013; Shapiro 2004).

En primer lugar, tomamos al análisis visual como primer método ya que nos permite indagar en los detalles de la composición de las imágenes en movimiento y la relación entre las distintas representaciones visuales. Para realizar este análisis tomamos como referencia distintos manuales de análisis visual en las Ciencias Sociales, tales como Ledin y Machin (2018), Rose (2016) y Bleiker (2015). En este sentido, para desplegar el análisis visual se tuvo en cuenta la composición de las imágenes en movimiento, observando sus colores y contrastes, las sombras y luces, lo que visibiliza y lo que no. Ello nos permitió contrastar entre las distintas representaciones visuales de los paisajes, territorios, sujetos, objetos, etc., y construir sistemas de significados. A su vez, el análisis visual estuvo acompañado por los sonidos, por lo que se prestó atención al juego sonoro presente en la trama. Esto fue una herramienta útil que enriqueció el análisis de las distintas representaciones visuales y sus significaciones.

El segundo método seleccionado es el análisis del discurso (Rose, 2016). Siguiendo a Rose en *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials* (2016) realizamos “análisis del discurso I”, según lo denomina la autora, el cual se basa en el entendimiento foucaultiano del discurso y nos permite analizar imágenes y films. De esta manera, complementamos el análisis de las representaciones visuales -el cual identifica las representaciones de los sujetos, del conflicto, y de las relaciones de poder- con las distintas narrativas y discursos que se despliegan en la trama. Para ello tomamos, diálogos y monólogos puntuales en los que se pone en discusión la resolución del conflicto palestino-israelí, los valores y lealtades, las diferencias, las relaciones de poder y las estrategias de lucha. Así, el análisis del discurso nos permitió no solamente construir la narrativa de la filmografía sobre el conflicto palestino-israelí sino también explorar y analizar la multiplicidad de discursos presentes en la sociedad palestina representada que corresponden, a su vez, a una multiplicidad de puntos de resistencia que se empujan y compiten entre sí (Rose 2016, 189).

Precisando en la realización del análisis, miramos *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005) de manera exhaustiva y dividida en dos grandes partes en función de cumplir con los dos objetivos de investigación (identificar qué identidades/otredades son representadas y cómo son representadas; identificar las relaciones de poder que las atraviesan y las estrategias de lucha que aparecen a ellas vinculados) y estudiar el caso en profundidad.

En primer lugar, miramos la producción cinematográfica con el objetivo de identificar qué identidades y otredades son representadas visualmente y cómo son representadas. A partir de la observación de las representaciones visuales y de los distintos discursos que producen los sujetos, nos preguntamos: ¿Qué asociaciones positivas y negativas se realizan para con los distintos sujetos palestinos en la sociedad representada? ¿A quiénes se construye como “héroes”? ¿A quiénes se construye como “villanos”? ¿En qué se diferencian? ¿Qué valores y lealtades poseen los distintos sujetos representados? ¿Quiénes aparecen otrificados en sus discursos? Así, clasificamos descriptivamente y de manera nominal a los sujetos representados dentro de determinadas categorías identitarias. Una vez identificadas las identidades/otredades y sus respectivos matices, analizamos si las identidades/otredades son complejizadas o si están constituidas bajo categorías binarias. Nos preguntamos: ¿Los límites identitarios son borrosos o las identidades y otredades se encuentran bien limitadas las unas de las otras? Para cumplir con este primer objetivo, se dividió el análisis en tres sub-apartados: el primero titulado “Binarismos”, el segundo “Complejización de la(s) identidad(es) palestina(s)” y el tercero “¿Es posible ser víctima y victimario a la vez?” En definitiva, este gran apartado nos permitió conocer qué actores partícipes del conflicto palestino-israelí aparecen representados en la película, cómo aparecen representados, qué visiones del conflicto y qué otredades reproducen.

En segundo lugar, miramos la película en función de cumplir con el segundo objetivo de investigación: identificar qué relaciones de poder son visibilizadas entre los personajes y qué estrategias de lucha aparecen representadas. Para lograr esta identificación se observó la narrativa general constitutiva de la película y los discursos de los personajes. A este análisis discursivo se sumó el análisis visual (teniendo presente el juego sonoro) con sus distintos recursos estilísticos para representar a los personajes: sus entornos, vestimentas, viviendas, etc. Así, tanto desde el análisis visual como el discursivo, analizamos de qué manera se representan a los sujetos inmersos en el conflicto, sus experiencias de vida, su calidad de vida, las opresiones y relaciones de poder que los atraviesan, sus ideas, sus anhelos, traumas, etc. A su vez, tras la previa identificación de las identidades/otredades, su concepción sobre el conflicto y las relaciones de poder que las atraviesan, identificamos las estrategias de lucha que aparecen vinculadas a cada tipo de identidad. Para ello hicimos las siguientes preguntas: ¿Qué estrategias de lucha aparecen vinculadas a las identidades/otredades representadas? ¿Se producen tensiones entre los distintos personajes por sus visiones en relación a la resolución del conflicto? Realizamos una categorización nominal de las estrategias de lucha, clasificándolas como “estrategias de lucha no-violenta” y “estrategias de lucha violenta”.

4.1. HISTORIAS PALESTINAS A TRAVÉS DE *PARADISE NOW* (HANY ABU-ASSAD, 2005)

La trama se sitúa espacialmente en Nablus, área A de Cisjordania²¹, y temporalmente en el contexto histórico de la Segunda Intifada del año 2000. El film *Paradise Now* pone en primer plano la vida de dos jóvenes palestinos, Said y Khaled, quienes son amigos desde la infancia y se encuentran trabajando en un taller mecánico en Nablus. Allí conocen a Suha, hija de palestinos nacida en Francia y criada en Marruecos, quien vuelve a Cisjordania desde el exterior. Suha no es hija de un reconocido mártir de la resistencia llamado Abu Azzam –quien formaba parte de la lucha armada en los tiempos más convulsionados del conflicto-. Por su parte, los abuelos de Said y Khaled vivieron la *Nakba* y sus padres, la Primera Intifada de 1987. El padre de Said es conocido por haber sido un “colaborador” y fue ejecutado por soldados israelíes cuando Said tenía diez años. Respecto al padre de Khaled, durante la Primera Intifada los soldados israelíes lo torturaron y le quebraron una pierna al entrar en su casa.

Khaled y Said comienzan a formar parte de una organización que planea realizar ataques suicidas en Tel Aviv y ellos son los “elegidos” para llevar a cabo la operación. Pero esta fracasa puesto que son descubiertos por francotiradores israelíes. Tras huir de los disparos, Khaled logra volver a territorio palestino, pero Said desaparece. Desde la organización sospechan que Said es un traidor. Finalmente, Khaled y Suha encuentran a Said y este vuelve junto a Khaled a Tel Aviv para concretar la operación. Si bien Khaled intenta convencer a Said de no hacer el ataque, no lo logra. Khaled vuelve a Palestina y Said realiza el ataque suicida a bordo de un autobús repleto de soldados israelíes.

4.2. CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE CATEGORÍAS IDENTITARIAS A TRAVÉS DE *PARADISE NOW*

Como primer paso para realizar nuestro análisis, nos focalizaremos en las representaciones de identidades y otredades producidas en la *Paradise Now*. Analizaremos qué grupos identitarios son construidos y a qué grupos se los contraponen (otredades), como así también las

²¹ Recordemos que Cisjordania había sido dividida en las áreas A, B, y C mediante los Acuerdos de Oslo de 1993. El área A quedó bajo el control de la Autoridad Palestina, el área B es regida por autoridad civil palestina pero dominada militarmente por los soldados israelíes y el área C quedó por completo bajo el control de Israel. Dependiendo del área que habiten dentro de la fragmentada Cisjordania, los palestinos tienen determinados derechos y permisos para trasladarse.

categorías identitarias existentes al interior de estos grupos. A su vez, observaremos si estas categorías son complejizadas o si se representan como homogéneas y antagónicas.

Binarismos

La primera representación identitaria que puede señalarse en *Paradise Now* es aquella que engloba la narrativa sobre el conflicto y se encuentra presente a lo largo de la trama. Esta representación binaria a la que hacemos referencia es entre “los palestinos” y “los israelíes”, como así también entre Palestina e Israel. Los límites identitarios entre estos se encuentran directamente relacionados a la división territorial y al conflicto que subyace. La distinción entre aquellos portadores de una identidad palestina o israelí es (re)producida en la película por medio de las representaciones visuales y a través de los discursos que construyen a unos en contraposición de unos otros. Por un lado, se observan representaciones visuales que diferencian a los sujetos palestinos e israelíes y que contrastan los territorios en los que estos habitan: Nablus (Cisjordania) y Tel Aviv. Por otro lado, las identidades binarias también son (re)producidas por los discursos constructores de identidad palestina a partir de la otrificación de Israel y los israelíes. Así, a través del análisis visual y del análisis de los discursos de los personajes, damos cuenta que los palestinos y los israelíes se ubican delimitados los unos de los otros por la categorización binaria de “víctimas-victimarios”. A continuación, desarrollaremos cómo se despliegan estas categorías en *Paradise Now*.

En primer lugar, ubicándonos dentro del análisis visual, observamos cómo la película representa una Nablus con edificios destruidos y abandonados, *check-points*, calles de tierra, hacinamiento de sus habitantes y desorden (Imagen 1 y 2). Se pueden observar numerosos *check-points* que cortan los caminos de los habitantes de Nablus y cómo estos corren por caminos de tierra alternativos para llegar a sus destinos mientras estallan misiles en el territorio. Los edificios residenciales y demás infraestructura se encuentran destruidos en algunas zonas de la ciudad, pero al mismo tiempo esta destrucción está intervenida por numerosos grafitis y pintadas en árabe que poseen mensajes políticos y/o de resistencia. Acompañando esta representación visual de la ciudad de Nablus, se encuentran sonidos característicos: los estruendos de misiles y los gritos de las personas. Sin embargo, los habitantes de Nablus parecieran saber exactamente qué hacer cuando estallan los misiles y cuánto tiempo esperar refugiados para luego continuar caminando naturalmente por los caminos alternativos que evitan los puntos de control. De esta manera, la película da cuenta de un estado de guerra y violencia cotidiano.

Tel Aviv, por otro lado, es representada como una ciudad moderna con carteles publicitarios de últimas tecnologías, grandes autopistas, autos último modelo, rascacielos e infraestructura bien conservada (Imagen 3 y 4). También se puede ver por primera vez el mar, playas repletas de personas en traje de baño, personas haciendo deportes, etc. La cuestión representativa del agua es interesante ya que, por un lado, vemos una Tel Aviv con extensas playas y personas bañándose en el mar, y por el otro, vemos una Cisjordania que carece de agua potable y de tierra árida. Con respecto al juego sonoro que acompaña la representación visual de Tel Aviv, se trata de conversaciones, música y risas de sus habitantes.

Las categorías de víctima-victimario son construidas visualmente mediante el nivel de militarización y control en los territorios palestinos en comparación a los territorios israelíes. Ello se puede ver claramente al inicio del film cuando Suha llega a Cisjordania. Ella debe pasar estrictos controles de seguridad para poder ingresar al territorio mientras es apuntada por soldados israelíes. Estas representaciones no solamente refuerzan la categoría binaria de víctima-victimario, sino que también construyen concepciones acerca de las relaciones de poder, opresiones y diferencias existentes entre los ciudadanos palestinos e israelíes.

Así, la representación visual de los territorios y sus habitantes construyen significaciones acerca de lo que es ser palestino e israelí y vivir en Nablus o Tel Aviv retratando al mismo tiempo relaciones de poder. Cabe señalar que la construcción identitaria de los palestinos en contraposición a los israelíes, como también de Palestina e Israel, es realizada de manera relacional. Esto significa que las identidades palestinos-israelíes y el sistema de significaciones sobre los significantes Palestina-Israel se construyen mutuamente en contraposición a un Otro. Existen víctimas porque en contraposición existen victimarios, se significa a un Tel Aviv como moderna porque en contraposición existe una Nablus significada como colonial y atrasada, etc. Es interesante, además, señalar la composición visual de Nablus y Tel Aviv que acompañan a estas representaciones/significaciones. Se identifican algunos colores que componen las representaciones visuales de ambas ciudades y que aparecen como patrones (Véase imagen 1, 2, 3 y 4). Podemos observar, por un lado, una Nablus que aparece representada con colores monocromáticos, sepia, tenues y con predominancia de sombras. Por su parte, Tel Aviv, es retratada bajo colores vívidos, contrastantes, donde predomina la luminosidad.



Imagen 1. Nablus, Cisjordania. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abu- Assad, 2005, 0:9:25).



Imagen 2. Nablus, Cisjordania. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abu- Assad, 2005, 0:27:05).



Imagen 3. Tel Aviv. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abu- Assad, 2005, 1:20:38).



Imagen 4. Tel Aviv. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abu- Assad, 2005, 1:21:47).

Además, la significación de la identidad palestina y de Palestina también es trazada por la película al retratar una serie de carencias y conflictos en la vida cotidiana de los palestinos que habitan Cisjordania. Por ejemplo, los territorios palestinos carecen de agua potable. Los personajes se refieren al problema del agua en distintos momentos a lo largo de la trama, quejándose de la contaminación de esta -por parte de “los colonos” israelíes- ya que deben comprar unos filtros muy populares para potabilizarla. Este problema se ve visualizado por *Paradise Now* en distintos ámbitos cotidianos. Así, en la radio del taxi que lo traslada a Said por Nablus se puede escuchar la publicidad de unos famosos filtros de agua, y al taxista exclamar: “¡Filtros! Ni todos los filtros del mundo limpiarán el agua contaminada por los colonos”²². Asimismo, pueden observarse publicidades de filtros de agua. Y, en el video de despedida previo al atentado suicida, Khaled se despide de su madre diciéndole dónde venden los filtros de agua más baratos.

La construcción de las categorías binarias víctimas-victimarios no solo es (re)producida por medio de representaciones visuales y sus significaciones, sino que también los discursos emitidos por los personajes palestinos performan estas construcciones. Si bien, como veremos más adelante, existe una multiplicidad compleja de identidades palestinas, estos sujetos comparten un mismo patrón discursivo: identifican a Israel, a “los colonos” o “soldados” como la otredad. La concepción de Israel como una otredad es compartida tanto por quienes promueven una resistencia pacífica como por quienes optan por la resistencia violenta. Este Otro, Israel, es planteado bajo una relación de poder desigual para con Palestina. Por un lado, Israel tiene el poder económico, militar, y político; por el otro, Palestina, no tiene fuerza militar

²² (Hany Abu-Assad, 2005, 0:53:12).

—por ejemplo, se nombra la carencia de fuerza aérea— ni su causa llega al mundo. El resto del mundo es planteado como cómplice de Israel, quienes creen en la narrativa hegemónica de que Israel, como Estado de los judíos, es la víctima histórica y lo sigue siendo en el marco del conflicto palestino-israelí. De esta manera, *Paradise Now* representa las relaciones de poder entre Palestina e Israel no solamente como una supremacía israelí en cuanto al poder duro (militar y económico), sino también en lo que refiere al poder blando, esto es, la narrativa israelí del conflicto que “el mundo” apoya.

En este punto es interesante destacar que el discurso binario que clasifica a Israel como la otredad y como el victimario y a Palestina como víctima es un recurso de ciertos palestinos para disuadir a otros palestinos con el propósito de homogeneizar su identidad, su causa y sus estrategias de lucha. Esto se ve claramente en el discurso de Suha —extranjera por Said y Khaled— cuando intenta transformar las concepciones de Said y Khaled para con su identidad, señalando que Israel es ese Otro que tienen en común²³. Así, Suha moviliza el foco de la otredad interna hacia la otredad externa, unificando sus identidades como palestinos. Así, el discurso que (re)produce a Israel y los israelíes como un Otro a partir del cual se construye la identidad palestina está presente en los sujetos palestinos representados, a pesar de su diversidad y diferencias. Este punto nos permite abrir una nueva faceta en el análisis que complejiza lo planteado hasta el momento. Este punto lo desarrollaremos en el siguiente apartado.

Complejización de la(s) identidad(es) palestina(s)

Esta construcción binaria será complejizada en dos instancias a lo largo de la trama. La primera, se basa en la deconstrucción de la identidad palestina como homogénea y lineal, como así también sus estrategias de lucha y visión sobre la resolución del conflicto. La segunda instancia de complejización se produce a través del personaje de Said, quien pone en cuestión las categorías identitarias binarias víctima-victimario a partir de la constitución de su propia identidad como victimario. A continuación, desarrollaremos estas dos instancias en donde es posible identificar una complejización en la significación de la(s) identidad(es) palestina(s).

En primer lugar, cabe resaltar que la película se centra en complejizar la significación de la identidad palestina, explorando los matices que se encuentran dentro de este gran grupo identitario y, por lo tanto, al interior de la categoría de “víctima”. Estos matices son delimitados por las distintas relaciones de poder y experiencias de vida que atraviesan a los sujetos palestinos representados. Asimismo, en tanto y en cuanto no existe una identidad palestina

²³ (Hany Abu-Assad, 2005, 1:09:18).

homogénea, tampoco existe una única visión sobre la resolución del conflicto, ni una única estrategia de lucha. Ello se ve reflejado en los distintos debates y discursos entre los sujetos palestinos representados en *Paradise Now*. Por esta razón, la película no engloba a los palestinos en una única identidad homogénea y lineal, sino que, por el contrario, a lo largo de la trama surgen distintas identidades palestinas que luchan entre sí. En este sentido, es posible identificar dos nuevas categorías al interior de los sujetos palestinos representados, estas son la categoría de “mártir” y “colaborador”.

Al “colaborador” es posible definirlo como aquel palestino que colabora con los colonos israelíes, es considerado por los distintos sectores sociales representados en la producción cinematográfica como lo peor de la sociedad palestina, aquello que la avergüenza y humilla. En contraposición, se encuentra el “mártir”, aquel que murió heroicamente por la causa palestina. Por ejemplo, el padre de Suha es un reconocido mártir palestino porque murió resistiendo a la ocupación. La sociedad de Nablus asocia a los mártires con el heroísmo y a los colaboradores con la traición. En otras palabras, los primeros serían los “héroes”, los segundos los “villanos”.

Estos dos grupos identitarios antagónicos se ven reproducidos por los discursos dominantes al interior de la sociedad palestina, los cuales establecen al “colaborador” como una otredad. Es así que la existencia de colaboradores y mártires está naturalizada por la sociedad en su conjunto. Por ejemplo, se puede observar cómo en los restaurantes, bares y comercios, los vendedores y clientes conversan en torno a los mártires y colaboradores de manera diferencial, ubicando al colaborador como un Otro. En pocas palabras, el colaborador es considerado menos palestino que un mártir, se pone en duda su identidad palestina. Por ello, catalogar a un ciudadano como “colaborador” significa *per se* una condena social. De esta manera, al interior de la sociedad existen matices entre los sujetos que la componen y son los propios palestinos quienes se clasifican entre sí dentro de estas categorías de acuerdo a sus acciones en relación a la resistencia y al conflicto palestino-israelí.

En la trama se puede observar un ejemplo claro de la naturalización y reproducción de las categorías mártir/colaborador en la sociedad palestina a la que hacemos referencia. Por ejemplo, en la escena en la que Said y Suha ingresan a una joyería para reparar un reloj se muestra cómo el vendedor, además de dedicarse a lo que le compete esta labor, se dedica a vender y alquilar videos sobre ejecuciones de colaboradores –como también videos de mártires dando su discurso de despedida-. El joyero le explica a Suha que hay más demanda por los videos de las confesiones y ejecuciones de los colaboradores por lo que éstos son más caros que los videos

de mártires. Ante el ofrecimiento del joyero de comprar o alquilar los videos, Suha se sorprende y produce un quiebre en esta naturalización categorial mártir-colaborador. En esta línea, tras salir de la joyería se produce un diálogo interesante entre Suha y Said²⁴:

Suha: ¿Te parece normal que vendan esos videos?

Said: ¿Hay algo de normal aquí?

Suha: Da asco. Tres millones de personas luchan por sobrevivir. Nablus es una cárcel. ¡No sé qué hago acá! ¡Todo esto es una mierda!

Said: Mi padre era un colaborador. Lo ejecutaron. Yo tenía 10 años.

Suha: Lo siento mucho.

Said: No, no es necesario.

Suha: ¿Cómo lo tomaste?

Said: Bueno, no es tan terrible como parece.

Suha: ¿Querés hablar de eso?

Said: ¿Para qué? ¿Eso detendría la ocupación? ¿Olvidaré que mi padre fue un colaborador? Todo el mundo lo sabe.

Suha: Yo no lo sabía.

Said: ¿Vos qué sabes? Venís de otro mundo, hija de Abu Azzam, vivís en un buen vecindario.

Suha: ¿De qué estás hablando?

Said: ¿Para qué hablar? ¿Para que te compadezcas? ¿Para entretener a los que viven un poco mejor?

El diálogo al que hacemos referencia resulta relevante ya que refleja las resistencias que surgen en contestación a la naturalización general con respecto al discurso dominante (re)productor de las categorías de mártires/colaboradores. Vemos cómo Suha le cuestiona a Said esta reproducción de categorías y antagonismos y, en consecuencia, Said la extranjeriza. Así, Said aparece como el principal (re)productor de este discurso binario y califica a todo quien que lo critique como “menos palestino” y externo a las realidades palestinas.

En este sentido, las diferencias presentes entre Suha y Said como palestinos, son señaladas y reforzadas constantemente por medio del discurso de Said, quien no solo se refiere a las diferencias en cuanto a calidad y experiencias de vida, sino también a las diferencias entre sus respectivos padres. Mientras Suha es hija de un reconocido mártir palestino, Said es hijo de un “colaborador”. Por ello, el respeto que tiene Said por Suha radica en su parentesco con Abu

²⁴ (Hany Abu-Assad, 2005, 1:05:18).

Azzam. Said le dice a Suha que tiene suerte al ser la hija un mártir y que debería sentirse orgullosa por ello. Sin embargo, Suha no siente orgullo por los mártires palestinos ni los define como héroes. Por su parte, Said siente vergüenza de su padre. Es interesante cómo el personaje de Suha al no comprender el orgullo/vergüenza por los mártires y colaboradores respectivamente, desnaturaliza la reproducción de estas categorías.

No solamente Suha, sino también la madre de Said y Khaled interfieren en distintos momentos a lo largo de la trama en la reproducción de las categorías colaborador-mártir y al hacerlo se enfrentan con otros sujetos de la sociedad palestina. En este sentido, es interesante mencionar que, al cuestionar el discurso que significa al “colaborador” como una otredad de la identidad palestina y al “mártir” como un héroe y símbolo de la identidad palestina, también Khaled será extranjerizado por otros sujetos palestinos.

La extranjerización de Khaled se puede ver claramente cuando éste muestra cierta resistencia a este discurso hegemónico e interfiere en una conversación al escuchar que el dueño de un bar y un comensal hablaban acerca de los colaboradores y sus familias. Khaled los interrumpe cuestionando: “¿Por qué matarías a la familia y amigos del colaborador? ¿Qué tienen ellos que ver?” A lo que estos responden “¿Cuál es tu problema? ¿Qué te pasa? ¿Eres sueco?”

Finalmente, la madre de Said también produce un discurso disruptivo para con esta categorización identitaria al interior de la sociedad palestina. Su esposo, el padre de Said, fue catalogado de “colaborador” por su círculo social y posteriormente ejecutado por los israelíes. Frente al cuestionamiento de Said y la humillación que éste siente por la categorización de su padre como “colaborador”, su madre le pide que olvide esta etiqueta y argumenta: “Lo que hizo tu padre lo hizo por nosotros”. De esta manera, ese “nosotros” al cual la madre se refiere es a su familia, y en tanto y en cuanto su familia es el grupo identitario al cual pertenece, la madre de Said define su lealtad para con su familia. Es interesante en este sentido contrastar el discurso de la madre con el discurso de Said. Éste le otorga más importancia a la categoría de “colaborador” que recaía sobre su padre que a la categoría de padre o familia. Said se siente humillado y con una carga moral por su padre “colaborador”, no siente pertenencia a ese “nosotros” al que su madre hace referencia (la familia).

Así, Said desea significar su identidad como mártir palestino, por lo que sus valores y lealtades rondan en torno a la identidad nacional y a la identidad islámica. A su vez, es posible agregar que la lealtad de Said también gira en torno a sí mismo, ya que él no desea seguir viviendo bajo la ocupación y bajo todo lo que ello conlleva en su vida presente y futura. Esa

ocupación y dominación presente en la vida cotidiana en Cisjordania es asociada con el “infierno” por Said. Por lo que, cometer el ataque suicida no solamente significa para Said un medio para luchar por la liberación de su nación, sino que también significa conseguir su propia libertad de la dominación y ser recordado como un mártir. En este sentido, Said está convencido que, luego del ataque, encontrará el paraíso como mártir palestino. De allí el título de la producción cinematográfica *Paradise Now* (Paraíso Ahora). Este punto es interesante, ya que el convencimiento de Said de que encontrará el paraíso en el cielo tiene que ver con la narrativa de Jamal y Abu Karem, los líderes de la organización terrorista que “seleccionaron” a Said y Khaled para realizar la operación. Estos, al “seleccionar” a Said como mártir, constantemente le aseguran que entrará al paraíso como un mártir palestino. En este sentido, se puede observar cómo a lo largo de la trama, Said y Khaled preguntan a los líderes ¿qué pasará luego de realizar el ataque? ¿qué pasará con ellos? ¿qué pasará con los israelíes? Jamal responde que irán al paraíso, dos ángeles los van a recoger, y que ya lo verán por si mismos; en cambio, de los soldados israelíes, se encargará Dios²⁵.

Refiriéndonos específicamente a la representación visual del mártir y del colaborador, podemos, en primer lugar, hacer hincapié en la representación del mártir palestino. En la película el mártir aparece retratado en los videos de despedida previos a los ataques terroristas que también graban Said y Khaled (Véase imagen 5). En todos ellos, puede observarse que aparecen armados con un fusil ícono de la lucha armada Palestina durante los años de Guerra Fría, una ametralladora AK-47. Ambos personajes visten los famosos pañuelos *Kufiya*, símbolo popular de la resistencia palestina. Los fusiles también tienen colocados un pañuelo de tela similar al *Kufiya*. Said, además, viste un chaleco antibalas y otro tipo de armamento. Asimismo, los armamentos portan los colores, tramas y bordados característicos de Palestina, haciendo alusión a la identificación con la nación. En cuanto a las posturas y lenguaje, los mártires aparecen en los videos de despedida con un lenguaje corporal que manifiesta orgullo y fortaleza. Ello nos retrotrae al discurso de Jamal quien le señalaba a Said “Temer por la muerte es estar muerto”, por lo que el mártir se lo ve representado como valiente y heroico.

²⁵ (Hany Abu-Assad, 2005, 0:41:05).



Imagen 5: *Discurso de despedida*. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005).

Por su parte, el colaborador, si bien parece en los distintos discursos de los sujetos palestinos, no será representado visualmente. Está presente en la sociedad, pero al mismo tiempo oculto.

¿Es posible ser víctima y victimario a la vez?

Como planteábamos al comienzo de este apartado, existe una segunda instancia en la trama que deconstruye las categorías binarias víctima-victimario planteadas en un inicio. Esta segunda instancia de complejización de las categorías identitarias es posible identificarla a partir del personaje principal, Said. Este juega un rol clave en la trama, ya que las categorías de víctima y victimario convergen siendo ambas parte de él y constituyendo su identidad.

Por un lado, observamos a un Said que es representado visualmente, se define y es definido por otros como víctima de un conflicto que condiciona su vida como palestino en Cisjordania. Observamos cómo la representación de su vida cotidiana, su actitud frente al contexto diario de ocupación, su historia de vida y su visión de futuro, corresponden a la construcción de la identidad de Said como víctima en contraposición a la construcción de un Otro victimario. A lo largo de la trama se representa a Said como una persona pesimista, silenciosa, ausente, seria, pasiva. Un ejemplo claro al cual podemos retrotraernos es aquella escena en la que Said va a hacerse una fotografía a un local y es obligado a sonreír por el fotógrafo. Cabe detenerse en esta escena (Véase imagen 6). Said tiene detrás suyo un fondo artificial luminoso con colores vivos y naturaleza. El fondo contrasta con la figura de Said en primer plano, quien no expresa felicidad, sino que mira seria y fijamente a la cámara. Al mismo tiempo, esta imagen de fondo nos retrotrae a la Nablus de colores opacos, colores sepia, de construcciones hacinadas y destruidas a la que hicimos referencia. Por lo cual el fondo de la fotografía representa una artificialidad que contrasta claramente con la actitud y realidad de Said como así también con

Cisjordania. La artificialidad del momento se ve potenciada cuando el fotógrafo se acerca a Said y manipula su cara para mostrarle cómo sonreír. Finalmente, cuando Said va a retirar su fotografía descubriremos que él nunca sonrió y aun así se le tomó la fotografía.



Imagen 6: “Si no sonreís, no te saco la foto”. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abbu-Assad, 00:10:51).

Es interesante mencionar que aquí aparece nuevamente el personaje de Suha, ahora intentando romper con esta construcción identitaria de Said como víctima. Suha, quien es representada como una mujer entusiasmada con la idea de estar de regreso en Palestina, activa, sonriente y con una actitud positiva frente al futuro, confronta la definición de Said como víctima. Ella cuestiona la actitud de Said y su visión de la vida en Cisjordania y del futuro de los palestinos, intentando retirar a Said de una posición de lamento y victimización, donde el mismo se ubica. Ello se puede ver claramente en distintos diálogos a lo largo de la trama como, por ejemplo, cuando Said le lleva las llaves del auto a la casa de Suha y ella lo invita a tomar té:

Suha le pregunta a Said: ¿Qué haces para divertirte?

Said: No sé, nada. ¿Qué querés decir?

Suha: ¿Vas a los cafés?

Said: A veces, a fumar un narguile.

Suha: Y aparte de eso, ¿Haces deporte, lees? ¿Vas al cine?

Said responde: No, en Nablus no hay cine.

Suha: Sí, lo sé. Pero, ¿Alguna vez has ido al cine?

Said: Sí, una vez. Hace diez años cuando quemamos el cine ‘Rivoly’.

Suha: ¿Quemaste el cine?

Said: No lo hice solo, éramos muchos.

Suha: Pero ¿Por qué? ¿Qué te había hecho el cine?

Said: El cine no, Israel. Habían cerrado el paso a los trabajadores de Cisjordania y salimos a protestar. Terminamos en el cine y lo prendimos fuego.

Suha: ¿Por qué el cine?

Said sorprendido por su pregunta le repregunta: ¿Por qué nosotros?

Suha responde: No lo sé.

Said: Nos queda el videoclub.

Suha: ¿Entonces ves películas?

Said: A veces.

Suha: Bueno, decime ¿Cuál es tu *genre* (género) favorito?

Said: ¿Cuál es mi '*genre*' favorito?

Suha: “No te burles de mí! ¡*Genre*! O sea, qué tipo de películas. Hay películas de acción, de ciencia ficción, documentales, películas que te hacen llorar...”

Said: ¿Existe un *genre* aburrido?

Suha: ¿Aburrido? ¿Cómo?

Said: Como la vida.

Suha: No te creo, estoy segura que tu vida no es aburrida. ¿Sabes qué? Creo que tu vida se parece a una película minimalista japonesa.

Said: Que Dios te bendiga.

En el diálogo vemos cómo Said se refiere a su vida como aburrida, sus palabras develan un contexto de violencia naturalizada y no manifiesta una actitud positiva frente al presente ni futuro, ya que no ve ningún futuro posible para él en ese contexto. Es así que cuando Suha le pregunta a Said qué disfruta hacer, él se muestra inexpresivo y cuando Suha le nombra el cine, él se refiere a la destrucción del cine. Por lo que se observa a una Suha que intenta desnaturalizar esa violencia presente en el discurso de Said y transformar su visión acerca de su propia vida en Cisjordania.

A su vez, la significación de la identidad de Said bajo la categoría de víctima es construida mediante el discurso de los líderes de la organización terrorista que lo selecciona para realizar la operación suicida. Asimismo, se significa a Said como el “bueno” que se sacrificará para luchar por la justicia y la libertad. En este sentido, el discurso de víctima de Jamal legitima una resistencia violenta frente a un Otro poderoso y victimario²⁶.

²⁶ (Hany Abu-Assad, 2005, 00:27:05).

Sin embargo, existe un reverso de la posición de víctima: un Said que se transforma en victimario al participar en la operación terrorista. En el monólogo final deja en claro esta transformación de víctima a victimario:

(...) Intento hacerles llegar el mensaje, pero solo se me ocurre esta forma para entregárselo. Peor aún, han convencido al mundo y a ellos mismos de que son víctimas. ¿Es posible ser opresor y víctima a la vez? Pero si se adjudican el papel de opresor y víctima, no me ha quedado más remedio que hacer de víctima y también de asesino. No sé cuál será tu decisión, pero yo no voy a ser un refugiado²⁷.

De esta manera, el personaje de Said desdibuja los límites identitarios entre las categorías binarias de víctima-victimario y construye su identidad a partir de ambas. Se amplían, a su vez, los sujetos que se ubican al interior de la categoría de víctima y en la categoría de victimario. Aquellos que serán víctimas del atentado no poseen una identidad palestina, sino israelí. Son soldados y civiles israelíes, los cuales ya no se ubican solamente en la categoría de victimarios plateada en primera instancia por la película, sino también de víctimas. De esta manera, observamos la existencia de una multiplicidad de actores partícipes en el conflicto y cómo los límites categoriales se complejizan.

Dando cuenta del rol que juega el personaje de Said en la complejización de las categorías víctima-victimario podemos realizar una primera reflexión. Siguiendo a Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y en *Los condenados de la tierra* (1962), donde el autor aporta una mirada desde la subjetividad del oprimido, nos señala que los oprimidos o “colonizados” no logran romper las categorías binarias (colono-colonizado) -o en este caso víctima-victimario- a partir de las cuales se suelen clasificar los sujetos y analizar sucesos, sino que por el contrario suelen invertir su rol, pero moviéndose dentro de la misma lógica de opresión. En palabras de Fanon: “el colonizado es un perseguido que sueña permanentemente en convertirse en perseguidor” (Fanon 1962, 34). Así argumenta que se suele implementar la violencia para realizar esta conversión dado que “la violencia desintoxica” al “librar al colonizado de su complejo de inferioridad” (Fanon 1962, 86). De esta manera, Said sería un buen ejemplo de lo expuesto por Fanon (1962, 1952), ya que es significado como inferior frente a un Otro fuerte y se propone conseguir la liberación a través de la violencia. Empero, lejos de liberarse, su rol se invierte y su identidad se fusiona con la categoría de victimario. Si bien el personaje de Said complejiza las categorías binarias de víctima-victimario al borrar sus límites tanto para con su

²⁷ (Hany Abu-Assad, 2005, 1:15:23).

identidad como para con la otredad, estas categorías no se rompen sino que se continúan reproduciendo y junto con ellas las relaciones de poder. Tal como advierte Fanon, existen riesgos de que la acción rebelde termine reproduciendo la lógica colonial ya que siempre hay resentimiento en la reacción (Fanon 2009, 183). Por lo que, como nos señala Zibechi (2018) parafraseando a Fanon (1952), “sólo la creación de lo nuevo nos permite superar las opresiones, ya que la inercia reactiva tiende a invertirlas” (Zibechi, 2018)²⁸.

Finalmente, vale detenerse un momento y hacer mención en un sujeto que surge del discurso de Said, este es “el refugiado”. El refugiado aparece en su discurso como la antítesis del mártir, la víctima absoluta. En este sentido, representa todo aquello que Said no quiere ser, al igual que “colaborador”.

De esta manera, observamos una multiplicidad de identidades y otredades al interior de la sociedad palestina que complejizan las primeras categorías planteadas de “víctima-victimario” y de “mártir-colaborador”. Si bien las identidades palestinas están atravesadas y condicionadas por las distintas experiencias de vida y realidades cotidianas, estas identidades y, por ende, las otredades no son estáticas sino dinámicas. A lo largo de la trama estas irán transformándose y complejizándose.

En el siguiente apartado nos enfocaremos en identificar las relaciones de poder existentes entre los distintos sujetos representados, lo cual nos permitirá profundizar y enriquecer el estudio de las múltiples identidades y otredades construidas en *Paradise Now*. Una vez estudiadas las relaciones de poder que atraviesan a los sujetos, daremos un paso más en el análisis al identificar las distintas estrategias de lucha y visiones sobre la resolución del conflicto que poseen los sujetos inmersos en él.

4.3. RELACIONES DE PODER Y ESTRATEGIAS DE LUCHA EN LA SOCIEDAD PALESTINA, SEGÚN *PARADISE NOW*.

Como hemos mencionado en el apartado anterior, la multiplicidad de identidades y otredades representadas se encuentran atravesadas por distintas relaciones de poder. En *Paradise Now* se

²⁸ Véase Zibechi, Raúl. “Frantz Fanon: de la descolonización al pensamiento crítico”. La Tinta, 15 de agosto de 2018. <https://latinta.com.ar/2018/08/15/frantz-fanon-de-la-descolonizacion-al-pensamiento-critico/>. Fecha de consulta, 14 de octubre de 2023.

retratan algunas de las relaciones de poder que entran en juego entre los distintos sujetos que componen la sociedad palestina. En este sentido, las categorías identitarias expuestas, “víctima-victimario” y “colaborador-mártir”, están construidas a partir de la diferenciación de un Otro y también son moldeadas por las relaciones de poder que atraviesan a cada identidad.

Estas relaciones de poder presentes entre los sujetos se basan en sus distintas experiencias de vida, calidad de vida, el poder simbólico, económico o social que posee cada palestino, las posibilidades de movilidad por el territorio, etc. Damos cuenta que las relaciones de poder marcan cierto orden al interior de la sociedad que no solo moldea las identidades de los sujetos, sus valores y lealtades, sino también sus visiones sobre la resolución del conflicto y sus estrategias de lucha o resistencia. En este apartado identificaremos, en primer lugar, tres relaciones de poder retratadas en la película y, en segundo lugar, las estrategias de lucha que lleva a cabo cada sujeto palestino.

La primera relación de poder posible de ser identificada es aquella entre Palestina e Israel como así también entre Palestina y “el mundo”²⁹. Esta marca un orden macro de poder donde Palestina es quien no posee poder material (armamento, milicia, desarrollo económico, control territorial, infraestructura) ni simbólico (capacidad de producir un discurso de poder sobre el conflicto y la historia). En este sentido, la narrativa palestina es subalterna en relación al discurso hegemónico israelí del conflicto, que ha logrado “convencer al mundo y a ellos mismos de que son víctimas”³⁰. Este discurso no solamente es visto como verdad por el resto del mundo, sino que también es reproducido, ignorando las realidades palestinas. Por lo que esta relación de poder identificada se vincula con la primera categoría identitaria planteada “víctima-victimario”, dado que la significación de Palestina y los palestinos como víctimas es construida a partir de la diferenciación de Otro, Israel, quien posee el poder (victimario).

La segunda relación de poder identificada es aquella entre Suha, Said, y Khaled. Suha posee claras diferencias con respecto a la calidad y experiencias de vida de Said y Khaled. A continuación, destacaremos algunos indicadores que lo reflejan.

En primer lugar, nos referimos a la calidad de vida de los sujetos. Tanto Said como Khaled son dos jóvenes palestinos que poseen un trabajo precario en un taller mecánico. En distintas

²⁹ El mundo al que se hace referencia en la película es aquel que apoya y reproduce la narrativa hegemónica sobre el conflicto palestino-israelí. Damos cuenta por las distintas escenas y discursos que ese “mundo” se refiere particularmente a los países europeos como, por ejemplo, Suecia.

³⁰ (Hany Abu-Assad, 2005, 1:15:52).

circunstancias se quejan de su trabajo argumentando que son contratados como mano de obra barata, mientras que sus parientes les señalan que “tuvieron suerte de ser contratados”³¹. Ambos conviven con sus padres y hermanos menores, compartiendo habitaciones con sus familias numerosas. Said, por su parte, también comparte la ropa con su hermano menor. En cuanto a la infraestructura de sus hogares, Said y Khaled carecen de agua potable y duermen en el suelo. En las calles aledañas a sus hogares se observan edificios destruidos por la guerra, escombros, basurales y viviendas precarias. En la imagen 7 podemos observar la entrada a la casa de Khaled, la cual se encuentra parcialmente destruida por la guerra. La calidad de vida de Said y Khaled contrasta claramente con la de Suha. Ella vive en una casa mucho más grande que la de los jóvenes palestinos y con comodidades. La casa de Suha está amueblada, decorada, iluminada y ordenada. Observamos que la casa de Suha posee distintos tipos de artefactos electrónicos, gran cantidad de libros y distintos tipos de flores decorando la casa (Véase imagen 8). Se encuentra rodeada de naturaleza y construida en altura, por lo que tiene vista a toda la ciudad. Ello contrasta con los barrios bajos donde viven Said y Khaled. Con respecto a la composición de las representaciones visuales de la casa de Khaled, por un lado, y de la casa de Suha, por el otro, observamos una diferencia en los colores, sombras y luces. La casa de Suha es representada visualmente con colores cálidos y luminosa, mientras que la casa de Khaled se ve representada con colores fríos y con predominancia de sombras.



Imagen 7: *Casa de Khaled*. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abu- Assad).

³¹ (Hany Abu-Assad, 2005, 00:15:53).



Imagen 8: *Casa de Suha*. Fuente: *Paradise Now* (Hany Abu- Assad).

Con respecto a las distintas experiencias de vida. Suha es una palestina que vuelve al territorio luego de muchos años de vivir en Marruecos y Francia. Said es un palestino que solo pudo salir una vez de Cisjordania (para hacerse una operación a los 6 años). La infancia de Khaled y Said en Cisjordania estuvo atravesada por la Primera Intifada y otros sucesos violentos. En cambio, Suha no tuvo contacto con estas experiencias violentas, humillaciones ni carencias. Al crecer fuera del territorio, tiene contacto con estas carencias y con las historias de vida de los palestinos de Nablus al decidir viajar allí en edad adulta. Una vez que ingresa al territorio, Suha se convierte en una palestina más y debe someterse a un riguroso control de seguridad por parte de soldados israelíes, debe refugiarse de los cohetes que estallan en Nablus, atravesar los *check points*, etc.

Por lo tanto, entre Suha, Said y Khaled existe una relación de poder que es reflejada en las diferencias de calidad y experiencias de vida de los sujetos donde unos han padecido toda su vida lo que conlleva vivir en Cisjordania-con incapacidad de salir- y otra ha experimentado la vida allí por elección. Incluso, una vez instalada en Nablus, Suha no padece las mismas carencias que Said y Khaled.

En relación a las experiencias de vida y calidad de vida de cada palestino es que aparecen articuladas las distintas estrategias de lucha. La distinción entre estrategia de lucha pacífica o violenta se sostiene sobre las distintas experiencias de vida y las distintas relaciones de poder que atraviesan a cada palestino representado. Es así que la propia experiencia de vida de Suha la lleva a pensar en una posibilidad de liberación y resistencia del pueblo palestino a través de una estrategia de lucha no-violenta. Esta mirada positiva acerca de la posibilidad de resolución del conflicto contrastará con la de Said y la de Khaled quienes no ven posible un camino a la resolución del conflicto por la vía de la paz y negociación y optan por una estrategia de lucha

violenta. De esta manera, a través de estos personajes, la película representa y construye distintos modos de concebir el conflicto palestino-israelí y las posibilidades de su resolución, creando imaginarios políticos acerca de la resistencia palestina.

Por medio de diálogos específicos entre los personajes es que se retratará las distintas narrativas, posiciones y discusiones sobre las estrategias de lucha. A continuación, retomamos una escena donde Said se encuentra tomando té en la casa de Suha el día anterior al ataque suicida y dialogan en torno a las posibilidades de liberación y resolución del conflicto³²:

Said: ¿Es verdad que eres la hija de Abu Azzam? Dicen que fue un héroe. Estarás muy orgullosa de él.

Suha: Preferiría que estuviese vivo en lugar de estar orgullosa de él.

Said: Nuestra causa sigue viva hoy en día gracias a él.

Suha: Hay muchas maneras de mantenerla viva.

Said: No depende de nosotros, la ocupación modela la resistencia.

Suha: La resistencia puede tener muchas formas. Debemos reconocer que carecemos de fuerza militar, debemos buscar otras alternativas.

Said: ¿Y aceptar la derrota de nuestros abuelos? ¿Aceptar la injusticia?

Suha: Esta conversación no va a ninguna parte.

En este intercambio queda en evidencia la dificultad de diálogo entre Said y Suha en torno a las distintas concepciones sobre la resolución del conflicto y los modos de resistencia. Said no habilita un espacio de diálogo al extranjerizar a Suha, señalando que ella no tiene la capacidad de comprender un conflicto que le es ajeno y mucho menos opinar acerca de las formas de resistencia empleadas por los palestinos³³. Suha también anula el diálogo al terminar la conversación argumentando “Esta conversación no va a ninguna parte”³⁴.

Suha, además, mantendrá una discusión en torno a las estrategias de lucha palestina con Khaled. La discusión ocurre cuando buscan a Said, quien estaba desaparecido tras fallar en la operación y con los explosivos aún colocados en su cuerpo³⁵.

³² (Hany Abu-Assad, 2005, 0:19:49).

³³ (Hany Abu-Assad, 2005, 01:08:23).

³⁴ (Hany Abu-Assad, 2005, 00:22:54).

³⁵ (Hany Abu-Assad, 2005, 1:09:18).

Suha: ¿Por qué lo haces? Puedes buscar un camino para ser más igual en la vida.

Khaled: Está bien, ¿con tus Derechos Humanos?

Suha: ¿Y por qué no? Al menos los israelíes no tendrían excusas para matarnos.

Khaled: No seas ingenua, no habrá libertad sin lucha. Mientras haya injusticia alguien debe sacrificarse.

Suha: ¡No es un sacrificio, es una venganza! Si matas no hay diferencia entre las víctimas y los opresores.

Khaled: Si tuviéramos una fuerza aérea no necesitaríamos mártires, ahí está la diferencia.

Suha: La diferencia es que aun así los israelíes seguirían siendo más poderosos militarmente.

Khaled: En la muerte somos iguales, nos queda el paraíso.

Suha: ¡El paraíso no existe! ¡Existe en tu cabeza!

Khaled: ¡Qué Dios te perdone! Si no fueras la hija de Abu Azzam... Prefiero creer en el paraíso a vivir en el infierno. Con esta vida ya estamos muertos. Se escoge la muerte.

Suha: ¿Y qué pasa con nosotros? Con los que se quedan, ¿Crees que salimos ganando? ¿No te das cuenta que este tipo de acciones nos destruyen? Proporcionas a Israel... la excusa perfecta para seguir.

Khaled: ¿Crees que sin excusa pararían?

Suha: Tal vez. Debemos cambiar la guerra, hacer una guerra moral.

Khaled: ¿Aunque Israel sea inmoral?

Observamos una multiplicidad de discursos que luchan entre sí a la hora de definir una estrategia de lucha. Sin embargo, el caso de Khaled resulta interesante ya que, a diferencia de Said, este sí será persuadido por Suha. A pesar del binarismo en las posibilidades de resistencia (no-violenta o violenta), la posición de los sujetos respecto de este es dinámica. Khaled es ejemplo de ello ya que, si bien al comienzo de la trama opta por una resistencia violenta, finalmente decide no ejercer la violencia. Es así que existe la posibilidad de transformación.

Por su parte, Said continuará con su postura inicial hasta el final. Damos cuenta de la confirmación de su decisión en el monólogo final de la película, previo a realizar el atentado suicida:

Nací en un campo de refugiados, solo he podido salir de Cisjordania una vez. Tenía 6 años y fue para operarme. Vivir acá es como estar en una cárcel. Los crímenes de la ocupación son incontables. Pero el peor de todos es explotar la debilidad de la gente... y convertirlos en colaboradores. No solo aniquilan la resistencia, sino a familias, a la dignidad de nuestro pueblo. Cuando ejecutaron a mi padre, yo tenía 10 años. Era un buen hombre. Se hizo débil. La ocupación tuvo la culpa de lo que pasó. Deben entender que, si reclutan colaboradores, pagarán el precio. No vale la pena vivir sin dignidad, sobre todo, si nos recuerdan día tras día, nuestra humillación, nuestra debilidad; mientras el mundo mira, cobarde e indiferente. Cuando un pueblo se encuentra solo frente al opresor, no queda más remedio que detener la injusticia. Deben entenderlo, si no tenemos seguridad, ellos tampoco. No se trata de poder. Su poder no sirve de nada. Intento hacerles llegar el mensaje, pero solo se me ocurre ésta forma para entregárselo. Peor aún, han convencido al mundo y a ellos mismos de que son víctimas. ¿Es posible ser opresor y víctima a la vez? Pero si se adjudican el papel de opresor y víctima, no me ha quedado más remedio que hacer de víctima y también de asesino. No sé cuál será tu decisión, pero yo no voy a ser un refugiado³⁶.

Por último, la tercera relación de poder identificada es aquella entre los líderes de la organización terrorista, Jamal y Abu Karem, (miembro y líder de la organización terrorista), y Said, Khaled y sus familias. Las relaciones de poder entre estos sujetos se sostienen sobre la diferencia de acceso a capacidades materiales (económicas), sociales (contactos e influencias) y simbólicas (saberes religiosos y políticos).

En cuanto a las diferencias simbólicas, a partir de los saberes que -se asume- manejan, los líderes de esta organización son quienes tienen la capacidad de decidir qué política llevar a cabo y elegir a los encargados de realizarla. Jamal se lo comunica a Said de la siguiente manera³⁷:

Jamal: Hemos decidido responder al asesinato de Abu Hazem y del hijo de Um Jaber...que cayeron en el ataque aéreo. La operación será mañana en Tel Aviv. Vos y Khaled han sido seleccionados para la misión. Van a ir juntos, como quieran. (...) ¿Estás preparado?

Said: Sí claro, es la voluntad de Dios.

Jamal: (...) ¿Eres feliz?

Said: Sí muy feliz, doy gracias a Dios.

³⁶ (Hany Abu-Assad, 2005, 1:15:23).

³⁷ (Hany Abu-Assad, 2005, 00:13:05).

Por su parte, Abu Karem da cuenta del conocimiento detrás de la elección de los mártires. Él afirma que la elección de Said y Khaled no fue “al azar”, sino producto de una evaluación que derivó en la formación de un saber acerca de ellos que los lleva a afirmar que saben que “están capacitados para hacerlo”. La relación entre los líderes de la organización y los futuros mártires tiene ciertos rasgos paternalistas que se evidencian al manifestar que se sienten “orgullosos de ellos” y que “es un honor que muy pocos alcanzan”.

Asimismo, Jamal y Abu Karem son poseedores del saber de lo que pasará con Said y Khaled luego de la operación suicida. Reiteradas veces se refieren al “Paraíso” donde dos ángeles los recogerán. En este sentido, se podría señalar que los líderes aparecen como autorizados a interpretar la palabra de Dios.

A este saber religioso, se suma un saber político versado sobre las posibilidades de liberación y resistencia. En este sentido, al discurso religioso de Jamal lo acompañan ciertas definiciones políticas que son dadas a modo de “lección” hacia Said y Khaled. Jamal les transmite a los jóvenes que existe una única salida al conflicto: la resistencia violenta. Esta es legitimada mediante la siguiente argumentación: “(...) ¿Qué podemos hacer si no hay justicia ni libertad? No nos queda más remedio que luchar (...) El que lucha por su libertad puede dar su vida por ella (...) Temer por la muerte es estar muerto (...) Si no le temen a la muerte, controlan la vida”. Este saber político sumado al religioso será incorporado y reproducido por Said y Khaled.

Mediante el análisis visual podemos dar cuenta de las relaciones de poder de carácter económico existentes entre estos sujetos: Jamal destaca en su forma de vestir (lleva puesto un traje, una camisa y un reloj que aparece en varias escenas).

Con respecto a las diferencias sociales, en la sociedad palestina representada Jamal es visto como una figura que otorga protección, un guía moral, con características paternalistas. Ello se refleja en la madre de Said, quien lo respeta mucho. Admira su trabajo en una escuela cuidando niños y se encuentra agradecida para con Jamal por la ayuda que éste le provee a Said en distintos desafíos de la vida cotidiana como, por ejemplo, conseguir un permiso de trabajo para ir a Tel Aviv³⁸. Esto da cuenta de la influencia y contactos que posee Jamal.

³⁸ (Hany Abu-Assad, 2005, 00:15:31).

5. CONCLUSIÓN

El trabajo partió de la articulación entre cultura y poder. Dimos cuenta de la relevancia de la esfera visual en esa constitución, argumentando que las películas son importantes porque no solo reflejan al mundo, sino que lo constituyen. Mediante el proceso de representación se visibiliza/invisibiliza ejerciendo un poder productivo y represivo. Es así que el cine puede (re)producir conocimiento, identidades/otredades y relaciones de poder, o bien ser una forma de resistencia a través de la constitución de contra-discurso. Por lo que el cine puede abrir –o cerrar- un campo de visibilidad y alterar determinado régimen de creencias (Soto Calderón 2019, 7).

Es en este marco que, a la hora de indagar sobre conflictos internacionales en la disciplina de las Relaciones Internacionales, las imágenes e imágenes en movimiento tienen mucho que decirnos, ya que constituyen los conflictos y a los actores inmersos en ellos, impulsando un modo de concebir e interpretar el conflicto en las audiencias e incidiendo en nuestra manera de habitar y actuar en el mundo. Por ello, frente a un interés inicial sobre el conflicto palestino-israelí es que tomamos al cine palestino (y no cine sobre los palestinos) para preguntarnos ¿cómo son representadas las identidades y otredades en la filmografía palestina sobre el conflicto palestino-israelí y qué estrategias de lucha aparecen a ellas vinculadas?

Para responder a la pregunta seleccionamos la producción cinematográfica *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005) y realizamos un análisis visual, enmarcándonos teóricamente en el giro visual, como así también en el análisis del discurso. A partir de lo analizado, damos cuenta que *Paradise Now* representa una multiplicidad de identidades y otredades que provienen de las distintas formas de concebir el conflicto y de las relaciones de poder que atraviesan a cada sujeto. Al interior de la sociedad palestina, existen diversas identidades palestinas que están atravesadas de manera diferencial por una serie de relaciones de poder. Ello se ve reflejado en la calidad y experiencias de vida, como también en el poder simbólico y social que presenta cada palestino. Sostenemos que a partir de estas relaciones de poder y los distintos modos de concebir el conflicto es que cada sujeto produce diferentes apuestas en términos de estrategias de lucha.

En un principio la trama representa y significa a Israel y Palestina, y a los palestinos e israelíes bajo la categoría binaria de víctima-victimarios. Este binarismo será complejizado en dos instancias. Una, por la representación de una multiplicidad de sujetos palestinos, algunos “colaboradores” y otros “mártires”. Dos, por el papel de Said quien invierte su rol de víctima y se convierte en victimario. Así, *Paradise Now* abrirá la caja negra de Palestina y los palestinos.

Al complejizar la propia identidad palestina y su significación como víctima, se establece una graduación en la categoría de “víctima”.

Sin embargo, debemos realizar una reflexión sobre la complejización identitaria. Esta es que, si bien se retrata una multiplicidad compleja de identidades/otredades, los distintos discursos siguen reproduciendo la construcción de identidades/otredades a partir de las categorías víctima-victimario y una visión del conflicto bajo esta lógica binaria. En otras palabras, los límites identitarios se difuminan y complejizan y los sujetos inmersos en el conflicto invierten sus roles, pero las categorías víctima-victimario no se rompen. En este sentido, mediante el personaje de Suha, la película expresa su visión acerca de la resolución del conflicto y estrategias de lucha, permite “imaginar otros horizontes y esbozar un horizonte incluso allí donde no lo hay” (Soto Calderón 2019, 35). En este punto, es interesante mencionar que *Paradise Now* nos permite imaginar otras posibilidades políticas. Por lo que las representaciones que entrega *Paradise Now* no deben ser entendidas como un mero reflejo de la realidad palestina, sino como constitutivas de ésta para las audiencias locales, regionales y globales.

Finalmente, si bien supera los límites de este trabajo, considero pertinente hacer mención del contexto actual que está atravesando el conflicto. Mientras escribo estas líneas, el conflicto palestino-israelí se encuentra en un momento histórico bisagra. Estamos siendo testigos del complejo contexto regional donde nuevamente, tras el último enfrentamiento de 2014, se desató un conflicto armado entre Hamas e Israel. Las polarizaciones son crecientes, las homogeneizaciones y esencializaciones identitarias se reinstalan aún con más fuerza. Esto promueve lecturas binarias del conflicto y dificulta pensar por fuera de las categorías víctima-victimario que, como consecuencia, imposibilita el diálogo y encontrar una salida política al conflicto -por fuera de la violencia-. En este contexto, la visualidad ocupa un rol central. Aún lejos de la zona de conflicto estamos día a día bombardeados por imágenes y audiovisuales que tienen efectos emocionales e inciden en nuestras subjetividades políticas. Es así que “las imágenes trabajan políticamente” representando, narrando y definiendo quienes son esos sujetos que se enfrentan, cómo son, qué sucede allí, por qué sucede, cómo sucede, etc. (Bleiker, 2015). En el marco de este contexto, tenemos acceso diario a imágenes de sufrimiento, que se vuelven omnipresentes (Heck y Schlag 2012, 893). Por lo que, en esta “era de lo visual” considero aún más urgente prestar atención a estos contenidos culturales performativos que están presentes en nuestra vida diaria y estudiarlos en relación al conflicto.

A pesar que la disciplina de las RI históricamente ha sido regida por el paradigma positivista que derivan toda su atención al estudio de estructuras y esferas macro intentando explicar fenómenos de la política internacional –y también predecirlos- (Dittmer 2015, 47), el trabajo propone a futuro continuar explorando y estudiando los elementos de la cultura popular en articulación con la disciplina de las Relaciones Internacionales. Esta propuesta se basa en una característica fundamental: el cine no solamente puede concebirse como (re)productor de discursos dominantes en un sentido retroalimentativo para con las políticas internacionales, sino que también implica un espacio que produce transformación, contra-discursos resistentes, re-narrativas y re-significación. Parafraseando a Fanon, el cine puede ser capaz de “crear algo nuevo -diferente al mundo viejo- tejido de relaciones sociales no jerárquicas ni opresivas” (Fanon en Zibechi 2018). Por lo que, en la cultura también se pueden encontrar respuestas interesantes e impulsarnos a pensar por fuera de los márgenes categoriales, imaginando otras posibilidades políticas.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, M. 2007. “The Construction of Colonial Korea's Memories through Contemporary South Korean Cinema. A Comparative Study of ‘2009 Lost Memories’, ‘Fighter in the Wind’, ‘Blue Swallow’ and ‘Hanbando’”. Tesis de Maestría, Universidad Yonsei.
- Álvarez, M. 2015. “Historia en cine. Cine e historia”. En *Memoria histórica y poscolonialismo en Corea del Sur*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi. 1-45.
- Ball, A. 2008. “Between a Postcolonial Nation and Fantasies of the Feminine: The Contested Visions of Palestinian Cinema”. *Camera Obscura* 69, Volume 23, Number 3, Published by Duke University Press.
- Bleiker, R. 2009. *Aesthetics and World Politics*. Great Britain: CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne. doi: 10.1057/9780230244375.
- Bleiker, R. 2015a. “Pluralist Methods for Visual Global Politics”. *Millennium: Journal of International Studies* 2015, Vol. 43(3): 872 –890.
- Bleiker, R. 2018. *Visual Global Politics*. London: Routledge. (1st ed.). doi: 9781315856506.
- Brieger, P. 2014. *El conflicto palestino-israelí: 100 preguntas y respuestas*. (2da ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- Callahan. 2015. “The Visual Turn in IR: Documentary Filmmaking as a Critical Method”. *Millennium: Journal of International Studies* 2015, Vol. 43(3) 891–910.

- Campbell, D. 1998. "Foreign Policy and Identity". En *Writing Security. United States Foreign Policy and the Policy of Identity*. 53-72. Minneapolis: University of Minnesota.
- Campbell, D. 2013. "Poststructuralism". *International Relations Theory, Discipline and Diversity*. Oxford: Oxford University Press. 223-246.
- Cancelo, P. 2021. *Palestina: La metáfora de los árboles*. (1ra ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editorial Sur, 2021.
- Connolly, W. 1991. "Global Political Discourse". En *Identity/Difference*. London: University of Minnesota Press. 36-63.
- Cuadro, M. 2013a. "El posestructuralismo en las Relaciones Internacionales: una perspectiva alternativa". En Llenderozas, Elsa. *Relaciones Internacionales: Teorías y debates*. 107-130. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cuadro, M. 2013b. "Matar para mejorar la vida. Racismo religioso o la constitución del sujeto exterminable durante la Guerra Global contra el Terror". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- Dabashi, H. 2006. *Dreams of a Nation: On Palestinian cinema*. London: Verso.
- Débrix, F. 2003. "Language, Nonfoundationalism, International Relations". En Débrix, F. *Language, Agency, and Politics in Constructed World*. 3-25. New York: M.E. Sharpe.
- Debrix, F. 2006. "The Sublime Spectatorship of War: The Erasure of the Event in America's Politics of Terror and Aesthetics of Violence". *Millennium: Journal of International Studies*, 2006. ISSN 0305-8298. Vol.34 No.3, pp. 767-791.
- Dittmer, J. 2015. "On Captain America and 'Doing' Popular Culture in the Social Sciences". En *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*. 45-50. Bristol: E-International Relation Publishing.
- Duncombe, C. y Bleiker, R. 2015b. "Popular Culture and Political Identity". *E- International Relations*, May 2015: 1-6. Fecha de consulta, 19 de enero de 2022. <https://www.e-ir.info/2015/05/02/popular-culture-and-political-identity/>
- Fanon, F. 1963. *Los condenados de la tierra*. D. F, México: Fondo de cultura Económica.
- Fanon, F. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Traducido por Martín. Madrid: Ediciones akal.
- Forga Martiel, M. 2014. "La presentación/representación del 'otro' frente a los estereotipos occidentales sobre el mundo árabomusulmán a través de documentales del siglo XX producidos desde el mundo árabe". Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona.
- Gertz, N. y Khleif, G. 2008. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh University Press.

- González, Z. 2021. “Una ventana hacia el arte y cultura palestina”. En *Palestina: de la Nakba al apartheid. La lucha de un pueblo por su liberación*. 130-140. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ContrahegemoníaWeb, 2021. Biblioteca Virtual CLACSO.
- Hall, S. y Mellino, M. 2011. *Cultura y Poder: Conversaciones sobre los cultural studies*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hall, S. 1997. “Representación, Sentido y Lenguaje”. En *El Trabajo de la Representación*. Traducido por por Elías Sevilla Casas. London: Sage Publications, Cap. 1, pp. 13-74.
- Harman, S. 2019. *Seeing Politics: Film, Visual Method, and International Relations*. McGill-Queen’s University Press. doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctvkjb2b1>.
- Heck, A. y Schlag. G. 2012. “Securitizing images: The female body and the war in Afghanistan”. *European Journal of International Relations*, 19(4), 891-913.
- Jefferess, David. 2019. *Postcolonial Resistance: Culture, Liberation, and Transformation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ledin y Machin. 2018. *Doing Visual Analysis: From Theory to Practice*. SAGE Publications Ltd.
- Mendes, A. 2015. “Walled in/walled out in the West Bank: performing separation walls in Hany Abu-Assad’s Omar”. *Transnational Cinemas*, 6:2, 123-136, DOI: 10.1080/20403526.2015.1084798.
- Murphy, D. 2000. “Africans filming Africa: Questioning theories of an authentic African cinema”, *Journal of African Cultural Studies*, 13:2, 239-249. doi: 10.1080/713674315.
- Rose, G. 2016. *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4th Edition. California: Sage Publications Inc.
- Ruiz, M. “La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas”. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2020), Cuaderno 79. 51-74.
- Saguier, M. 2019. “Narrativas visuales de la crisis ecológica global”. En *El futuro: miradas desde las Humanidades*. San Martín: Universidad Nacional de San Martín. Pp. 202-217.
- Said, E. 1980. *The Question of Palestine*. New York: Times Books.
- Said, E. 1984. “Permission to Narrate”. *Journal of Palestine Studies (JPS)*, 13(3): 27–48. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2022. doi:10.2307/2536688.
- Said, E. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Random House Inc.
- Said, E. 2008. *Orientalismo*. Traducido por Maria Luisa Fuentes. (2da Edición). España: Penguin Random House.

- Salih, R. y Richter-Devroe, S. 2014. “Cultures of resistance in palestine and beyond: on the politics of art, aesthetics, and affect”. *The Arab Studies Journal*, Vol. 22, No. 1, pp. 8-27.
- Shapiro, M. 2004. *Methods and Nations: Cultural governance and the indigenous subject*. New York: Routledge.
- Shapiro, M. 2009. *Cinematic Geopolitics*. London: Routledge.
- Shapiro, M. 2013. *Studies in Trans-Disciplinary Method: After the Aesthetic Turn*. London: Routledge.
- Sorlin, P. 1998. “American Weapon for the Cold War”. *Film History*, Vol. 10, No. 3, The Cold War and the Movies (1998), 375-381.
- Soto Calderón, A. 2019. “Los bodes de la representación”. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 3(1), 30–49. Fecha de consulta, 23 de marzo de 2022. doi: <https://doi.org/10.30827/tmj.v3i1.11368> .
- Tawil Sourì, H. 2011. “Where is the political in cultural studies? In Palestine”. *International Journal of Cultural Studies* 14(5): 467–482. Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2022. doi: 10.1177/1367877911408656.
- Weber, C. 2009. *International Relations Theory: A critical introduction*. eBook Published 1 September 2009. London: Routledge.
- Weber, C. 2013. “‘I am an American’: protesting advertised ‘Americanness’”. *Department of International Relations, University of Sussex, Brighton, BN1 9RH, UK* Published online: 25 Apr 2013.
- Zibechi, R. “Frantz Fanon: de la descolonización al pensamiento crítico”. *La Tinta*, 15 de agosto de 2018. <https://latinta.com.ar/2018/08/15/frantz-fanon-de-la-descolonizacion-al-pensamiento-critico/> . Fecha de consulta, 14 de octubre de 2023.

Filmografía

Abu-Assad, Hany

al- Jinna Alaan (“Paradise Now”, 2005)