

Universidad de Granada

Departamento de Estudios Semíticos
Área de Estudios Árabes e Islámicos



Programa de Doctorado: Lenguas, Textos y Contextos

“Espacio público y mujeres en Egipto.
Un recorrido por la imagen y el
imaginario social de las bailarinas.”

Por: María Carolina González Bracco

Directoras: Elena Arigita Maza
y Caridad Ruiz de Almodóvar y Sel

Editor: Universidad de Granada.Tesis Doctorales
Autora: María Carolina González Bracco
ISBN: 978-84-9125-227-6
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40803>

Índice

Resumen	4
Presentación.....	5
Introducción.....	11
Construcción del argumento	16
Estado de la cuestión.....	24
Metodología	27
Esquema de la tesis	29
Capítulo 1. De la “espectacularización” a la sociedad del espectáculo.....	33
Introducción	33
1.1. Egipcianización de las artes	38
1.1.1. Teatro popular y “oficial”	42
1.1.2. Música: Difusión masiva y modernización.....	50
1.2. Bailarinas egipcias: de la espectacularización al espectáculo.....	59
1.2.1. Bailarinas espectacularizadas	61
1.2.2. La danza oriental como espectáculo.....	67
1.2.3. Bailarinas en la prensa.....	71
1.3. Bailarinas extranjeras y la orientalización de la danza oriental	74
1.3.1. Un mito para la danza oriental	79
1.4. Cuerpos femeninos en el límite de lo social	82
Capítulo 2: La bailarina como mujer trabajadora.....	91
Introducción	91
2.1. Comienzos de la industria cinematográfica: mostrar y demostrar.....	98
2.1.1. Composición social del público	102
2.1.2. La construcción de la identidad nacional y las bailarinas como extranjeras.....	104
2.1.3. Pioneras: Actrices, productoras, directoras	107
2.2. Características principales del cine egipcio de los años 20 y 30	111
2.2.2. El <i>Estudio Egipto</i>	115
2.2.3. Cine sonoro, cine musical	118
2.3. Primera imagen: Comienzo de los años 40.....	121
2.3.1. <i>Me gusta equivocarme</i> (1942).....	124
2.3.2. <i>La calle Muhammad ‘Alī</i> (1944).....	127
2.3.3. <i>El amor de la vida</i> (1946).....	129
2.4. El juego de la señora.....	132

2.4.1. Argumento.....	133
2.4.2. Análisis.....	140
Capítulo 3: La bailarina como mujer malvada	149
Introducción	149
3.1. Realismo, realidad y ficción de las bailarinas: Una “contradicción fascinante”	156
3.1.1. El <i>star system</i> egipcio.....	161
3.1.2. Tahia Carioca a través de los ojos de Edward Said	164
3.1.3. La danza es el mensaje	169
3.2. Segunda imagen	173
3.2.1. <i>al-Ŷasad (El cuerpo)</i> (1955).....	179
3.2.2. <i>Inta ḥabībī (Tú eres mi amor)</i> (1957).....	184
3.3. Mi amor moreno (1958).....	187
3.3.1. Argumento.....	188
3.3.2. Análisis.....	196
Capítulo 4: La bailarina como mujer marginal.....	201
Introducción	201
4.1. Regulación y silencio en torno al cuerpo de las bailarinas	206
4.1.1. Censura Oficial.....	207
4.2. Folclorización	212
4.2.1. El grupo Reda.....	215
4.2.2. Las películas del grupo Reda	219
4.2.3. La imagen de Farida Fahmy	224
4.3. Tercera imagen	226
4.3.1. <i>Mi padre arriba del árbol</i> (1969)	230
4.3.2. Bailarinas en las adaptaciones de <i>La trilogía de El Cairo</i> (1962, 1966 y 1973)	235
4.3.3. Películas biográficas (1963, 1972 y 1975).....	238
4.4. Cuidado con Zūzū (1973)	245
4.4.1. Argumento.....	246
4.4.2. Análisis.....	255
Conclusiones.....	263
Bibliografía.....	271
Apéndice I. Fichas técnicas	289
I.I. El juego de la señora	289
I.II. Mi amor moreno	290

I.III. Cuidado con Zūzū.....	291
Apéndice II. Entrevistas	293
II.I. Nabīha Luṭfī.....	293
II.II. Muṣṭafa Darwīš	303
II.III. Walīd Sayf.....	311
II.IV. Louis Greiss	317
II.V. Marie Rosental	329
II.VI. Mahmoud Reda.....	333
II.VII. Tārik al-Šinnāwī	338
II.VIII. Zīzī Muṣṭafà	343
II. IX. Muḥammad Diyāb	346
II.X. Rafīq al-Šabban	357
III.XI. Maḥmūd Qāsim	366
Índice de nombres.....	375

Resumen

El presente trabajo propone un recorrido por los cambios en la imagen y el imaginario de las bailarinas en Egipto desde comienzos del siglo XX hasta 1973. Para ello, se presenta primeramente una descripción de la sociedad egipcia en el cambio de siglo, el surgimiento y desarrollo de las artes y un recorrido histórico sobre las bailarinas egipcias, su exotización y posterior arribo a los escenarios.

Tomando el cine como el dispositivo más elocuente para analizar dichos cambios, se describe el desarrollo de la industria cinematográfica en el país, fuertemente atravesado en sus comienzos por la presencia extranjera y la relación con el “otro” y luego como parte del proyecto nacional pero manteniendo siempre una impronta comercial y disciplinadora. Todo ello se verá reflejado en los cuerpos de las bailarinas: mostrados, silenciados, resignificados, “folclorizados”.

A partir de la llegada de las bailarinas al cine, se propone una periodización que abarca desde (i) comienzos del siglo XX a 1946, (ii) 1946 a 1958 y (iii) 1958 a 1973. Cada etapa está atravesada por una serie de acontecimientos políticos y sociales que dan lugar a la construcción de un imaginario social que, a su vez, construye una imagen de las bailarinas en el cine. Así, en la primera etapa, la bailarina es vista como una mujer trabajadora, en la segunda como una mujer malvada y en la tercera como una mujer marginal.

Para ilustrar cada caso se propone una película representativa, cuyo año de producción coincide con el cierre de cada etapa propuesta (1946, 1958 y 1973) todas ellas protagonizadas por la bailarina egipcia más famosa de todos los tiempos: Tahia Carioca. A través de ella, se contrasta también la imagen “real” con aquella presentada en el cine y los cambios en la conformación y percepción del público respecto a las bailarinas en las diferentes etapas.

Presentación

“Investigadora de Argentina, bailarina de Egipto y calificación académica de España: Una bailarina argentina hace su máster sobre Tahia Carioca” fue el título de la entrevista que me realizó Ṭarīk Muṣṭafà para la revista *Rūz al-Yūsuf* en 2009 luego de aprobar mi trabajo fin de máster en Granada.

La iniciativa dio sus primeros pasos en Buenos Aires, motivada por la inquietud de aquello que estaba detrás, a través, por sobre la danza y las bailarinas. Así, mi llegada a El Cairo en agosto de 2007, fue el comienzo de un viaje —en el amplio sentido de la palabra— que aún no ha terminado, y espero que no termine jamás. Pronto comencé a trabajar en el Instituto Cervantes de El Cairo como profesora de español. Este trabajo, que mantuve gracias a la generosidad de la Jefa de Estudios, Mercedes Fornés Guardia, que siempre atendió y entendió mis idas y regresos, me dio la posibilidad no sólo de mantenerme económicamente sino también de tener contacto directo y constante con jóvenes egipcios y entender —o mejor dicho intentar entender— a través de ellos algunos aspectos de la sociedad egipcia. Sin duda muchos de los más maravillosos recuerdos de mi temporada en El Cairo se atesoran entre las paredes de esas aulas.

El primer año transcurrió entre intentos de aprender la lengua, que gracias a la ausencia de presupuesto y de tiempo para hacerlo de manera formal tuve que hacerlo en la calle, a través de la televisión y contando con la amorosa ayuda e inmensa paciencia de mis amigos egipcios. Así me convertí en una experta en dialecto egipcio: en los barrios populares cairotas y conversando con mis vecinas.

Fue en ese tiempo que conocí, gracias a mi amigo Muṣṭafà, a la que sin duda sería mi gran inspiración, Nabīha Luṭfī¹. Según me habían comentado, ella había hecho un documental sobre la calle Muḥammad ‘Alī. La llamé y enseguida me invitó a su casa.

¹ Directora de cine nacida en Líbano en 1937 y que reside en El Cairo desde los años 50. Rebecca Hillauer. *Encyclopedia of Arab women filmmakers*. Cairo: AUC Press, 2005, pp. 93-98; María Carolina González Bracco. Entrevista a Nabīha Luṭfī. El Cairo, 2009.

Cuando fui, me encontré con una señora encantadora y generosa con la que pasé casi un día entero conversando, donde me contó, entre muchas otras cosas, que tenía la idea de realizar un documental sobre la vida de Taḥiyya Kārīwkā (Tahia Carioca)². Fue al salir de su casa, en el barrio de *al-‘Aḡūza*, cuando comencé a pensar en formalizar la idea con la que había llegado a El Cairo hacía ya casi un año antes y que por atender mis necesidades diarias había postergado: realizar una investigación sobre las bailarinas egipcias.

Gracias a una compañera de trabajo granadina tuve conocimiento del máster en Cultura Árabe y Hebrea que se ofrecía en la Universidad de Granada, y se convirtió en mi objetivo de manera inmediata. Fue durante mi estancia en Granada que volví a prestar atención al artículo de Edward Said sobre Tahia Carioca, y menuda sorpresa me llevé cuando leí que Nabīha Luṭfī había sido quien había propiciado el encuentro entre ambos en El Cairo. Aquella lectura fue sin duda reveladora. No sólo por la mención a Nabīha sino también por la información que revelaba de Tahia: una bailarina que había sido no sólo el ícono de la danza egipcia sino también una revolucionaria, actriz destacada, había ido presa por comunista y más tarde había tenido un vuelco hacia la religión... no podría haber más motivos para entusiasarme en investigar sobre su vida. La llave de entrada la tenía, era mi querida Nabīha Luṭfī, por lo que era necesario, inminente, regresar a El Cairo a su encuentro.

Fue con esta idea que recurrí a otro de los grandes puntales de este trabajo, esperando que me acompañara en este viaje que ya parecía ser impulsado por manos femeninas. En Córdoba me encontré con la Dra. Elena Arigita Maza y tuve la fortuna de contar con su apoyo, y así partí nuevamente hacia El Cairo.

Cuando llegué a Egipto, me comuniqué inmediatamente con Nabīha Luṭfī que, al conocer mi inestable situación laboral, me invitó a vivir con ella hasta que terminara mi investigación. Esa convivencia duró 4 meses y fue un curso intensivo de historia y cine

² Tahia Carioca (1919-1999) bailarina y actriz egipcia nacida en Ismā‘īliya. Debutó como bailarina a mediados de los años 30 en los cabarets de El Cairo y pronto triunfó en la incipiente industria cinematográfica, convirtiéndose en una actriz destacada de su tiempo. María Carolina González Bracco. *Al rescate de la virtud. Tahia Carioca, bailando entre la acción y la actuación*. Trabajo fin de Máster. Universidad de Granada-Departamento de Estudios Semíticos, diciembre de 2009, inédito; Sulaymān al-Ḥakīm. *Taḥiyya Kārīwkā, bayn al-raḡṣ wa-l-siyāsa*. El Cairo: Dār al-Hīlāl, 2000.

egipcios, cocina libanesa y de profunda generosidad y humanidad. Con ella no sólo conocí muchos aspectos de la vida de Tahia sino también del mundo del cine. Ella me puso en contacto con todos los entrevistados, guiando mi investigación pero sin interferir en ella. Sin su apoyo y dedicación ninguna de las dos partes de esta investigación hubieran sido posibles de concretar.

El éxito en la presentación del trabajo fin de máster fue ampliamente celebrado por todos aquellos que participaron en ella y con quienes tuve la fortuna de compartir el proceso y el resultado. Fue por sugerencia de quien había sido mi directora de dicho trabajo y también me acompañó en esta segunda etapa, que decidí dedicarme al estudio de las bailarinas en el cine. Si bien su sugerencia tenía que ver con los extensos lazos que había desarrollado con gente de este ámbito, pronto descubrí que el cine era un dispositivo inmejorable para asir las imágenes del pasado y la representación de las mismas. Esta segunda etapa de preparación de la tesis doctoral comenzó en El Cairo a principios de 2010.

Mis encuentros semanales los sábados al mediodía con Louis Greiss³ y sus “secuaces”, como él los llamaba, entre los que se encontraban destacadas personalidades de la cultura como Muṣṭafā Darwīš⁴, fueron el ámbito ideal para germinar la idea de la segunda investigación. Entusiasmados por mi interés, me contaban historias fantásticas de los tiempos pasados, que eran muchas teniendo en cuenta que el promedio de edad de los presentes era de 75 años. Historias de los actores y actrices, de los directores, de la prensa y, por supuesto, de las bailarinas.

Otro aliado inseparable de la segunda etapa fue Muḥammad Diyāb⁵, quien compartió conmigo generosamente incontable cantidad de material, además de largas y divertidas horas en la terraza del sindicato de periodistas. Muḥammad fue sin duda el gran referente a la hora de encontrar datos que parecían perdidos u olvidados, como el nombre de tal o cual bailarina que apareció una vez en una película perdida. Recuerdo la expresión

³ Periodista, crítico de teatro y profesor de la Universidad de El Cairo. María Carolina González Bracco. Entrevista a Louis Greiss. El Cairo, 29/05/2009 y 26/06/2009.

⁴ Crítico de cine, ex-juez y ex-censor. María Carolina González Bracco. Entrevista a Muṣṭafā Darwīš. El Cairo, 09/06/2009.

⁵ María Carolina González Bracco. Entrevista a Muḥammad Diyāb. El Cairo, 15/05/2011.

de su cara cuando consiguió para mí las memorias de Badī'a Maṣābnī⁶. Sólo él y yo sabíamos lo que significaba ese documento, largamente buscado por ambos, al que finalmente teníamos acceso.

Gran cantidad de información fue aportada también por los amables señores del *al-Markaz al-Kāṭūlīkī*, el único archivo de cine en Egipto, que funciona en una oficina olvidada en el centro de El Cairo donde mis visitas eran recibidas con gran entusiasmo. Muchas tardes compartí allí con mi amiga y compañera de aventuras Samar 'Izzat, quien leía los numerosos artículos para comentarme de qué iban y así seleccionar cuáles fotocopiábamos; además de acompañarme a las primeras entrevistas y traducir todo el material utilizado para el primer trabajo y mucho del segundo. Fines de semana enteros pasamos con la pequeña Samar en mis diversos hogares, traduciendo y compartiendo impresiones y comidas de los que atesoro queridos recuerdos.

También muchas jornadas en la biblioteca de la Universidad Americana de El Cairo aportaron información. Allí tuve la oportunidad de conocer a Nuḥà Ruṣḍī, quien había hecho una investigación sobre las bailarinas y muy amablemente compartió conmigo su material. Lamentablemente decidí realizarle una entrevista en el café más concurrido de El Cairo, por lo que luego resultó inaudible y por lo tanto inutilizable para el trabajo.

En enero de 2011 estalló la revuelta en El Cairo y pronto pareció inminente mi salida del país. Los últimos meses intenté recopilar toda la información necesaria, realizar las postergadas entrevistas y en julio de ese año estaba regresando a Buenos Aires con la idea de relevar todo el material y realizar la escritura de la tesis. En esta nueva etapa también conté con el apoyo constante e incondicional de la Dra. Elena Arigita, sin el cual hubiera sido muy difícil llevar adelante y concretar este proyecto dadas las nuevas condiciones; ella se convirtió en la única y más necesaria interlocutora de esa etapa del proceso. Acostumbradas a la distancia, continuamos nuestra comunicación que siempre fue

⁶ Badī'a Maṣābnī (1889-1975) Cantante, actriz, bailarina y empresaria de origen libanés. De pequeña se trasladó al continente americano donde comenzó a interesarse por las artes escénicas. De regreso a su país se trasladó luego a El Cairo donde abrió una famosa sala que congregaba a las más distinguidas figuras del *establishment* local y cuna de los artistas más renombrados del siglo XX. Se retiró en 1951 cuando regresó a Líbano escapando de sus obligaciones tributarias en Egipto. *Cfr.* Bāsilā Nāzik. *Muḍakkirāt Badī'a Maṣābnī*. Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayā, 1960.

mucho más allá de lo académico. Ella supo acompañarme y comprender mis angustias, apaciguar mis entusiasmos repentinos y ansiedades, en fin, fue la compañera ideal en este largo viaje por tres continentes y tres etapas muy diferentes de mi vida. Ya desde nuestro encuentro en Barcelona en el WOCMES, Alberto Elena, a quien recuerdo con gran admiración y cariño, fue también un gran referente y entusiasta de mi trabajo. Él me sugirió que me acercara a los espacios de investigación audiovisual en mi país y me especializara más en el tema, cosa que hice entre 2011 y 2014 en la Universidad de Buenos Aires.

Si bien en Buenos Aires fue muy duro retomar el trabajo, sobre todo por tener que acomodar ciertas cuestiones de mi vida personal y profesional luego de cuatro años de ausencia, la perseverancia de la Dra. Elena Arigita sin dudas ha sido fundamental. Ambas pudimos además contar con el apoyo y la experiencia de la Dra. Caridad Ruiz de Almodóvar, que acompañó todo el proceso de cerca, ajustando y supervisando la totalidad del trabajo.

Tuve la fortuna de encontrarme también con el desinteresado apoyo de quien comenzó siendo mi profesor de árabe y pronto se convirtió en un amigo, Muḥammad Sārim, que me ayudó a coregir las transliteraciones, dando el empujón final para afrontar las dificultades idiomáticas de la escritura y siguiendo de cerca mis avances. Ya en la etapa final del trabajo, mi hermana Mercedes pasó horas corrigiendo comas, planteando preguntas, ayudándome a cerrar ideas y apoyándome constantemente en mis momentos de desesperación. Tanto ella como mi compañero Pablo fueron mi soporte emocional y nunca me dejaron claudicar en la concreción de este proyecto, ayudándome a superar obstáculos de todo tipo.

A todos estos entrañables compañeros de viaje, les dedico este trabajo que no es mío; es nuestro.

Introducción

El proyecto de la tesis de doctorado que aquí se presenta surgió de una serie de interrogantes generados durante el desarrollo de la investigación realizada para nuestro trabajo fin de Master sobre Tahia Carioca. Aquel primer acercamiento a la investigación académica y a la temática de las bailarinas egipcias nos abrió un universo de sentido que ansiábamos explorar. Para ello, necesariamente debía retomarse el trabajo de campo realizado y releerlo, ampliarlo, cuestionarlo y reforzar sus puntos oscuros. Continuando la iniciativa anterior, el primer objetivo de este trabajo fue extender el objeto de estudio a la imagen de las bailarinas en el cine egipcio entre 1946 y 1973 incorporando otros exponentes que ayudaran a contrastar la experiencia de Carioca.

Buscamos entonces contactar con algunas bailarinas para entrevistarlas y así obtener información de primera mano. La primera dificultad encontrada fue en relación al período elegido: la mayoría habían ya fallecido. Logramos, sin embargo, acercarnos a tres de las más destacadas bailarinas de la última etapa de este estudio: Naÿwà Fu'ād⁷, Suhayr Zakī⁸ y Zīzī Muşţafà⁹

Naÿwà Fu'ād, a pesar de manifestarse dispuesta a conceder una entrevista, luego se retractó. Suhayr Zakī se retiró en 1984 y desde entonces no ofrece entrevistas ni habla de su vida como bailarina, según nos comentó el periodista Muḥammad Diyāb. Gracias a la intervención de su hija, la actriz Minna Şalabī¹⁰, concretamos una entrevista con Zīzī

⁷ Naÿwà Fu'ād (1939-) Bailarina y actriz egipcia nacida en Alejandría de padre egipcio y madre palestina. Comenzó su carrera como bailarina en los clubes nocturnos, y más tarde, en 1957, debutó en el cine con el director Ḥasan al-Imām. Es considerada una de las actrices con más presencia en el cine. Aunque en la mayoría de sus películas realizaba el papel de bailarina, intentó destacarse más como actriz, como en *Had al-sayf* (*El filo del sable*), 1986 dirigida por Şarīf 'Arafā y de su propia producción. Desde 1998 limita su actividad artística a la actuación en el cine y la televisión. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū'at al-mumattīl fī l-sīnīmā al-'arabīyya 1927-2013*. El Cairo: al-Hay'a al-Mişriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, 2013, pp. 87-88.

⁸ Suhayr Zakī (1945-) Bailarina y actriz egipcia nacida en Mansura. Trabajó en el cine como actriz y bailarina. Entre sus películas más conocidas se encuentran *Ana wa-huwa wa-hiya* (*Él, ella y yo*) de 1964, *al-Rāyelellī bā' al-šams* (dial. *El hombre que vendió el sol*) de 1983. Se retiró del arte a principios de los años 90. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū'at*, p. 125.

⁹ Bailarina. María Carolina González Bracco. Entrevista a Zīzī Muşţafà. El Cairo, 20/08/2010.

¹⁰ Minna Şalabī (1981-). Actriz egipcia. Es la hija de la bailarina Zīzī Muşţafà, nació en Guiza y de chica comenzó a participar en varios programas de televisión. Empezó su carrera actuando junto a Samīḥa Ayyūb en *Salma yā Salāma* (*Salma, oh, Salāma*), una serie de televisión producida el año 2000. En el cine, después

Muṣṭafà en 2010. En dicha ocasión nos confió que se había retirado de la profesión a petición de su hija que “estaba muy triste y enojada porque en la escuela la molestaban, le decían *bint al-raqqāṣa* (hija de bailarina), ella tenía 6 años, yo me separé de su padre cuando tenía dos años. Venía llorando de la escuela y yo le pregunté si iba a estar contenta si yo dejaba de bailar y me dijo que sí. Así que dejé de bailar”¹¹.

Contactamos finalmente con la actriz Hind Rustum¹² que, si bien no fue bailarina, estuvo íntimamente ligada a la construcción de la imagen y el imaginario que se hizo de las bailarinas en esta época. Cuando nos comunicamos telefónicamente con ella en junio de 2011 para concertar una entrevista, al saber cuál era el tema de la misma contestó: “yo no tuve nada que ver con las bailarinas ni con la danza”.

Estos intentos de acercamiento generaron una serie de inquietudes que guiaron de ahí en más el rumbo del trabajo: ¿Por qué estas mujeres rechazaban ahora su antigua profesión? ¿Por qué sus hijos se avergonzaban de ellas y, a su vez, reflejaban el rechazo social? ¿Por qué la sociedad egipcia rechazaba una tradición que le era propia? ¿Por qué este arte, valorado y practicado masivamente alrededor del mundo era despreciado por los egipcios? ¿Por qué incluso aquélla que no había sido bailarina de profesión pero sí bailado o interpretado personajes de bailarinas se negaba a hablar de ello?

Reconstruyendo la historia de la danza egipcia a través de sus grandes exponentes —tal era su magnitud, que sus nombres los habíamos escuchado por primera vez en un estudio de danza del barrio de Palermo, en Buenos Aires—, su fama y aceptación del público, llegamos rápidamente a la conclusión de que se respetaba a las grandes bailarinas de los años 40 y 50, pero no a las contemporáneas. Nos preguntamos entonces cuándo y por qué la palabra bailarina había comenzado a tener connotación negativa.

de haber participado en varias películas juveniles (*aflām al-ṣabāb*), destacó en *al-Sāḥir* (El mago) dirigida por Riḏwān al-Kāšif y protagonizada por Maḥmūd ‘Abd al-‘Azīz en 2001, y a partir de este momento, cobró mucha fama y comenzó a protagonizar y participar en varias películas y series de televisión. Cfr: Maḥmūd Qāsim, *Mawsū‘at*, p. 98.

¹¹ María Carolina González Bracco. Entrevista a Zīzī Muṣṭafà.

¹² Hind Rustum (1929-2011) Actriz egipcia nacida en Alejandría. Es considerada el principal símbolo sexual femenino en el cine árabe durante la década del 1950. A partir de 1947 apareció en varios papeles pequeños en el cine, hasta su encuentro con Ḥasan al-Imām, del cual protagonizó varias películas. Se retiró del cine en 1979 con más de 74 películas. Cfr: ‘Abd al-Ganī Dāwūd. *Hind Rustum: al-ṭarīqal-ṭawīlilā al-nuḃūmiyya*. El Cairo: *Mihrayān al-Qāhira al-Sīnimā’ī l-Duwalī*, 1994.

En la colección de proverbios egipcios reunidos por Aḥmad Taymūr Bāšā (1871-1930) hay algunos muy ilustrativos de la percepción general que tiene la danza en el país. Así por ejemplo “*al-raḡṣ naḡṣ*”¹³ (la danza es una falta) relativo a la decadencia moral y “*al-faraḥ al-dā'im yu'allim al-raḡṣ*”¹⁴ (la celebración continuada de bodas enseña a bailar) refiere, según el autor, a un cambio negativo en la personalidad de una persona.

La desaprobación que la danza en público ha tenido en general para la sociedad egipcia se refleja no sólo en las frases recogidas, propias de la cultura popular, sino también en la carencia de material teórico sobre el tema así como de escuelas profesionales. De esta manera, la informalidad que desde el comienzo ha tenido la profesión, puede percibirse tanto como causa como consecuencia de su marginalidad actual. Denominada peyorativamente por los egipcios como *hiššik biššik* o *hazz al-baṭn wa-hazz al-wiṣṭ* (dial. vibración del vientre y de la cintura), estas expresiones son utilizadas para expresar la escasa habilidad con la que la danza puede ejecutarse, considerándola por tanto un arte menor.

A pesar de ser una tradición muy arraigada en la sociedad egipcia —presente no sólo en el cine sino también en festejos, programas de televisión, novelas, etc. hasta nuestros días— la tensión entre una sociedad que produce este tipo de danza que incluye movimientos sensuales y vestuarios reveladores, y sus valores culturales relativos a aquello que en árabe se denomina *ḥayā'* —término que en inglés se suele traducir como “sexual modesty” y en español como “recato sexual”—, interpela no sólo a las bailarinas sino a todas las mujeres en Egipto¹⁵. La *ḥayā'*, según Lila Abu-Lughod, implica la negación de la propia sexualidad¹⁶, por lo que la danza oriental se encontraría en su opuesto más extremo, contradiciendo los ideales de feminidad al exponer abiertamente la sexualidad femenina a través de los movimientos y también de los vestuarios.

¹³ Aḥmad Taymūr Bāšā. *al-Amṭāl al-āmmiyya*. El Cairo: Markaz al-Ahrām li-l-Tarḡama wa-l-Našr, 1986, p. 228.

¹⁴ *Ibidem*, p. 230.

¹⁵ *Cfr.* Richard Antoun. “On the modesty of women in Arab Muslim villages: A study in the accommodation of traditions”. *American Antropologist*, 70, 4 (1968), pp. 671-697; Valerie Hoffman-Ladd. “Polemic on the modesty and segregation of women in contemporary Egypt”. *International Journal of Middle East Studies*, 19, 1 (1986), pp. 23-50; Lila Abu Lughod. *Veiled sentiments: Honor and poetry in a Bedouin society*. Berkley: University of California Press, 1986 y Saba Mahmoud. *Politics of piety. The Islamic revival and the feminist subject*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

¹⁶ Lila Abu Lughod. *Veiled sentiments*, p. 152.

Ilustraremos esta tensión con un ejemplo actual. El lunes 1 de septiembre de 2014, el canal de televisión egipcio *al-Qāhira wa-l-nās* (*El Cairo y la gente*) transmitió el primer capítulo del programa *al-Rāqiša* (*La bailarina*) conducido por la famosa bailarina egipcia Dīnā¹⁷. Siguiendo el formato estadounidense de *Star academy*, el programa se desarrollaba como una competencia de *raqs šarqī* (baile oriental) entre participantes egipcias, rusas y ucranianas, españolas y argentinas entre otras nacionalidades. El primer capítulo incluyó los informes preparatorios, la presentación de las participantes y las pruebas que concluyeron con la selección de 27 bailarinas que competirían por el título de *afḍal rāqiša* (la mejor bailarina). Pocas horas después del acabada la transmisión del programa, el Procurador General recibió una denuncia por parte del *šayj* Jālid al-Ŷundī¹⁸ y el *šayj* Maḏhar Šāhīn¹⁹ contra Tāriq Nūr, el dueño del canal, exigiendo retirar el programa. Por otra parte, los ulemas de al-Azhar denunciaron el programa y El Consejo Supremo de Asuntos Islámicos presentó un comunicado condenando su transmisión y demandando suprimirlo para “proteger a la sociedad y a la religión de la perversión”²⁰. Tras estas presiones, el canal anunció en un comunicado que postergaría el programa sin fijar ninguna fecha nueva para su reposición. Finalmente el programa se volvió a emitir en octubre de ese año.

¹⁷ Dīnā (1965-) Bailarina y actriz egipcia. Considerada por algunos “la última bailarina del vientre de Egipto”. En 2011, la editorial francesa Michel Lafon, publicó su biografía con el título *Ma liberté de danser* (*Mi libertad de danzar*). Su nombre completo es Dīnā Ṭal‘at Sayyid Muḥammad, nació en Roma y creció en El Cairo. Influida por Farīda Fahmī, comenzó de pequeña a bailar en varios grupos, entre ellos, el grupo Riḏā. Estudió en la facultad de letras y tuvo un master en filosofía. Ibrāhīm ‘Ākif, el primo de Na‘īma ‘Ākif, fue su maestro de baile oriental. Su primera aparición en el cine fue en el año 1987, en *al-Bundīra* (*La tarifa*). En la mayoría de sus películas realiza el papel de la bailarina. Cfr. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at*, p. 145.

¹⁸ *šayj* Jālid al-Ŷundī (1961-). Ulema azharí, periodista y escritor islámico famoso nacido en El Cairo. Su nombre completo es Jālid ‘Abd al-Muḥsin Ḥusaynī al-Ŷundī, es egresado de al-Azhar. Fue imán y docente en el Ministerio de Asuntos Islámicos (*awqāf*). Comenzó a ser famoso por los programas islámicos que presentaba en varios canales privados. Fundó *al-Hātif al-islāmī* (*el teléfono islámico*) para facilitar el proceso de obtención de una fetua de al-Azhar. En 2009 fundó *al-Azharī* (*El azharí*), un canal de televisión privado islámico. Es miembro del Consejo Supremo de Asuntos Islámicos en Egipto. Publicó numerosos libros y estudios islámicos. Cfr. Muḥammad al-Bāz, *Du‘āt fī al-manfā*, El Cairo: al-Fāris li-l-Našr wa-l-Tawzī‘, 2004.

¹⁹ *šayj* Maḏhar Šāhīn (1974-). Ulema azharí, periodista egipcio y el imán de la famosa mezquita ‘*Umar Makram* en el centro de la Plaza Tahrir (*Mīdān al-Taḥrīr*) en El Cairo. Tiene un máster en elocuencia coránica y un doctorado en estudios islámicos y árabes de al-Azhar. Trabajó en el Ministerio de Asuntos Islámicos (*awqāf*) hasta su designación como imán de la mezquita ‘*Umar Makram*. Condujo varios programas islámicos en la televisión durante las movilizaciones que comenzaron el 25 de enero de 2011, dio varios sermones en La Plaza Tahrir, por lo cual es conocido por muchos como: *Jaṭīb al-tawra* (*El jaṭīb de la revolución*). Cfr. Mayyāda Ḥāfīz. “Jaṭīb al-tawra’: al-šayj Maḏhar Šāhīn: ḥādā al-ŷīl lan yaṭūr marra ujra”. <http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=1192329&eid=13291> (Consulta: 19/01/2015).

²⁰ Ašraf ‘Abd al-Ḥamīd. “‘Ulamā’ al-Azhar: barnāmaḃ al-rāqiša Dīnā yusī li-l-dīn wa-l-ajlāq”. <http://www.alarabiya.net/> (Consulta: 02/09/2014) y Ŷirīyis Mīlād. “al-Qāhira wa-l-nās tūqif barnāmaḃ al-Rāqiša”. <http://www.alwafd.org/> (Consulta: 02/09/2014).

Este hecho, que tuvo lugar mientras escribíamos las últimas páginas de esta tesis, no es más que un ejemplo entre muchos sucesos que despiertan el interés de la opinión pública egipcia y que tienen como protagonistas casi exclusivamente a las bailarinas, a menudo en el ojo de la tormenta.

El debate sobre las bailarinas y la danza en Egipto, como veremos en el primer capítulo de este trabajo, se remonta a principios del siglo XX. En 1956, el destacado pensador egipcio Salāma Musà (1887-1958) reivindicaba la interacción entre los sexos propia de las danzas occidentales arguyendo que la danza egipcia es retrógrada por estar basada en la degradación de la mujer²¹. Ya en otro de sus textos, casi una década antes explicaba que ello se debía a que “La palabra árabe *raqs* (danza) es de origen griego y deriva de la palabra “orquesta”, que significa conjunto musical. Y, por lo tanto, la danza ha sido y aún es un arte extranjero a la cultura árabe. Lo que esta comunidad ha sabido de la danza está limitado a las prácticas de las esclavas, quienes aprendían a danzar con el sólo propósito de atraer sexualmente a sus amos. Hemos heredado estos movimientos lascivos (...) La danza europea no es como la nuestra, es un gran arte. Notará el lector que la bailarina europea tiene su cabeza en alto cuando baila; se eleva. Así pues entendemos por qué los europeos piensan positivamente de la danza y nosotros tan negativamente”²². De esta manera, al ser una danza de esclavas se reforzaba la inferioridad y objetivación de las mujeres libres que la practican identificándolas como extranjeras y marginales. Además, la comparación con la “elevada” danza europea ponía a la egipcia en un lugar de inferioridad constitutiva.

Así, esta investigación fue pensada desde el presente hacia el pasado, rastreando las raíces históricas de la imagen y el imaginario de las bailarinas, yendo de lo informal hacia lo formal, en búsqueda de respuestas a una serie de preguntas que nos llevaban a cuestionar la construcción de la identidad propia y ajena, individual y nacional, desafiando necesariamente la diada público/privado. En este sentido, nuestro trabajo retoma algunos de los presupuestos feministas, específicamente aquel que sostiene que “lo personal es político” proponiéndose como un estudio de la historia social de las mujeres egipcias,

²¹ Salāma Mūsà. *Dirāsāt sīkūlūyīyyāt*. El Cairo: Maktabat al-Jānīyī, 1956, pp. 155-156.

²² Salāma Mūsà. *Fann al-ḥub wa-l-ḥayāt*. Beirut: Maktabat al-Ma‘ārif, 1946, pp. 81-82.

focalizado en cómo esa historia se registra en sus cuerpos. Creemos, con Elizabeth Dempster, que “cualquier historia sobre la danza, incluso si es simplemente un seguimiento del cambiante imaginario del despliegue del cuerpo en el tiempo y el espacio, contendrá fragmentos de una historia política del cuerpo”²³.

Construcción del argumento

Si bien algunos teóricos y bailarinas se han dedicado a investigar las raíces de la danza oriental, encontrándolas por ejemplo en los ritos de fertilidad²⁴, su origen no parece ajustarse a una tradición o país específico, con el agravante de carecer de estudios rigurosos en el Mundo Árabe sobre el tema. Dicha indiferencia no es casual, ya que como señala el investigador Anthony Shay “...todos los investigadores de danza o música del Medio Oriente, Asia Central o Norte de África se enfrentan pronto a la ambigüedad e incluso hostilidad con la que la música, y más aún, la danza, son miradas”²⁵.

Al ver a las mujeres egipcias en el ámbito público parece imposible no preguntarse cómo una sociedad “conservadora”, cuyas mujeres en su mayoría visten modestamente, cubriendo hombros, piernas, vientres y pelo produce un tipo de danza sensual y de exposición del cuerpo. Ello nos llevó a reflexionar sobre dos cuestiones principalmente; primero, respecto a si ello sería una contradicción o una consecuencia lógica. Segundo, si acaso las bailarinas habrían quedado atrapadas en la imposibilidad, en el límite de lo social. Ello nos condujo a su vez a otra serie de inquietudes relativas a los cambios que habían acontecido en la sociedad egipcia y los cimientos de su construcción; ambos serían necesariamente la línea argumental de la investigación. Los puntos de ruptura y las construcciones hegemónicas, las estructuras de poder y relaciones de clase eran aspectos

²³ Elizabeth Dempster. “Women writing the body: Let’s watch a little how she dances”. En Ellen W. Goellner y Jacqueline Shea Murphy (eds.). *Bodies of the text: Dance as theory, literature as dance*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995, p. 25.

²⁴ Wendy Buonaventura. *Serpent of the Nile*. Londres: Saki books, 1998, pp. 35-36.

²⁵ Anthony Shay. *Choreophobia: Solo improvised dance in the Iranian world*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1999, p. 83.

que sin duda aportarían a la comprensión de cómo se moldearon la imagen y el imaginario de las bailarinas en la sociedad egipcia y debían ser abordados.

Complementariamente, se debía reconstruir la imagen y el imaginario de las bailarinas a principios de siglo en relación con las artistas mujeres de otras disciplinas. Intuíamos que la imagen de las bailarinas tenía relación directa con el imaginario social, pero allí surgía una nueva cuestión: ¿Cómo acceder a los imaginarios sociales?

Las características propias del tema, los prejuicios sociales, la impronta orientalista y el eco que de ella se ha hecho incluso en los estudios locales fueron algunas de las muchas dificultades que encontramos en el camino. Ante la carencia de estudios sistematizados y archivos audiovisuales locales —fundamentales para el estudio de un arte performativa como lo es la danza— la alternativa de estudiar este proceso a través del cine se dio casi naturalmente. Sin embargo, ello trajo consigo otra serie de cuestiones relativas al papel que jugó la industria cinematográfica en la construcción de estas imágenes e imaginarios. Dividimos la filmografía teniendo en cuenta algunos acontecimientos de la historia socio-política egipcia, y confirmamos que la periodización siguiente: principios de siglo XX-1946, 1946-1958 y 1958-1973 se ajustaba a los cambios de la imagen de las bailarinas en la pantalla, a quienes se representaba como trabajadoras, malvadas y marginales respectivamente. De allí en adelante, restaba todo el trabajo por hacer: reconstruir históricamente la relación entre la imagen y el imaginario de las bailarinas en el cine.

Surgió de esta manera la hipótesis de este trabajo, que sostiene que los cambios socio-políticos que se sucedieron en Egipto entre 1946 y 1973 fueron modificando la imagen y el imaginario de las bailarinas en el cine egipcio siendo en 1946 vista como una trabajadora, en 1958 como una mujer malvada y en 1973 como una marginal.

El imaginario —aquí necesariamente social— es definido por Esther Díaz²⁶ como el efecto de una enmarañada red de relaciones entre discursos y prácticas sociales. El imaginario surge entonces de las coincidencias valorativas individuales; se manifiesta en lo

²⁶ Esther Díaz. *La ciencia y el imaginario social*. Buenos Aires: Biblos, 1996, pp. 13-17

simbólico (lenguaje y valores) y en las relaciones entre las personas (prácticas sociales). A partir de los imaginarios sociales se producen los valores, las apreciaciones, los gustos, los ideales y las conductas de las personas que conforman una cultura. Cuando el imaginario se libera de las individualidades, cobra forma propia, independizándose de los sujetos, y por una especie de “astucia del dispositivo” se convierte en un proceso sin sujeto y con una dinámica propia que se instala en las distintas instituciones sociales. Es a partir de este proceso cómo las personas, a través de la valoración imaginaria colectiva, disponen parámetros y referencias para juzgar y actuar. Pero los juicios y las actuaciones de las personas inciden también en el dispositivo imaginario, el cual, como contrapartida, funciona como idea reguladora de las conductas.

Para pensar la imagen seguimos la teorización de Eduardo Grüner, quien la define como “un *aparato visual* de la constitución de la subjetividad colectiva y el imaginario social-histórico. En este sentido, su función de transmisión ideológica, con ser indudable es *subsidiaria* de su papel constructor de una *memoria* que busca ‘fijar’, por la *mirada*, el orden de pertenencia y reconocimiento rescripto para los sujetos de una cultura”²⁷.

En lo relativo al cine, lo consideramos no sólo como un dispositivo de reproducción sino sobre todo de producción de imágenes, ideologías, representaciones y significados por lo que se presenta como un terreno inmejorable para investigar cómo se construyeron las subjetividades y las representaciones socialmente dominantes sobre las bailarinas y las características que se le asignaron a lo largo del tiempo. En relación específicamente con la imagen de la mujer en el cine, nos han sido de mucha utilidad los aportes de la crítica y cineasta británica Laura Mulvey. Esta autora recurre al psicoanálisis para desafiar los códigos cinematográficos dominantes y revelar cómo el cine clásico de Hollywood atrapaba a los espectadores a través de mecanismos de placer centrados en la mirada. “La representación filmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador”, explica Mulvey²⁸, que identifica los relatos de la masculinidad asociada a la actividad y la

²⁷ Eduardo Grüner. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma, 2001, p. 18. Cursivas en el original.

²⁸ Laura Mulvey. “Placer visual y cine narrativo”. En Brian Wallis (comp.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal Ediciones, 2001, p. 215.

feminidad con la pasividad; el cuerpo de la mujer es así un “otro” pasivo, como objeto para ser mirado y deseado.

Continuando con la representación, se destaca la construcción de una imagen “imaginaria” del “otro” justificadora de los intereses propios que desarrolló Edward Said en su *Orientalismo*²⁹, trabajo que tiene una fuerte presencia e influencia en el desarrollo de esta tesis. El orientalismo, explica Said, no tiene una sola definición ni es una unidad definida sino más bien una serie de cuestiones dependientes entre sí: es un “modo de relacionarse con Oriente” basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa. Es también un estilo de pensamiento que se basa en la distinción entre Oriente y Occidente y esta distinción ha sido el punto de partida para las teorías, epopeyas, novelas y otros sobre Oriente, sus gentes y sus costumbres.

Uno de los objetivos de su obra es demostrar cómo la cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente —el Oriente creado por Europa— a quien considera inferior y rechazable. Así, dirá Said, la relación entre Oriente y Occidente es una relación de poder y de complicada dominación. Para demostrar esto, utiliza un modelo de gran utilidad y coincidencia con la temática de nuestro trabajo; la relación entre Gustave Flaubert y la cortesana egipcia Kutšuk Hānim (Kuchuk Hanem), “...encuentro que debió de crear un modelo muy influyente sobre la mujer oriental; ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero, relativamente rico y hombre, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitían, no solo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental”³⁰. La tesis de Said es que la situación de fuerza de Flaubert en relación a Kuchuk Hanem no era un hecho aislado, sino ejemplificador de un modelo de la relación de fuerzas entre Oriente y Occidente y el discurso acerca de Oriente que lo avalaba.

²⁹ Edward Said. *Orientalismo*. Barcelona: Cultura Libre, 2008².

³⁰ *Ibidem*, p. 25.

El análisis de Said del texto orientalista hace hincapié en la evidencia de que se trata de representaciones y no retratos “naturales” de Oriente. La exterioridad de las mismas está siempre gobernada por alguna versión del axioma que dice que si Oriente pudiera representarse a sí mismo, lo haría; pero como no puede, Occidente lo hace por él. Así, lo que circula no es “la verdad” sino sus representaciones.

En relación a la cultura, Said la identifica específicamente con dos aspectos. En primer lugar “se refiere a todas aquellas prácticas como las artes de la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político, que muchas veces existen de forma estética y cuyo principal objetivo es el placer” que incluye el saber popular sobre lejanas partes del mundo así como el saber especializado de disciplinas como la etnografía, la historiografía, la filología, la sociología y la historia literaria. Así, en su libro *Cultura e imperialismo*³¹ Said se dedicó a estudiar formas culturales como la novela, ya que para él las narraciones son fundamentales en el sentido de que los relatos se encuentran en el centro mismo de aquello que los exploradores y los novelistas aseveran sobre regiones lejanas, que a su vez se convierten en el método de los colonizados para afirmar su propia identidad y su propia historia. Así, “las naciones mismas son narraciones. El poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos”³².

En segundo lugar, la cultura es “casi imperceptiblemente, un concepto que incluye un elemento de refinada elevación, consistente en el archivo de lo mejor que cada sociedad ha conocido y pensado (...) Con el tiempo, la cultura llega a asociarse, a veces de manera agresiva, con la nación o el estado; esto es lo que «nos» hace diferentes de «ellos», casi siempre con algún grado de xenofobia. Es así que la cultura es una fuente de identidad”³³. En este segundo sentido, señala Said, la cultura es una especie de teatro en el que se enfrentan diferentes causas políticas e ideológicas y cuyo problema principal radica en que supone tanto la veneración de lo propio como que eso propio se vea, en su cualidad trascendente, como separado de lo cotidiano.

³¹ Edward Said. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1993.

³² *Ibidem*, p. 13.

³³ *Ibidem*.

El término “comunidad imaginada” presente a lo largo del trabajo fue acuñado por Benedict Anderson en el ya clásico libro³⁴ que lleva ese nombre. En el texto, el autor analiza desde el materialismo histórico la construcción de los nacionalismos modernos y las bases de las construcciones comunitarias a las que caracteriza como “imaginadas” dado a que sus miembros no se conocen entre sí. De allí la necesidad de generar lazos históricos, culturales, tradicionales, que se perciban como intrínsecos a un “nosotros”; lazos que se arraiguen en el pasado para dar sentido al presente.

Entre las estrategias más comunes de interpretación del presente, dice Edward Said, se halla la invocación del pasado. Lo que sostiene esa invocación es por un lado el desacuerdo acerca de lo sucedido —de lo que realmente fue ese pasado— pero también la incertidumbre acerca de si el pasado realmente lo es, si ha concluido o si aún está vivo, bajo distintas formas. Así, el sentido histórico implica observar lo acabado del pasado sino su presencia ya que no existe, según este autor, un modo suficiente en que el pasado pueda ser aislado del presente. Ambos se informan mutuamente; cada uno implica al otro; coexisten³⁵.

Entendemos que la periodización incluye una idea específica respecto a la Historia en la que el presente constituye su propio pasado por lo cual es siempre teleológica. Así, elegir eventos supuestamente importantes o significativos es crear o establecer una narrativa que toma la forma de un “artefacto literario”³⁶. A los fines propuestos aquí, dicha narrativa puede servirnos para explicar los desafíos actuales y también, siguiendo a Michael Foucault³⁷ y Walter Benjamin³⁸, como una arqueología de las condiciones que lograron cierta constelación de conocimiento posible en el pasado. Esta narrativa establece también relaciones y conexiones de percepciones pasadas y presentes, creando así genealogías de significados. En palabras de Benjamin “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo-

³⁴ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

³⁵ Edward Said. *Cultura e imperialismo*, p. 36.

³⁶ Hayden White. “The historical text as literary artefact”. *Clio*, 3, 3 (Junio de 1974), pp. 277-303.

³⁷ Michael Foucault. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1970, p.135 y ss. y *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992, p. 34 y ss.

³⁸ Walter Benjamin. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.

ahora.’ (...) El tiempo-ahora, que como modelo del mesiánico [*sic*] resume en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad, coincide capilarmente con la figura que dicha historia compone en el universo”³⁹.

En esta línea, Foucault dirá que “lo importante es que la historia no considere un acontecimiento sin definir la serie de la que forma parte, sin especificar la forma de análisis de la que depende, sin intentar conocer la regularidad de los fenómenos y los límites de probabilidad de su emergencia, sin interrogarse sobre las variaciones, las inflexiones y el ritmo de la curva, sin querer determinar las condiciones de las que dependen. Claro está que la historia desde hace mucho tiempo no busca ya comprender los acontecimientos por un juego de causas y efectos en la unidad informe de un gran devenir, vagamente homogéneo o duramente jerarquizado; pero eso no es para encontrar estructuras anteriores, ajenas, hostiles al acontecimiento. Es para establecer series diversas, entrecruzadas, a menudo divergentes, pero no autónomas, que permiten circunscribir el “lugar” del acontecimiento, los márgenes de su azar, las condiciones de su aparición”⁴⁰.

La estructura de la periodización depende entonces de lo que se entienda por “historia moderna de Egipto” y para ello tomamos la distinción propuesta por Adam Mestyan⁴¹, quien distingue dos “grandes” [*long*] estándares. El primero, cuando la historia “moderna” refiere a la historia del encuentro con Europa y toma como el primer evento “moderno” la conquista napoleónica de 1798. Aquí, una asunción implícita supone que Egipto había estado separado de Europa antes del siglo XIX, y que la “modernidad” —entendida positivamente— sólo llegó gracias a la ocupación colonial y la “importación” de valores “modernos” (europeos). Cuestionando dicho estándar, nuestro trabajo busca analizar las fricciones de dicho encuentro y la explicación teleológica que permite dar coherencia a la narración de la historia colonial entendiendo, con Timothy Mitchell, que colonizar “no solamente se refiere al hecho de establecer la presencia europea sino también la difusión de un orden político que inscribe en el mundo social una concepción nueva de

³⁹ *Ibidem*, pp. 9 y 11.

⁴⁰ Michael Foucault. *El orden del discurso*, p. 45.

⁴¹ Adam Mestyan. *Art and empire: Jedive Ismail and the foundation of the Opera Cairo House*. Tesis de Maestría Central European University – History Department. Budapest, Hungría, 2007.

En: <http://www.uniurb.it/lingue/matdid/leoni/2010-11/cairo%20opera%20house.pdf> (Consulta: 16/04/2013), pág. 9 y ss.

espacio, nuevas formas de personalidad, y nuevas formas de producción de la experiencia de lo real.”⁴²

El segundo estándar es lo que Mestyan denomina “nacional”, que intenta ver la periodización de la historia egipcia como un proceso que conduce a la independencia del país y a la construcción del Estado-nación. Este estándar generalmente toma al gobierno de Muḥammad ‘Alī como el punto de partida de la era moderna.

En tal sentido, el tema de la modernidad también constituye uno de los ejes centrales de este trabajo, ya que está directamente relacionado con el surgimiento no sólo del cine sino de la “sociedad del espectáculo” en una sociedad que había sido “espectacularizada” bajo la impronta colonial. La “sociedad del espectáculo” es, según Guy Debord⁴³, aquella en la que el espectáculo se presenta como una relación social entre las personas que está mediatizada por imágenes. Así, el espectáculo se muestra como la sociedad misma, y “la sociedad que reposa sobre la industria moderna no es fortuita o superficialmente espectacular, sino fundamentalmente espectacularista”⁴⁴.

Estos constituyen los elementos teóricos principales que permitieron encauzar la investigación y nos ayudaron a elaborar nuevas formas de comprensión de un objeto de estudio que podría percibirse en primera instancia como lejano e inaprehensible. No obstante, la conformación de la imagen e imaginario de las bailarinas vinculadas a los cambios en la sociedad egipcia requirió de otros recursos conceptuales que permitieran echar luz sobre su inherente complejidad. A fin de agilizar la lectura, estos serán desarrollados a lo largo de la tesis, en diálogo con el material empírico al que remiten.

⁴² Timothy Mitchell. *Colonizing Egypt*. New York: Cambridge University Press, 1991, Prefacio a la Edición de Bolsillo, p. ix.

⁴³ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castelle Editor, 1976

⁴⁴ *Ibidem*, p. 4.

Estado de la cuestión

Son pocos los estudios que abordan el tema elegido y sólo dos han analizado específicamente nuestra temática de interés, siendo esta carencia un obstáculo pero a la vez una gran motivación para desarrollar un aporte al mundo académico en este sentido. Al ser éste un estudio sobre la imagen y el imaginario de las bailarinas en el cine egipcio pensado desde las ciencias sociales, los aportes de esta disciplina han sido sin duda los más significativos al afrontar la tarea investigativa.

En lo que respecta a estudios específicos sobre las bailarinas egipcias mencionaremos en primer lugar estudios etnográficos e históricos. Dentro del ámbito académico se destacan las tesis doctorales de Magda Saleh⁴⁵ y Virginia Keft-Kennedy⁴⁶, la tesis de maestría de Noha Rushdy⁴⁷ y el libro de Karin van Niewkerk *A trade like any other*⁴⁸, basado en su investigación doctoral. El texto de Saleh es un estudio etnográfico de las diferentes danzas egipcias, mientras Keft-Kennedy analiza la genealogía de la construcción de discurso hecha en Occidente en torno a la danza oriental. Rushdy y van Niewkerk abordan la marginalidad de las bailarinas en el Egipto actual a partir de estudios de caso. Las cuatro tesis aportan interesantes preguntas y conclusiones, que nos han servido de guía para la propia producción.

El libro de Anthony Shay y Barbara Sellers-Young, *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*⁴⁹, contiene una serie de artículos relacionados con la danza y las bailarinas sobre diversos temas aunque sólo uno, el de Roberta Dougherty sobre

⁴⁵ Magda Saleh. *A documentation of the ethnic dance traditions of the Arab Republic of Egypt*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Nueva York, 1979, inédita.

⁴⁶ Virginia Keft-Kennedy. *Representing the belly-dancing body: feminism, orientalism, and the grotesque*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Wollongong, 2005. En: <http://ro.uow.edu.au/theses/843> (Consulta: 09/12/2013)

⁴⁷ Noha Rushdy. *Dancing in the betwixt and between; Feminity and embodiment in Egypt*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad Americana de El Cairo, 2009, inédita.

⁴⁸ Karin van Niewkerk. *A trade like any other. Female singers and dancers in Egypt*. El Cairo: AUC Press, 1996.

⁴⁹ Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005.

la danza y las bailarinas en las películas egipcias⁵⁰, al que haremos referencia más abajo, ha sido de interés para este estudio.

Otros textos abocados al estudio de las mujeres egipcias han aportado a la construcción de una teorización en lo relativo a las bailarinas. Así por ejemplo en su artículo “Oh boy, you salt of the earth: Outwitting patriarchy in Raqs Baladi”, la bailarina e investigadora estadounidense Cassandra Lorus sostiene que el grado en que son consideradas inmorales las bailarinas depende de la clase social de la que provengan tanto ellas como su audiencia⁵¹. Judith Tucker⁵², Sarah Graham-Brown⁵³ y Virginia Danielson⁵⁴ han analizado desde una mirada histórica la identificación que se hace entre las bailarinas y prostitutas, categorías tomadas socialmente como sinónimos.

En el ámbito más informal se halla el libro de la bailarina inglesa Wendy Buonaventura *Serpent of the Nile*⁵⁵, que tiene cierta pretensión académica y sostiene algunas afirmaciones que encontramos un tanto arbitrarias al no mencionar fuentes. Lo mismo sucede con otros textos como *El reinado de las bailarinas*⁵⁶ o *Grandmother's secrets the ancient rituals and healing power of belly dancing*⁵⁷, que no aportan reflexiones significativas sobre el tema y parecen más bien atender las necesidades del mercado del *belly dancing*.

Ahora bien, todos los trabajos mencionados anteriormente se ocupan de las bailarinas “reales” y no de las bailarinas en el cine. Como anticipábamos, sólo encontramos

⁵⁰ Roberta L. Dougherty. “Dance and the dancer in Egyptian Film”. En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005, pp. 145-71.

⁵¹ Cassandra Lorus. “Oh boy, you salt of the earth: Outwitting patriarchy in Raqs Baladi”. *Popular Music*, 15, 3(Octubre 1996), p. 286.

⁵² Judith E. Tucker. *Women in the nineteenth-century Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; Cairo: The American University in Cairo Press, 1986.

⁵³ Sara Graham-Brown. *Images of women. The portrayal of women in photography of the Middle East 1960-1950*. London: Quarter Books Limited, 1988.

⁵⁴ Virginia Danielson. “Artists and entrepreneurs: Female singers in Cairo during the 1920s”. En Nikki R. Keddie and Beth Baron (eds.). *Women in Middle Eastern history: Shifting boundaries in sex and gender*. New Haven: Yale University Press, 1991.

⁵⁵ Wendy Buonaventura. *Serpent of the Nile*.

⁵⁶ Shokry Mohamed. *El reinado de las bailarinas*. Madrid: Mandala Ediciones, 2010.

⁵⁷ Rosina-Fawzia Al-Rawi. *Grandmother's secrets the ancient rituals and healing power of belly dancing*. Nueva York: Interlink Books, 1999.

dos artículos dedicados a esta temática: “Dance and the dancer in Egyptian film”⁵⁸ de Robertha L. Dougherty y “Farida Fahmy and the dancer’s image in Egyptian film”⁵⁹ de Marjorie Franken. El primero es presentado en el marco de la experiencia personal de la autora como bailarina e investigadora en Egipto. Dougherty divide su análisis en 7 categorías: *backstage musicals*, películas de crimen cuando la bailarina está “de nuestro lado” y cuando está en “el lado equivocado”, biográficas, películas donde la danza es percibida como un entretenimiento inocente, aquéllas donde la bailarina intenta dejar la profesión y comedias picarescas. Si bien pareciera que algunas categorías están sostenidas por escasos ejemplos, algunas reflexiones interesantes son ofrecidas a partir de la percepción y experiencia de la autora.

El segundo artículo, cuyo análisis detallado se expone en el capítulo 4, está enfocado en la imagen de Farīda Fahmī (Farida Fahmy)⁶⁰ y cómo, según la autora, ésta subvirtió la construcción de sentido hecha en torno a la bailarina. Se ofrece un breve repaso por las carreras de sus colegas y del imaginario social en torno a la profesión con la finalidad de ensalzar la figura de Fahmy sobre aquéllas. Quizás el aporte más valioso del artículo sea su análisis del papel del grupo Riḍā (Reda) en relación a la impronta nacionalista del régimen naserí.

En lo relativo a los estudios específicos sobre cine, en su libro sobre el cine popular egipcio, Viola Shafiq⁶¹ menciona brevemente el papel de la bailarina en tanto personaje femenino pero sin dedicarle un análisis exhaustivo. Lo mismo sucede con la tesis doctoral de Munā Ḥadīdī sobre la imagen de la mujer en el cine egipcio, que Shafiq toma como referencia⁶².

⁵⁸ Roberta L. Dougherty. “Dance and the dancer”.

⁵⁹ Marjorie Franken. “Farida Fahmy and the dancer’s image in Egyptian film”. En Sherifa Zuhur (ed.). *Images of enchantment. Visual and performing arts of the Middle East*. El Cairo: AUC Press, 1998, pp. 265-281.

⁶⁰ Farīda Fahmī (1940-). Bailarina rítmica y actriz egipcia. Nació en El Cairo. Su padre, Ḥasan Fahmī, fue rector del Instituto del Cine. Fundó el grupo Riḍā, junto a su marido, ‘Alī, y el hermano de éste, Maḥmūd Riḍā. Aunque actuó como bailarina, su aparición en el cine no dependía únicamente de su talento para bailar, como en *al-Aj al-kabīr (El hermano mayor)* de Faṭīn ‘Abd al-Wahhāb de 1958. Farīda Fahmī y Maḥmūd Riḍā, *al-Raqṣ ḥayātī*, Alejandría: Maṭbū‘āt Maktabat al-Iskandariyya, 2009, pp. 4 y ss.

⁶¹ Viola Shafik. *Popular Egyptian cinema. Gender, class, and nation*. El Cairo: AUC Press, 2007.

⁶² Munā Ḥadīdī. *Dirāsa taḥlīliyya li-ṣūrat al-mar’a al-miṣriyya fī l-fīlm al-miṣrī*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de El Cairo, 1977, inédita.

Mencionaremos por último los valiosos aportes de Walter Armbrust que, si bien no se ha dedicado al tema de las bailarinas en particular, sí aborda en muchos artículos el análisis de películas egipcias, especialmente en aquél dedicado a *Jalli bālak min Zūzū* (*Cuidado con Zūzū*)⁶³ que ha sido una referencia fundamental para la redacción del último capítulo de esta tesis. Allí, Armbrust analiza exhaustivamente el *film* y las implicancias del personaje de la bailarina. Otros artículos como “The white flag”, “The split vernacular” y “The gifted musician” incluidos también en su libro *Mass culture and modernism*⁶⁴ merecen ser mencionados como obras que aportan al análisis de la cultura popular egipcia a partir de los medios de masas.

Así, este trabajo se ubica en la intersección de diversas líneas de investigación: estudios sobre las bailarinas y las mujeres egipcias, sobre la imagen de la mujer en el cine, sobre la construcción de la identidad egipcia y el desarrollo de la industria cinematográfica ligado a la “modernidad”.

Metodología

Esta tesis se enmarca dentro de tres tipos de investigación: descriptiva, de campo y bibliográfica. Descriptiva, ya que la investigación se circunscribe a un estudio descriptivo, donde la recolección de datos sobre una base teórica ha permitido describir los cambios en la imagen y el imaginario de las bailarinas en el período 1946-1973. El trabajo de campo, que se desarrolló entre abril de 2009 y julio de 2011 en El Cairo, incluye entrevistas registradas y no registradas, así como conversaciones con numerosos actores relacionados con la temática y la necesaria inmersión en la sociedad objeto de estudio. La investigación bibliográfica sustentó la base teórica de la investigación, así como datos relativos a la información técnica de las películas e historiográfica.

⁶³ Walter Armbrust. *Mass culture and modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 116-164.

⁶⁴ *Ibidem*.

Las fuentes utilizadas para la realización de la tesis han sido tanto primarias como secundarias. Entre las primarias se encuentran las entrevistas a bailarines, críticos e investigadores de cine, periodistas, un ex-censor, la cineasta libanesa Nabīha Luṭfī, amiga personal de Tahia Carioca y realizadora de un documental sobre su vida, las películas seleccionadas para el análisis, pero también todas las visionadas para el estudio de la filmografía de cada época, fotografías, anuncios publicitarios, noticias y autobiografías. Entre las secundarias se hallan libros, artículos de revistas, enciclopedias y biografías en lengua árabe, española, inglesa y francesa.

Cada capítulo trabaja una imagen: la bailarina como mujer trabajadora, malvada y marginal. Tomamos estos tres conceptos como productos de cada época y hemos llegado a ellos tras una extensa visualización de filmografía así como de impresiones generadas por las entrevistas y una larga reflexión apoyada en bibliografía de otros campos.

El recorte temporal se extiende desde la primera a la última película coprotagonizadas por una bailarina y actriz, Tahia Carioca, en la cual el/los personaje/s principal/es es/son también bailarina/s. Delimitando el análisis; por un lado, el estudio se acota no a las películas protagonizadas por bailarinas sino sobre bailarinas ya que nuestro interés ha sido estudiar la imagen de las bailarinas en el cine egipcio, es decir, la representación que se ha hecho de las bailarinas. Por el otro, la elección de Tahia Carioca, a quien ya le hemos dedicado otro estudio⁶⁵, tiene que ver con su importancia en el ámbito artístico. Reconocida por todos los entrevistados y muchos otros estudiosos y artistas como la bailarina más destacada de la historia egipcia, su permanencia en el cine a lo largo del tiempo ligada al personaje de la bailarina permite hacer un recorrido histórico sobre la imagen y el imaginario de las bailarinas en el cine a partir de un seguimiento de su carrera. No acotamos sin embargo el estudio a sus películas, sino que se aportan también otros exponentes de la filmografía de la época para ofrecer patrones generales y se escogen algunos *films* sobre bailarinas para completar el análisis en cada caso, tomando la

⁶⁵ María Carolina González Bracco. *Al rescate de la virtud*.

sugerencia de Robert Stam y Ela Shohat⁶⁶ sobre los peligros de aislar estereotipos sin dar cuenta del contexto cinematográfico.

En lo referente a la transliteración y traducciones, se ha privilegiado transliterar los nombres en árabe clásico, a pesar de que en el dialecto egipcio la pronunciación sea diferente. En aquellos casos donde el nombre esté originalmente en dialectal se traduce indicándolo con la sigla “dial.” entre paréntesis. Los títulos de las películas aparecen la primera vez con su nombre original transliterado y su correspondiente traducción en español entre paréntesis, y luego siempre en español. Utilizamos el mismo criterio para algunos nombres que han tenido mucha difusión en el mundo occidental con otra transliteración, que son transliterados también la primera vez con su correlativo entre paréntesis y luego siempre con la transliteración con la que se conoce sus nombres en Occidente. Por último, una mención sobre aquellos autores de los que hemos utilizado fuentes en árabe y en otros idiomas como es el caso por ejemplo de Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. En estos casos, hemos transliterado sus nombres para citar sus textos en árabe pero mantenido la transliteración hecha en el texto en la otra lengua, para facilitar la búsqueda de la referencia. El mismo criterio ha sido utilizado en las transliteraciones de nombres propios hechas por los autores cuando citamos textualmente.

Esquema de la tesis

El Capítulo 1 está dedicado a dilucidar ciertos aspectos relativos a la construcción de la identidad y la cultura nacional signada por la relación con el “otro” europeo. Se presenta el paso de la sociedad “espectacularizada” a la sociedad “del espectáculo” ofreciendo un análisis del desarrollo de las diferentes artes y sus características en la etapa previa a la llegada del cine en la cosmopolita ciudad de El Cairo. Se expone a su vez un

⁶⁶ Según estos autores los estereotipos no son siempre necesariamente dañinos y llaman a entender las dinámicas que los construyen a través de un análisis de las instituciones que generan y distribuyen textos producidos por los medios de masas así como las audiencias que los reciben. Ella Shohat y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. Londres: Routledge, 1994, p. 184 y ss.

recorrido histórico sobre las bailarinas egipcias, su percepción orientalista, la fascinación erótica y la exotización que de ellas se hizo —y junto con ellas de toda la sociedad egipcia— por parte de los europeos primero y los estadounidenses después. Se estudia la llegada de la danza egipcia al escenario, el fenómeno de los *music halls* y la práctica de la prostitución, íntimamente ligada a la profesión de la bailarina.

El Capítulo 2 presenta una descripción de los inicios y la evolución de la industria cinematográfica en el país, la construcción del *Stūdyū Miṣr (Estudio Egipto)* como parte del proyecto nacional, la fuerte impronta comercial y disciplinadora que el cine egipcio mantuvo a lo largo de los años así como la importancia del cine musical en la época. Se analiza luego, a través de tres películas que se ofrecen como contextualizadoras de aquella elegida para estudiar en profundidad, la construcción de la primera imagen de las bailarinas en el cine egipcio. A continuación, se presenta el análisis de la primera de las películas elegidas como representativas: *Lu‘bat al-sitt (El juego de la señora)*, de 1946. Se estudia el argumento ofreciendo un análisis, centrado en la construcción de la imagen de la bailarina que caracterizamos como trabajadora.

El capítulo 3 analiza la construcción de la imagen de la bailarina como mujer malvada. Se presenta primero la construcción del *star system* egipcio haciendo hincapié en las figuras femeninas en general y las bailarinas en particular. Luego se exponen algunos aspectos de la vida de Tahia Carioca para contrastar su imagen “real” con aquella presentada en el cine. Para reconstruir esta imagen además de entrevistas y datos biográficos se ofrece la mirada de Edward Said, quien escribió en tres oportunidades sobre Tahia. Su percepción personal es analizada tanto como construcción de la mirada como por su posición de intelectual destacado del Mundo Árabe. A continuación se realiza un seguimiento de la construcción de la segunda imagen de la bailarina en este período a partir del análisis de algunas películas de la época para luego dar paso a aquella elegida como representativa del período: *Ḥabībī al-asmar (Mi amor moreno)*, de 1958.

El Capítulo 4 presenta la imagen de la bailarina como mujer marginal. Para apoyar dicha conceptualización se propone primero un recorrido por el papel de la censura en este período en relación a la regulación y el silencio en torno al cuerpo de las bailarinas. Este

análisis se realiza a partir de las palabras de un ex-censor, así como de la producción teórica de otros censores y académicos sobre el tema. Tras ello, se expone aquello que denominamos “folclorización” de la danza a partir de la experiencia del grupo Reda y el análisis de las dos películas protagonizadas por éste para exponer a continuación un análisis de la imagen de Farida Fahmy, su bailarina principal. Se presentan luego algunas películas protagonizadas por bailarinas así como el análisis de las adaptaciones cinematográficas de la *Trilogía de El Cairo* y las películas biográficas de algunas famosas bailarinas realizadas por Ḥasan al-Imām⁶⁷. Por último, se desarrolla el argumento y análisis de la última película elegida y que da cierre a este estudio: *Cuidado con Zūzū* de 1973.

Finalmente, se desarrollan las Conclusiones del trabajo, donde se recuperan las conclusiones parciales de cada capítulo y se presentan los resultados generales de la investigación. La tesis concluye con la Bibliografía, el Índice de nombres y dos apéndices. El apéndice I detalla la información técnica sobre las tres películas analizadas en la tesis. El apéndice II presenta las entrevistas realizadas traducidas al español. Finalmente, se presenta un Índice de nombres.

⁶⁷ Ḥasan al-Imām (1919-1988). Director de cine egipcio. Nació en El Mansurá. Comenzó su carrera como asistente de Yūsuf Wahbī, y pronto empezó a dirigir sus propias películas. Las primeras, como *Malā'ika fī yāhanna* (*Ángeles en el infierno*) de 1946 y *al-Yatīmatayn* (*Las dos huérfanas*) de 1948, eran del género melodramático. El año 1962 representó un punto clave en su trayectoria, cuando tuvo que remplazar a Ṣalāḥ Abū Sayf en la dirección de la película *Bayn al-qaṣrayn* (*Entre dos palacios*), adaptación de la famosa novela de Naẓīb Maḥfūẓ (1911-2006), la primera entre varias películas que dirigió más adelante, basadas en novelas del gran escritor egipcio. Después del gran éxito de *Cuidado con Zūzū* en 1973, dirigió películas musicales livianas, como *Ḥikāyatī ma' al-zaman* (*Mi historia con el tiempo*) en 1973 y *Amīrat ḥubbī anā* (*La princesa de mi amor*) en 1974. Cfr. Muḥammad 'Abd al-Fattāḥ. *Ḥasan al-Imām*. El Cairo: Mihraẓyān al-Qāhira al-Sīnimā'ī al-Duwālī, 1998, pp. 5-60.

Capítulo 1. De la “espectacularización” a la sociedad del espectáculo

"¿Por qué identificar mirada y pasividad, sino por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad sino por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción?"

Jacques Rancière, El espectador emancipado

Introducción

A principios del siglo XX ya existía, tanto en El Cairo como en Alejandría, una numerosa población inmigrante de diversas nacionalidades y etnias. Griegos, italianos, franceses, polacos, suizos, así como armenios y siro-libaneses convirtieron a ambas ciudades en verdaderos centros cosmopolitas multiculturales y multiconfesionales. El impacto de su presencia y participación activa en la vida urbana se manifestó prontamente tanto en el ámbito económico como en el desarrollo cultural del país⁶⁸.

Dinamizando este movimiento, una gran cantidad de artistas egipcios con auspicio público o privado fueron becados para estudiar en Europa trayendo a su regreso técnicas y novedades como fue el caso, por poner sólo un ejemplo, del gran escultor egipcio Maḥmūd Mujtār (1891-1934).

En esta época apareció una nueva figura de intelectual, producto del fuerte impacto que tuvo el desarrollo del periodismo como difusor de ideas, lenguaje político y discursos a escala nacional que dependía a su vez de un flujo constante de contribuciones

⁶⁸ En 1907 había en Egipto 143.671 extranjeros, de los cuales 62.913 eran griegos, 24.54 italianos, 19.563 ingleses, 14.172 franceses, 7.708 austriacos, 2.410 rusos y 1817 alemanes, mientras que la población total rondaba los 11 millones de habitantes. Ahmed Youssef. "Une genèse cosmopolite". En Magda Wassef (ed.) *Égypte 100 ans de cinema*. París: Institute du Monde Arabe, 1995, p. 60.

como de lectores, provenientes de las escuelas estatales y ejerciendo ahora como funcionarios públicos, conocidos como *afandiyya* (sing. *afandī*). Los cafés se convirtieron en centros de debate político entre la *afandiyya* pero también donde se acercaban aquellos con poca o ninguna educación formal a escuchar las noticias, nutriendo y participando de las discusiones.

Por otro lado, hubo también una creciente masa inmigratoria interna del campo a las grandes ciudades —Suez, Alejandría y El Cairo— que se encontró, muchas veces, rellenando las filas de un ejército de reserva que aumentaba año a año⁶⁹. No sólo los *fallāhīn* (campesinos, sing. *fallāh*) migraron a las urbes egipcias, también gran número de lo que se conoce como *a'yān* (terratenientes locales, sing. *'ayn*) eran atraídos por su interés en participar en la vida política del país, educar a sus hijos y aprovechar los lujos de la vida urbana como la electricidad y los drenajes de los barrios modernos, entre otras mejoras que tuvieron lugar en este período.

El desarrollo de los caminos y los medios de transporte en El Cairo pronto generó también una nueva percepción del espacio. Más libertades, pero también más peligros se percibían en una ciudad en la que sus habitantes difícilmente podían escapar a la mirada atenta del *hāra* (barrio popular, lit. callejón). El control parental sobre los niños era ahora más difícil, mientras se empezaban a escuchar quejas de acoso a las mujeres en las calles⁷⁰.

Cabe aclarar que, a pesar de este creciente desarrollo urbano, la economía egipcia continuaba siendo esencialmente agraria en términos de empleo, generación de ingresos y forma de vida; enfrentando en este momento grandes problemas derivados del monocultivo, la falta de un sistema de riego y drenaje, el fin de la rápida expansión de las áreas cultivables y una precaria industrialización. Ello llevó a una disputa entre las diferentes clases —y una ampliación de la brecha entre las mismas— por el control de los escasos

⁶⁹ P.J. Vatikiotis. *The history of modern Egypt*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1992⁴, p. 125.

⁷⁰ Cfr. M. Sayyid al-Kilānī. *Trām al-Qāhira*. El Cairo: Dār al-Firgāni, 1968.

recursos de la economía, cuya característica principal era un alto grado de extranjerización⁷¹.

Conviviendo en una misma ciudad, la brecha entre las clases altas y bajas urbanas se profundizó. No sólo se dividía la ciudad en barrios para ricos y barrios para pobres, sino que también el consumo estaba dividido; mientras los pobres iban al viejo zoco, los ricos compraban en las tiendas del centro de la ciudad; mientras los pobres se contentaban con el entretenimiento callejero, los ricos daban veladas en sus casas o asistían a los *night clubs*.

A este respecto, Magda Baraka observa que “la búsqueda de actividades recreativas en la clase alta [era] de una naturaleza más frecuente y sistemática e implicaba un elemento comparativamente mayor de actividades recreativas no participativas (es decir, aquellas en las que jugaba el rol de espectador). En contraste, para las clases medias y bajas, la búsqueda de actividades recreativas eran de una naturaleza más esporádica y estacional, culminantes en ocasiones especiales como las festividades (como *Shamm-al-Nasim*), bodas y galas”⁷².

Dos estilos de vida, uno *baladī* (local) relacionado con la pobreza y la vulgaridad y otro *faranyī* (extranjero) relacionado con el lujo y la adopción de la vestimenta y el gusto occidental, convivían en una tensa calma bajo el yugo de la ocupación inglesa. La “distinción”, empezaba a cristalizarse en esta separación que se representa en el respeto, en la distancia que se pone entre el espectador y el artista, entre la cultura y el placer corporal, en fin, entre la burguesía y el pueblo; sobre la base de “medir la virtud por la amplitud de los vicios dominados, y el gusto puro por la intensidad de la pulsión negada y de la vulgaridad vencida.”⁷³

⁷¹ Robert Tignor. *State, private enterprise and economic change in Egypt, 1918-1952*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 251.

⁷² Magda Baraka. *The Egyptian upper class between revolutions 1919-1952*. Beirut: Ithaca Press, 1998, p. 121.

⁷³ Pierre Bourdieu. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 2012, p. 575.



Imagen 1. “Imitación ciega”, revista *al-Ayyāl*, Julio de 1897, p.36.

En el artículo que incluye la imagen 1 se hace una crítica a la adopción por los jóvenes de la moda occidental argumentando que “se hallaban bajo la ilusión” de que adoptar la moda y comportamiento occidentales era equivalente a comprender cabalmente lo que significaba ser moderno y civilizado. Entre ambos extremos, una clase media urbana que emulaba el estilo de vida de la clase acomodada según lo permitían sus posibilidades estaba comenzando a tomar forma y a ocupar las sillas de los cafés, cines y *night clubs* más modestos.

Dentro de la nueva organización social, los ingleses⁷⁴ no prohibieron sino que regularon el mundo del espectáculo local, facilitando licencias y permisos para vender alcohol y fomentando la proliferación de locales de entretenimiento, en los que destacó una

⁷⁴ La ocupación del país por el Imperio Británico había comenzado en 1882 y duró hasta 1952.

fuerte presencia femenina en los escenarios primero y en la organización y puesta en escena después.

La mayoría de bares, pubs, burdeles y salas que había en El Cairo a principios de siglo XX se construían siguiendo el modelo europeo. Los dueños también eran extranjeros; griegos, italianos o armenios que habían llegado a Egipto y se dedicaron mayormente al comercio y al sector terciario. Deseosos de ingresar en el área comercial del país, se encontraron con la presencia de soldados ingleses que, contrariamente a la población local, cobraban un salario mensual⁷⁵ y que querían salir, gastar dinero y divertirse según la costumbre occidental⁷⁶.

El entretenimiento nocturno estaba estratificado tanto en términos del costo de las entradas así como del grado de respetabilidad que un lugar u otro ostentaba. Entre los menos respetables estaban los casinos de Rawḍ al-Faraʿ, entre los más los teatros de la calle ‘Imād al-Dīn y los jardines de al-Azbakiyya. Mientras la entrada en Rawḍ al-Faraʿ era generalmente gratis, en la calle ‘Imād al-Dīn a mediados de los años 30 las salas más prestigiosas —como las de Badī‘a Maṣābnī y Munīra al-Mahdiyya⁷⁷— cobraban cinco libras la entrada.

Con una propuesta que emulaba los espectáculos de los cabarets europeos y estadounidenses, las salas egipcias replicaron algunos modelos coreográficos y de vestuario que darían forma a la danza oriental de escenario, fuertemente influida por los aportes de bailarinas extranjeras, convirtiéndola en un verdadero espectáculo.

⁷⁵ Según el *New York Times* había antes de la guerra 700 oficiales ingleses que aumentaron a 1900 en 1922, cuyos sueldos eran tres veces mayor al percibido por los egipcios y eran pagados por el gobierno egipcio. En Grace Thompson Seton. “Mme. Zaghoul Pasha of Egypt”. *The New York Times*, 16 de abril de 1922, p. 22. En: <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30716FF385D14738DDDAF0994DC405B828EF1D3> (Consulta: 04/02/2009)

⁷⁶ María Carolina González Bracco. Entrevista a Louis Greiss.

⁷⁷ Munīra al-Mahdiyya (1884-1965) nació en Zaḳāzīq de donde partió siendo muy pequeña para El Cairo, allí comenzó a cantar en los cafés de la calle ‘Imād-al Dīn antes de actuar en un escenario. Luego se incorporó a la troupe de Salāma Ḥiyāzī donde actuó y cantó en sus obras musicales para el teatro hasta 1917 cuando ya era una consagrada cantante popular egipcia y la diva de Baidaphon. Fue reemplazando a Ḥiyāzī, quien estaba muy enfermo y con el papel de Ṣalāḥ al-Dīn que debía ser interpretado por éste, vestida de hombre, se convirtió en la primera mujer en cantar sobre un escenario egipcio. Durante los años veinte y treinta fue la cantante más famosa de la escena local. Cf: MuḥammadQābil, *Mawsū‘at al-ginā’ fī Miṣr*. El Cairo: *Dār al-Šurūq*, 2006, 25-28.

De cómo la sociedad egipcia pasó de ser una sociedad “espectacularizada” a una “sociedad del espectáculo” y de cómo ello influyó en la formación de la imagen y el imaginario de las bailarinas nos ocuparemos en el presente capítulo. Para ello, haremos primero un recorrido por el estado y proceso de “modernización” de las artes — fundamentalmente teatro, danza y música por ser aquellas relacionadas con nuestro tema de estudio— que se dio a comienzos del siglo XX y los espacios donde se ejecutaban — teatros, *music halls*, cabarets, *mawlids*⁷⁸ y ferias— donde se comenzaban a trazar los límites entre “baja” y “alta” cultura.

1.1. Egipcianización de las artes

Durante las primeras décadas del siglo XX, la esfera pública egipcia atravesó una serie de cambios políticos, culturales y sociales sin precedentes que fueron acelerados por la aparición de los medios de comunicación masivos y lo que ya se configuraba como una industria del entretenimiento. Ello dio forma a una creciente audiencia nacional que empezaba a delimitar sus gustos, a consumir sus productos y a definir su identidad nacional al mismo tiempo.

Para analizar los cambios sucedidos en la sociedad egipcia que la convirtieron de una sociedad “espectacularizada” —es decir, vista desde Occidente como un espectáculo⁷⁹ y participando ella misma de su “espectacularización”— a una “sociedad del espectáculo”, analizaremos algunos factores que consideramos claves para entender cómo el cine se convirtió, según el crítico de cine egipcio Samīr Farīd, en “el arte de las personas cultas y analfabetas, tomando el lugar del folclore para el analfabeto así como un nuevo arte para el culto.”⁸⁰

⁷⁸ Festividades de los santos locales.

⁷⁹ Timothy Mitchell. “The world as exhibition”. *Comparative Studies in Society and History*, 31, 2 (Abril 1989), pp. 217-236.

⁸⁰ Citado en Walter Armbrust. *Mass culture and modernism*, p. 37.

La cita, que tomamos como punto de llegada, da como implícita la división entre aquello que se ha denominado “alta” y “baja” cultura. En el caso egipcio, como en la mayoría de las sociedades, la primera se encuentra identificada con el arte, los intelectuales, la cultura de élite; pero aquí también con el árabe clásico (*fuṣḥā*) y las lenguas extranjeras. Mientras el primero denotaba el privilegio de poseer una educación en una época que el analfabetismo rondaba el 90%⁸¹, el segundo marcaba la cercanía con la comunidad extranjera residente en el país⁸². La presencia de numerosas comunidades de extranjeros hizo que “gran parte de la población local tuviera contacto directo con europeos de diferentes nacionalidades, hablando diferentes lenguas. Este contacto llamó la atención y la imaginación del pueblo arabófono; sin duda aceleró su interés en los usos y costumbres de los extranjeros.”⁸³

Había entonces una educación/cultura laica y multilingüe para los ricos, y una religiosa y tradicional para los pobres. La “baja” cultura, relacionada clásicamente con el folclore y la tradición tuvo además en Egipto el componente particular del dialecto local (*‘āmmiyya*), de transmisión oral. La tensión entre el *fuṣḥā* y el *‘āmmiyya* fue la brecha que la modernidad no pudo sortear y abrió aún más, convirtiéndose en el tenso escenario en el que se disputarán las identidades a través de su más acabado y revolucionario dispositivo: el cine.

Poco antes de su aparición, la imprenta ya había marcado la fractura entre la “baja” y “alta” cultura. Llegada desde Europa con la invasión napoleónica de 1798, la imprenta fue el dispositivo que en ese continente “...dio una nueva fijeza al lenguaje, lo que a largo plazo ayudó a forjar esa imagen de antigüedad tan fundamental para la idea

⁸¹ En el cambio de siglo 95% de los egipcios era analfabeto y hasta 1920 apenas más del 1% del presupuesto anual de los gobiernos egipcios había sido para educación. Los porcentajes de analfabetismo eran de 93% en 1917 y 88% en 1927. Ziad Fahmy. *Ordinary Egyptians*. Stanford: Stanford University Press, 2011, pp. 17 y 33.

⁸² En 1907, 11,5% (7.500) de la población de El Cairo y 17,6% (65.000) de la población alejandrina eran de origen extranjero, *Ibidem*, p. 47.

⁸³ Jacob M. Landau. *Studies in the Arab theater and cinema*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958, p. 75.

subjetiva de nación”⁸⁴ dado que las lenguas vernáculas habladas necesitaban fortalecer su legitimidad para así dar nacimiento a lo que Anderson llama “capitalismo impreso”.

En el caso egipcio, como señala Armbrust, este proceso se dio a la inversa, ya que la modernidad no pudo erradicar la tradición local de preservar lo escrito sobre lo oral, y la creencia de que la lengua hablada era una degeneración de la escrita⁸⁵. Más adelante en su argumento, señala Anderson que “el capitalismo impreso creó lenguajes de poder de una clase diferente de las antiguas lenguas administrativas vernáculas”⁸⁶ lo cual nos acerca a un aspecto que Armbrust parece no tomar en cuenta, y es que el árabe clásico llegó a ser impreso tras imponerse ante el turco, lengua utilizada por la élite gobernante otomana hasta ese momento, oficializando *de facto* al árabe (clásico) como lengua nacional⁸⁷.

En todo caso, lo que nos interesa aquí destacar es que mientras la imprenta fijó lo “clásico” (*fushā*) como opuesto a lo “local” (*‘āmmiyya*) por un breve período, las nuevas tecnologías llegadas de Europa como la radio, el gramófono y el cine utilizaron el *‘āmmiyya* para llegar a las masas egipcias, logrando un sincretismo entre lo clásico y lo vernáculo y dando paso a una modernidad propiamente egipcia.

Así, “En Egipto el desarrollo que había llevado casi un siglo en Europa y América, fue saltado. Las novelas occidentales fueron traducidas al árabe para que los autores aprendieran de ellas y las imitaran, y la música de estilo occidental fue inserta en la cultura local con el establecimiento de academias para su estudio y la construcción de la Ópera de El Cairo. (...) Alrededor del cambio de siglo algunos audaces experimentos en el teatro y la prensa ayudaron a crear un nuevo consumidor de talento creativo: el fanático de cantantes populares y breves canciones cómicas y el lector de revistas devoto del cine y el teatro”⁸⁸.

⁸⁴ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*, p. 73.

⁸⁵ Walter Armbrust. *Mass culture and modernism*, p.42.

⁸⁶ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*, p. 73.

⁸⁷ En 1854 se cambió la lengua de la administración del turco al árabe, abriendo con ello las puertas del funcionariado a la población local, que luego conformaría una nueva clase, la *afāndiyya*, Cfr. P.J. Vatikiotis. *The history of modern Egypt*, p. 63.

⁸⁸ Roberta L. Dougherty. “Badi’a Masabni, artiste and modernist. The Egyptian print media’s carnival of national identity”. En Walter Armbrust (ed.). *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000 [e-book, <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8k4008kx&chunk.id=ch11>, Consulta: 06/03/2009].

Aquí la palabra clave es, por supuesto, “consumidor”, que podía ser indistintamente culto o analfabeto, *fallāḥ* o *afandī* ya que “el espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares (...) el espectáculo constituye el *modelo* de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de una elección ya hecha en la producción, y su corolario consumo”⁸⁹.

De esta manera, en el cambio de siglo, el país fue testigo de un crecimiento sin precedentes de una variedad de construcciones mediáticas de producciones de cultura popular que coincidieron con el surgimiento de la moderna identificación egipcia con la nación⁹⁰. No sólo centenares de publicaciones en *fuṣṣḥā*, sino también programas de radio, discos, conciertos y obras de teatro eran consumidos por una creciente y heterogénea audiencia concentrada en El Cairo, por lo que el cairota fue el dialecto más difundido dentro de las formas del *‘āmmiyya*, reconocido hasta nuestros días *de facto* como el dialecto oficial.

Por otro lado, el *‘āmmiyya* era el lenguaje del humor, la sátira política y el *vaudeville*, que jugaron un importante rol contrahegemónico, siendo el catalizador de un amplio y aceptado sentir nacional. Era en los cafés —ubicados hasta el día de hoy en cada esquina de las grandes urbes del país— donde se discutían los acontecimientos políticos y se leía en voz alta⁹¹ y en *‘āmmiyya* los periódicos escritos en *fuṣṣḥā* y se escuchaban las canciones populares de la época, principales focos de difusión de la cultura de masas.

La música de los fonógrafos amenizaba las veladas en los cafés trayendo a su audiencia cautiva los nuevos sonidos y voces populares de la época y paulatinamente fue desplazando a los tradicionales músicos que recorrían las calles de las ciudades así como

⁸⁹ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*, p. 6. Cursivas en el original.

⁹⁰ Ziad Fahmy. *Ordinary Egyptians*, p. 4.

⁹¹ Beth Baron señala que “La lectura en voz alta multiplicaba el tamaño de la audiencia de un periódico muchas veces y proveía una fuente importante de información en época previa a que las noticias se transmitieran por la radio. Según informaba *al-Hilāl* en 1897: ‘A menudo vemos sirvientes, criadores de burros y otros que no pueden leer, reunirse alrededor de aquellos quienes leen y escuchar. Las calles de El Cairo y otras ciudades están llenas de ellos’”. *The women’s awakening in Egypt. Culture, society and the press*. New Haven: Yale University Press, 1994, p. 92.

cantantes, *zayyālūn* (poetas coloquiales sing. *zayyāl*), contadores de historias y titiriteros, entre otros. En consecuencia, otra novedad que trajo el nuevo siglo fue, la gradual sistematización y profesionalización de estas actividades de la tradicional cultura popular en nuevos productos de la cultura de masas⁹².

1.1.1. Teatro popular y “oficial”

Si bien el teatro callejero formaba ya parte del paisaje urbano egipcio, fue a finales del siglo XIX cuando comenzaron a formarse las *troupes* de teatro profesionales en el país y pioneros como Ya‘qūb Ṣannū‘ (1839-1912) y ‘Uṭmān Ŷalāl (1829-1898) sentaron las bases para un teatro profesional local. Sin embargo, no fue sino hasta la Primera Guerra Mundial que discontinuó las habituales visitas de las *troupes* europeas —sobre todo italianas⁹³— de teatro que atraían a la élite, que éste se convirtió en un verdadero medio de expresión popular, cuando los cómicos Nayīb al-Riḥānī (1889-1949), ‘Alī l-Kassār (1887-1957) y ‘Azīz ‘Īd (1884-1942) revolucionaron el escenario egipcio, desafiando a las *troupes* de teatro clásico como la dirigida por Ŷūrŷ (George) Abyaḍ (1880-1959) y, después de la Primera Guerra Mundial, la *troupe* Ramsīs, dirigida por Yūsuf Wabhī (1898-1982).

⁹² Traemos un ejemplo de la literatura egipcia que creemos puede ser ilustrativo de lo que significó e implicó este cambio en la dinámica social del país a pequeña escala: El acontecimiento tiene lugar cuando el dueño de un café quiere deshacerse del poeta que había animado el local durante 20 años, éste le replica “—Este café también me pertenece. ¿No he recitado en él durante los últimos veinte años? El dueño fue a sentarse a su sitio habitual, detrás de la caja, y contestó: —Nos sabemos tus historias de memoria y no nos hace falta escucharlas de nuevo. La gente ya no quiere poetas. Hoy me piden una radio y en este momento están instalando una. Así que lárgate y déjanos en paz. Que Dios te ampare...

El rostro del anciano se volvió a ensombrecer al recordar que el café de Kirsha era el último local que le quedaba, su última fuente de ingresos, fuente que no le había ido nada mal hasta entonces. No tenía ningún otro sitio donde ganarse la vida. La noche anterior le habían despedido del Café de la Ciudadela. A sus años y sin medios ¿qué sería de él? ¿De qué serviría enseñarle a su hijo una profesión que se había convertido en inútil, un oficio que ya nadie quería? ¿Qué futuro les esperaba a él y a su pobre hijo?” Naguib Mahfuz. *El callejón de los milagros*. Trad. Helena Valentí. Madrid: Martínez Roca, 1988, p. 4.

⁹³ Jacob M. Landau. *Studies in the Arab theater*, p. 52 y ss.

Ya‘qūb Ṣannū‘ fue el primer director egipcio en incorporar actrices nacionales en su grupo: Mātīlda y Līzā, de cuyos nombres podemos deducir un origen judío o cristiano⁹⁴ aunque también es posible que hayan sido musulmanas que cambiaran su nombre para lograr la aceptación del público. Su presencia en los escenarios de El Cairo causó sensación y en pocos meses eran ya las estrellas de la compañía⁹⁵. Si bien esta iniciativa fue celebrada por el público, no así su intención de producir obras enteramente locales, por lo que tuvo que traducir y emular obras europeas por presiones de la élite local, que financiaba sus proyectos⁹⁶.



Imagen 2. Yūsuf Wahbī

Fuente: <http://www.coptichistory.org/> (Consulta: 04/02/2014)

En la primera opereta de Ṣannū‘ presentada a mediados de la década de 1870, que fue también la primera en *‘āmmiyya*, el protagonista se disfrazaba de odalisca para infiltrarse en el harem del pachá engañando a un príncipe europeo a quien invita a hacerle

⁹⁴ El único precedente del que hemos encontrado datos de la presentación de mujeres en un escenario egipcio se dio en la Ópera de El Cairo de la mano del sirio Sulaymān al-Qardāhī (sin datos–1909), quien presentó a su primera esposa y luego a una talentosa judía de nombre Laylā. Según Landau esto podría haber provocado la prohibición de futuras presentaciones de al-Qardāhī en la Ópera por presiones religiosas. Tras la Primera Guerra Mundial, un número considerable de mujeres musulmanas de clase alta como Rūz al-Yūsuf (1898-1958), conquistaron las tablas, lo que Landau adjudica al impacto de Occidente en la sociedad egipcia. *Ibidem*, pp. 68-69 y 76.

⁹⁵ Philip C. Sadgrove. *The Egyptian theatre in the nineteenth century (1799-1882)*. Berkshire: Ithaca Press, 1996, p. 94.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 99.

una visita privada y es finalmente descubierto. Este tipo de situaciones se repitieron en sucesivas obras suyas⁹⁷, quizás como una emulación de la tradición orientalista y en consonancia con nuestro planteamiento referente a la participación en la propia “espectacularización” que hizo la escena egipcia antes de la independencia de 1922. Este proceso había comenzado con el estreno en 1871 bajo el mandato del jedive Ismā‘īl (1863-1879) de la ópera *Aída* de Giuseppe Verdi en la apertura oficial de la Ópera de El Cairo, obra a la que Edward Said atribuye una imagen de un “Egipto orientalizado”: “La identidad egipcia de Aída, era sólo parte de la fachada europea de El Cairo, y su sencillez y rigor se inscribían en esos muros imaginarios que separaban la ciudad colonial de los nativos de los barrios imperialistas. Aída supone una estética de la separación (...) Para la mayoría de los egipcios Aída fue un *article de luxe* comprado a crédito para disfrute de una clientela escogida...”⁹⁸.

Según el análisis de Said de la puesta en escena de la obra, Verdi utilizó en algunos casos y desestimó en otros las fuentes disponibles legitimando el relato orientalista y así “primero convierte a algunos de los sacerdotes en sacerdotisas, siguiendo la convención europea de poner a las mujeres en el centro de cualquier práctica exótica: los equivalentes funcionales de estas sacerdotisas son las bailarinas, esclavas, concubinas y bellezas de los baños y harenes, dominantes en el arte europeo de mediados del siglo XIX y, hacia 1870, también en los espectáculos y la vida galante”⁹⁹.

De esta manera, la presentación de *Aída* en un escenario egipcio, el más imponente de la época y construido con fines imperiales, fue la primera ocasión en la que se presentó algún tipo de danza oriental sobre un escenario.

Retomando ahora nuestro argumento anterior, fue entonces a comienzos del siglo XX, específicamente durante la Primera Guerra Mundial, cuando comenzó a tomar forma un teatro paralelo al de élite (“oficial”), con características propiamente locales y una fuerte impronta contra-hegemónica.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 91 y ss.

⁹⁸ Edward Said. *Cultura e imperialismo*, p. 212.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 200.

Personajes típicos del teatro de marionetas (*arāyūz*) como los de *ibn al-balad* (lit. hijo del país) o *jawāyā* (extranjero; en Egipto, despectivo) fueron readaptados a fines de los años 20 en el teatro de comedia y se replicaron luego en la incipiente industria cinematográfica egipcia. En la típica forma del *vaudeville*, los *sketches* cómicos se mofaban de la cultura de élite, especialmente de la occidentalización, abogando por los valores de las clases populares.

Se iniciaba de esta manera una tradición que habría de perdurar en la escena egipcia y que impregna toda la temática cinematográfica: la representación de los *jawāyāt* pronunciando incorrectamente el egipcio coloquial, a los nubios y sudaneses como malvados y marginales¹⁰⁰ y a la aristocracia turco-egipcia como cruel e ignorante de la realidad local. También se satirizaba a aquellos intelectuales y religiosos que hacían uso innecesario del *fuṣḥā* en la vida diaria, tildándolos de anacrónicos y elitistas. Lo que se reivindicaba como “auténticamente egipcio” era el dialecto cairota, los *awlād al-balad* (hijos del país). Otro tema recurrente era la representación de la moralidad tradicional egipcia como amenazada constantemente por los valores occidentales. Todo aquello que se percibía como dañino para la sociedad —prostitución, consumo del alcohol, uso de drogas— era relacionado directamente con la influencia europea, discurso del que también hizo eco la prensa¹⁰¹.

Naṣīb al-Riḥānī se convirtió rápidamente en el actor cómico más prolífero y popular del país, considerado el creador del *vaudeville* egipcio. Sus canciones y obras de teatro eran “cantadas por las mujeres en privado, repetidas por los niños en las calles y callejones, y cantadas en todos lados por ricos y pobres”¹⁰². En su obra *‘Īš (¡Vaya!)*, también se hace eco de los estereotipos mencionados a través de su celebrado personaje

¹⁰⁰ Cfr. Viola Shafik. *Popular Egyptian cinema*.

¹⁰¹ La actriz y periodista Rūz al-Yūsuf escribió que durante la Primera Guerra Mundial “los egipcios se recogieron del entretenimiento público, dejando las ciudades a los ebrios soldados”. Citado en Virginia Danielson. *The voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic song, and Egyptian society in the twentieth century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 215. Curiosamente, ella misma había propiciado un gran alboroto cuando en la obra de ‘Azīz ‘Id *Yā sittī mā timšīš kida ‘aryāna* (Señora mía, no ande así desnuda) apareció en escena llevando sólo un traje de baño; lo que escandalizó al público. Ziad Fahmy. *Ordinary Egyptians*, p. 123.

¹⁰² Muḥammad Taymūr. “Kiš-kiš Bey”. *al-Šabāb*, 19/11/1919, p. 16.

“Kiš-kiš Bey”¹⁰³, quien pierde todo su dinero y tierras apostando con el *jawāya* Jārālāmbū. Al ser interpelado moralmente por su accionar, Kiš-kiš Bey canta:

“Jārālāmbū vio que mi bolsillo estaba lleno

Inmediatamente quedó hipnotizado

Sus ojos estaban posados en mis tierras

Me dijo: ‘juguemos unas partidas de póquer’

Me hizo beber Johnie Walker

Jugué, me emborraché y perdí

¹⁰³ Para ilustrar la popularidad del personaje así como el impacto que tuvo en el espacio público y privado, transcribimos un extracto del primer libro de la Trilogía de El Cairo de Naḡīb Maḡfūz, que narra la vida de la primera generación de la familia ‘Abd al-Ŷawwād entre los años 1917 y 1919:

“Cierta atardecer la familia se dio cuenta de repente de que Yasín y su esposa habían salido de casa sin revelar a nadie adonde se dirigían, a pesar de que ambos habían pasado la velada con ellos. Teniendo en cuenta, por un lado, lo tarde que era y, por otro, que ocurría en la casa del señor, la salida pareció un acontecimiento extraño, que provocó variadas conjeturas. Pero Jadiga no tardó en llamar a Nur, la sirvienta de la novia, y preguntarle qué sabía de la salida de su señora. Y la criada respondió con su voz vibrante y con total espontaneidad: —Han ido a Kishkish Bey, señora.

—¡Kishkish Bey! —exclamaron al unísono Jadiga y su madre. El nombre no les resultaba extraño. Su mención invadió la escena, ya que todos, sin excepción, cantaban sus canciones. No obstante, parecía lejano como los héroes de las leyendas o como el Zepelín, el diablo del cielo. Sin embargo, el hecho de que Yasín fuera allí con su esposa, era un asunto muy diferente, aún peor que si se hubiera dicho: han ido al Juzgado de lo criminal.

La madre paseó la mirada entre Jadiga y Fahmi, preguntando como asustada: — ¿Cuándo volverán? — Después de medianoche o quizás poco antes del alba —le respondió Fahmi con una sonrisa carente de sentido en los labios. La madre despachó a la sirvienta y esperó hasta que desapareció el ruido de sus pisadas, diciendo luego con precipitación y nerviosismo: —¿Qué le ha pasado a Yasín...? Ha estado sentado entre nosotros totalmente normal... ¿Es que ya no tiene en cuenta a su padre? (...) ¿Es que no has oído contar las historias de las salidas que ha hecho en compañía de su padre? Si ella no se lo hubiera sugerido, él no la habría llevado consigo a Kishkish Bey, ¡qué escándalo!, en estos negros días en que los hombres se esconden en las casas como ratones por miedo a los australianos...

Los comentarios sobre el incidente no tenían límites, por la alteración que había provocado en los espíritus, ya fueran defensores, atacantes o neutrales. Sólo Kamal siguió la apasionada discusión en un silencio atento, sin comprender el secreto que convertía la visita a Kishkish Bey en un crimen abominable que había hecho necesaria toda aquella discusión y toda aquella consternación. ¿No era éste el Kishkish Bey de la estatuilla que se vendía en los zocos, con un cuerpo grotesco, un rostro risueño, una gran barba, una yubba holgada y un turbante en espiral? ¿No era a él a quien se le atribuían esas alegres canciones, alguna de las cuales se sabía de memoria y cantaba con su amigo Fuad, el hijo del empleado de su padre, Gamil el-Hamzawi? ¿De qué mal se acusaba a ese simpático personaje que se asociaba en su imaginación al buen humor y a la alegría? Quizás esa preocupación general se debía a que Yasín había ido acompañado de su mujer, y no al propio Kishkish Bey.” Naguib Mahfuz. *Entre dos palacios*. Barcelona: Martínez Roca, 1989, pp. 174-175.

Hasta caer en el abismo ¹⁰⁴.

El abrumador éxito del teatro popular lo enfrentaba con aquel que el profesor ‘Alī Raqīb llama “teatro oficial” fundado por Tawfīq al-Ḥakīm (1898-1987). Según Raqīb, en esta época se disputaba cuál era el lugar que el artista tenía que ocupar en la sociedad, si ser un representante de la cultura “elevada” de la élite local, o un marginal. Como los productores se inclinaban por la primera opción, se invertía más en aquellos grupos —como la *troupe* Ramsīs— que representaban tragedias universales y obras de autores locales como Faraḥ Anṭūn (1874- 1922) Aḥmad Šawqī (1868-1932), y luego Tawfīq al-Ḥakīm ¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Citado en Ziad Fahmy, *Ordinary Egyptians*, p. 126.

¹⁰⁵ Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāṭir ḡadīda fī sīnimā qadīma, al-sīnimā al-miṣriyya (1935-1952)”. En Ḥāšim al-Naḥḥās (comp.) *Al-sīnimā al-miṣriyya al-ta’šīl wa-l-intiṣār (1935-1952)*. El Cairo: al-Maʿyilis al-A‘lā li-l-Ṭaqāfa, 2009, p. 41.



Imagen 3. Naẓīb al-Rīḥānī en su personaje de “Kiš-kiš Bey”
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Representante destacado del “teatro oficial” fue el mencionado Yūsuf Wahbī, quien según los relatos de la época maltrataba al público cuando hablaba durante la función gritando “¡*Silence*, ovejas!”; mientras que ‘Alī l-Kassār continuaba tranquilamente su presentación a pesar del bullicio reinante en la sala¹⁰⁶. En una canción de su comedia *Walissā* (*Van a ver j̣eh!?*) dice:

“Nosotros *ya bey* hacemos de todo

Déjate de Hamlet y Oteló

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Nosotros llamamos la atención del mejor espectador

Cantamos y bailamos para él

Esas novelas didácticas llenas de consejos y sabiduría

dan tristeza ya Abū Zakiyya

Que se vayan a la mierda”¹⁰⁷.

Encontramos amplio registro en la prensa de la época de esta disputa, donde se manifestaba el menosprecio por las “bajas” expresiones artísticas del teatro popular, argumentando que eran causa y síntoma de la depravación moral y cultural en el país¹⁰⁸. En ambos extremos del espectro social se percibía que se estaban degradando ciertos valores que consideraban intrínsecos a la “comunidad imaginada” que los albergaba a todos al tiempo que se estaba construyendo un “otro” responsable de esta situación.

De cómo cada grupo “imaginó” esa comunidad previa a la perversión y pérdida de valores —y cuáles eran esos valores— encontramos el correlato en los teatros “oficial” y popular. Esta confrontación entre ambos sectores acabaría de manera natural con la llegada del cine, en cuya industria participaron unos y otros, y muchas veces juntos, al ritmo de la modernidad.

Eran los años previos al tratado de 1936¹⁰⁹, cuando el país aún cargaba con el yugo de la ocupación y el dominio extranjero, por lo que el impulso fue más de unión que de división, ya que la identidad nacional y el gusto de las masas estaban en conformación. Fue justamente este último y su cercanía con el *‘āmmiyya* lo que finalmente inclinaría la balanza —por su peso económico y las grandes expectativas del mercado de los medios—

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Al respecto véase, entre otros, “Al- masraḥ al-‘arabī: mūḍa jaḥīra”. *Al-Ahrām*, 8 de junio de 1915.

¹⁰⁹ El tratado de amistad y alianza entre Gran Bretaña y Egipto, firmado el 26 de julio de 1936, significó para Egipto un paso más hacia su total soberanía, ya que en él se estipuló: la desaparición de la figura del Alto Comisario, con lo que el gobierno británico sólo quedaría representado por un embajador como el resto de los países; el abandono por Inglaterra de la protección de los intereses de los extranjeros y de la minorías; la vuelta al condominio del Sudán de 1899 y la apertura del camino a Egipto para llegar a ser miembro de la Sociedad de Naciones dado que Gran Bretaña se comprometía a sostener su ingreso, lo que consiguió en mayo de 1937.

por el dialecto. Ello se dio así también, como veremos a continuación, también para la música.

1.1.2. Música: Difusión masiva y modernización

A finales del siglo XIX, la noción victoriana de que la música formaba parte de una “evolución” cultural o civilizatoria comenzó a arraigarse en la élite egipcia. El jedive Ismā‘īl, además de llevar adelante el proyecto de la construcción de la Ópera de El Cairo, patrocinaba músicos y muchos de ellos eran enviados a Estambul para perfeccionar sus conocimientos de música oriental.

Esa nueva clase que hemos denominado *afāndiyya*, generó en el cambio de siglo sus propios referentes musicales. Con la intención de institucionalizar y formalizar el estudio de la música local, se produjeron manuales de estudio llegando incluso a fundar en 1914 el Club de la Música Oriental¹¹⁰ que luego adoptó el nombre de Instituto Real de Música Oriental¹¹¹.

El impacto de esta iniciativa en los músicos profesionales de la época, cuyos ingresos dependían de sus presentaciones en eventos sociales, pequeñas salas y —desde la década de 1910— en el teatro popular, que carecían de instrucción formal y más bien seguían una tradición familiar que los había llevado incluso a tener su propio sindicato, fue tan importante como resistido.

Cuando a comienzos del siglo XX el precio del gramófono —que había llegado al país una década antes— comenzó a ser más accesible para el público, el mercado de la

¹¹⁰ Con esta misma impronta ya en 1908 se había creado la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, fundada por el príncipe Yūsuf Kamāl a cuyos primeros egresados se les denominó “pioneros” (*ruwwād*), demostrando con ello “hasta qué punto está arraigada la idea de que no había arte antes de la adopción del arte occidental” Silvia Naef. *À la recherche d’une modernité arabe. L’évolution des arts plastiques en Égypte, au Libnan et en Irak*. Ginebra: Slatkine, 1996, p.57.

¹¹¹ Anne Elise Thomas. “Intervention and reform of Arab music in 1932 and beyond”. Ponencia presentada en el *Congrés des Musiques dans le monde de l’Islam*. Assilah, 8-13 de agosto de 2007, p. 2.

música comenzó a expandirse atrayendo el interés de las grandes compañías europeas como Zonophone en 1903, Odeon en 1905 y la libanesa Baidaphon, que en 1907 se convirtió en la primera compañía discográfica de la región en entrar al mercado egipcio. Si bien los monólogos y diálogos de las obras teatrales eran populares, lo que haría del gramófono el vehículo principal de la cultura de masas en el cambio de siglo sería la grabación de la canción coloquial egipcia. Los cafés ahora animaban a la concurrencia con las melodías y voces de los artistas del momento que, como en el caso de los periódicos, ofrecían la posibilidad de disfrutar del entretenimiento vehiculizado por los medios de masas por el valor de un té.

La era de la grabación revolucionó la canción egipcia no sólo por el grado de difusión que adquirió¹¹² sino porque también la acortó y simplificó, adaptándola al gusto de la cada vez más extensa clase media urbana¹¹³. En realidad, y esto es válido para la música grabada como para la mayoría de la producción de bienes culturales, la oferta ejercía un efecto de imposición simbólica, ya que manifestaba la existencia de un gusto constituido y el gusto, como expresa Pierre Bourdieu, es siempre un “sistema de enclasmiento constituido por los condicionamientos asociados a una condición situada en una posición determinada en el espacio de situaciones diferentes”¹¹⁴.

Una comunidad nacional de oyentes estaba naciendo de la mano de la difusión masiva de la música egipcia traída por la nueva industria del entretenimiento de masas. Los exponentes más populares de esta época resistieron la intervención —tanto artística como económica— de compañías extranjeras. El control del mercado de la cultura nacional se convirtió en un puntal de nacionalistas como el economista Ṭal‘at Ḥarb (1867-1941), quien apadrinó a muchos cantantes y fundó el *Estudio Egipto* de cine en 1934¹¹⁵.

¹¹² De 1900 a 1910 Gramophone grabó 1192 discos en Egipto y el catálogo egipcio 1913-1914 de Odeon contaba con 458 discos. Pekka Gronow. “The recording industry comes to the Orient”. *Ethnomusicology*, 25, 2 (Mayo 1981), p. 255.

¹¹³ Ziad Fahmy. *Ordinary Egyptians*, p. 73.

¹¹⁴ Pierre Bourdieu. *La distinción*, p. 271.

¹¹⁵ Personaje central de la independencia económica egipcia, Ṭal‘at Ḥarb patrocinó y llevó adelante numerosos proyectos desde principios de siglo hasta su muerte en 1941. Entre los primeros se destacan la creación de Banco de Egipto en 1920, la Imprenta Nacional en 1922 y la Compañía para la Industria del algodón en 1921.

La figura más destacada de la época fue Sayyid Darwīš (1892-1923), cuyas composiciones fueron fundacionales de la canción moderna egipcia en boga a comienzos de siglo al transformar la música oriental tradicional —cargada de clasicismo otomano— dándole un estilo propiamente egipcio, acortando las melodías y haciéndolas más pegadizas, lo que atendía las necesidades de las compañías discográficas, formando el gusto del público “moderno”.

Durante la Primera Guerra Mundial, y como consecuencia de la fuerte censura que sufría la prensa, la importancia de la música y el teatro como medios de expresión del descontento local por la ocupación inglesa aumentó, y muchas de las composiciones tenían no sólo connotaciones sino que eran abiertamente nacionalistas, como *Sālma yā Salāma* compuesta por Darwīš en ocasión del retorno de un millón de egipcios reclutados por la fuerza para luchar en el ejército inglés en la Primera Guerra Mundial¹¹⁶:

“Bienvenidos de regreso a la seguridad

Fuimos y regresamos sanos y salvos

Toca el claxon, el buque de vapor y echa el ancla

Déjame bajar en este país [Egipto]

¿A quién le interesa América o Europa?

No hay nada mejor que este país

El barco que está regresando es mejor que el que parte

(...)

A quién le interesa la autoridad británica, todo ha sido por la ganancia

Ahorramos todo lo que pudimos

¹¹⁶ Ziad Fahmy. *Ordinary Egyptians*, p. 116.

Vimos la guerra y la violencia

Vimos las explosiones con nuestros propios ojos

Hay sólo un Dios y una vida, y aquí estamos

Nos fuimos y ahora regresamos”

La difusión de éstas y otras canciones nacionalistas por la radio jugó un papel fundamental en la difusión de consignas que apelaban a la idea de la unidad de los egipcios dejando atrás las diferencias de clase. Ya en los años 30 se consolidaban nuevos talentos que, haciendo uso de los dispositivos de la época como el cine y la radio, lograron una masividad inédita en el país incorporando elementos extranjeros y locales para lograr la tan ansiada modernidad en la música egipcia. Fue el talentoso músico y compositor Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb¹¹⁷ (1902-1991) quien haría suya esta tarea con gran éxito, logrando conjugar lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo clásico, lo local y lo extranjero en una fusión que conquistó a generaciones enteras de egipcios y cambió para siempre la historia de la música árabe.

Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb comenzó su carrera siendo aún un niño en la *troupe* de ‘Alī l-Kassār, donde en 1921 fue visto por Sayyid Darwīš causando en éste una gran impresión. Ese mismo año Darwīš lo invitó a participar en su opereta *Šahrazād*, que fue un rotundo fracaso, por lo que ‘Abd al-Wahhāb abandonó a Darwīš para integrar la compañía de Naŷīb al-Rīḥānī y recorrer junto a ésta la zona siro-libanesa en 1922. A su regreso ingresó al Club de la Música Oriental para formalizar su aprendizaje musical¹¹⁸.

¹¹⁷ Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb (1902-1991). Compositor y cantante egipcio, considerado uno de los más notables de su época. Nació en el barrio *Bāb al-Ša‘riyya* en El Cairo. Comenzó a estudiar el laúd en el año 1920 en el Instituto de la Música Árabe. En 1934 comenzó a trabajar para la radio, y en 1933 hizo su primera película *al-Warda al-bayḍā* (*La rosa blanca*) con el director Muḥammad Karīm. *Cfr.* Muḥammad Qābīl, *Mawsū‘at*.

¹¹⁸ Walter Armbrust. *Mass culture and modernism*, p. 71.



Imagen 4. Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb y Aḥmad Šawqī
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Fue en estos años cuando el músico logró su consagración de la mano de Aḥmad Šawqī, conocido como el “príncipe de los poetas”. Cautivado por la interpretación del joven ‘Abd al-Wahhāb, Šawqī no escatimó en gastos para vestir y educar a su protegido en Francia, introducirlo en la alta sociedad y conseguirle los mejores profesores. La influencia de Šawqī en ‘Abd al-Wahhāb se refleja, según sus biógrafos, no tanto en su éxito comercial, sino más bien en la influencia que el poeta tuvo en completar el proceso de hibridación entre tradición, clasicismo y modernidad inspirada en el modelo occidental¹¹⁹, que a partir de los años 30 se instaló definitivamente en la escena egipcia con ‘Abd al-Wahhāb y Umm Kulṭūm¹²⁰ (1904-1975).

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

¹²⁰ Umm Kulṭūm (1898-1975). Su nombre original es Fāṭima Ibrāhīm al-Baltāyī. Es la cantante egipcia y árabe más famosa, conocida como “*kawkab al-šarq*” (“el astro de Oriente”). Nacida en Ṭamāy al-Zahāyra, un pueblo del campo egipcio. Su padre se dedicaba al canto religioso en las fiestas del pueblo, en las que ella comenzó a participar de pequeña acompañándolo. En el año 1921 se mudó a El Cairo para comenzar su carrera musical. En 1932, cantó en la primera película parlante en el mundo árabe *Awlād al-dawāt* (*Los hijos de la aristocracia*). Su primera protagonizó en el cine fue en el año 1936 con *Widād* la primera producción del *Estudio Egipto*. Cfr. Ni‘māt Aḥmad Fu’ād. *Umm Kulṭūm: ‘Ašr min al-fān*. El Cairo: Dār al-Hilāl, 2005.

2.1.2.1. Mujeres cantantes

Dentro del género de la canción popular, el más difundido a comienzos de siglo era la *ṭaqtūqa* (pl. *ṭaqāqīq*), que por su simplicidad y popularidad tuvo gran aceptación en el público. Interpretada mayormente por mujeres, en 1913 el 83% de las *ṭaqāqīq* grabadas por Odeon pertenecían a voces femeninas¹²¹. La alta demanda impulsó la competencia entre las compañías discográficas que se disputaban a las cantantes, aumentando su popularidad, exposición pública y respetabilidad de las artistas a comienzos del siglo XX.

Para algunas cantantes, como Tawḥīda al-Suwaysiyya (n.d. aproximadamente primera mitad del siglo XX) que ya hacían presentaciones en cabarets y cafés, las grabaciones significaron la difusión masiva de sus canciones, siendo escuchadas en hogares, cafés y tiendas a lo largo del país, otorgándoles por primera vez una exposición mediática masiva y atrayendo a más mujeres a la profesión. Nafusa al-Bimbāšiyya (n.d. aproximadamente primera mitad del siglo XX) Asmā' al-Kūmīsāriyya (n.d. aproximadamente primera mitad del siglo XX) Bahiyya al-Maḥalāwiyya (n.d. aproximadamente primera mitad del siglo XX) son algunos de los nombres consagrados de la época hasta la aparición en 1910 de Munīra al-Mahdiyya, la primera artista egipcia en cantar en un escenario teatral. Munīra logró gran éxito cantando y dirigiendo su propia *troupe*; su teatro y su hogar se convirtieron en lugar de encuentro para muchos notables políticos y periodistas, como el líder nacionalista Sa'd Zaglūl (1859-1927).

La iniciativa de Munīra al-Mahdiyya fue seguida por muchas cantantes, entre las que se destacó la joven Faṭḥiyya Aḥmad (1898-1975) quien comenzó su carrera cantando en el teatro junto a la *troupe* de Naṣīb al-Riḥānī para pronto dedicarse exclusivamente a dar conciertos públicos, convirtiéndose en una importante *muṭribat tajt*, una solista de composiciones árabes acompañada de un ensamble de dos o tres instrumentos llamado *tajt*¹²². La *muṭriba* continuaba la tradición de las *'awālim*, quienes en el siglo XIX eran

¹²¹ Frédéric Lagrange. *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la nahda*. Tesis doctoral presentada en Université de Paris a Saint-Denis, 1994, p. 147.

¹²² El *tajt* es un conjunto compuesto por laúd, *nay* (flauta oriental), acordeón, canon, *tabla* (conocido en Occidente con el nombre de *derbake*), *daff* (pandero), *riq* (pequeño tambor) y *mizhar* (*daff* grande).

contratadas para eventos privados femeninos o bien para cantar tras una cortina para la audiencia masculina¹²³.

Fueron muchas las jóvenes que a comienzos de siglo se acercaron de todas las provincias del país y la región para cantar y triunfar en El Cairo. Entre ellas se encontraba quien ya en 1926 llegó a disputar la fama de Munīra al-Mahdiyya y Fathīyya Aḥmad y que sería la voz consagrada de la canción egipcia de todos los tiempos: Umm Kulṭūm¹²⁴.

Nacida a principios de 1900 en un pequeño pueblo del Delta egipcio, Umm Kulṭūm comenzó su carrera a muy temprana edad. Cuenta en sus memorias que “[mi padre] comenzó a vestirme con ropa de chico... con la que canté durante varios años. Ahora me doy cuenta de que mi padre quería engañarse a sí mismo, posponer en su mente lo que hacía, dejando a su hija cantar en público. Y también quería engañar a la audiencia y convencerla de que quien cantaba no era una niña sino un niño”¹²⁵.

Sospechados siempre de poseer una baja moral y tener alguna relación con pequeñas actividades criminales, los músicos —aún más que los actores— eran vistos como parias, marginales, lo que era extensivo y agravado en el caso de las mujeres. Así, “Mientras la mayoría de los egipcios patrocinaban alguna forma de entretenimiento público o privado y los artistas vivían y trabajaban casi en todos lados en Egipto, los jóvenes no eran incentivados a adoptar estas profesiones ni juntarse con aquellos que sí lo hacían. Más allá de la notoria dificultad de ganarse la vida como artista y las frecuentes malas condiciones que debían afrontar los principiantes, la actitud prevaleciente parecía estar basada en torno al concepto de dignidad personal. Exhibirse públicamente como actor en un escenario, un cantante de canciones románticas o, peor aún, como bailarina, era visto como una pérdida de tiempo no se correspondía con un comportamiento digno”¹²⁶.

¹²³ Desarrollaremos esto más extensamente en el apartado siguiente.

¹²⁴ Virginia Danielson. *The voice of Egypt*, p. 47.

¹²⁵ Citado en Sarah Graham-Brown. *Images of women*. p. 190.

¹²⁶ Virginia Danielson. *The voice of Egypt*, p. 31.



Imagen 5. Umm Kulthūm cantando en el salón Edward Hall de la Universidad Americana de El Cairo, 1939.
 Fuente: Virginia Danielson. *The voice of Egypt*, p.147.

Esta percepción tenía su correlato en la tradición religiosa, donde, según al-Faruqi se le niegan derechos testimoniales a los músicos profesionales en las cuatro escuelas islámicas de derecho porque “El músico se convierte en sospechoso no por tocar música sino por adoptar una profesión que tiene asociaciones morales y sociales negativas en la cultura. Dicha elección revela su falta de interés por su posición dentro de la comunidad y una indiferencia por salvaguardar su integridad y reputación”¹²⁷. Uno de los aspectos más condenables de la profesión era su relación con ciertos vicios, como las drogas, el alcohol, el juego y la prostitución. La presencia de soldados extranjeros en los locales de

¹²⁷ Lois Ibsen al-Faruqi. “Music, Musicians and the Muslim Law”. *Asian Music*, 17 (1985), p. 22.

entretenimiento exacerbaba la situación ya que contaban con mucho dinero para gastar en unos pocos lugares¹²⁸.

Un ambiente que se percibía como ajeno a la tradición local se conformaba así abriendo toda una era tan cargada de contradicciones, que la propia Umm Kulṭūm recuerda que: “...los cairotas se empezaron a preocupar por la mala influencia en la juventud y se conformó un Comité de Honor para sembrar la virtud y pelear contra el vicio y la corrupción. Pero el Comité de Honor encontró dificultades con los cabarets y otros palacios de placer que se extienden camino a Maydan al-Opera, Sharia Imad al-Din y el Fajjalah (...) bebida, música, baile, se podía encontrar en esta zona entretenimiento de todo tipo”¹²⁹.

La percepción de la amoralidad y decadencia de la incipiente vida nocturna, cambiaría a partir de dos acontecimientos que tuvieron lugar en los años 20. El primero tiene que ver con aquello que hemos venido analizando en esta primera parte del capítulo y es que el *status* de los artistas comenzó a determinarse por la forma y el contexto en el que se desarrollaban sus actuaciones¹³⁰ y los nuevos espacios que se abrieron a partir de la particular coyuntura en la que se encontraba el país en estos años.

El segundo remite a la llegada en 1921 de la libanesa Badī‘a Maṣābnī a El Cairo y, con ella, la modernización y profesionalización de la danza “oriental” en un espacio novedoso que pronto fue el eje de la vida moderna del país: el cabaret¹³¹.

¹²⁸ Grace Thompson Seton. “Mme. Zaghoul Pasha of Egypt”.

¹²⁹ Citado en Sarah Graham-Brown. *Images of women*, pp. 180-181.

¹³⁰ Karin van Nieuwkerk. *A trade like any other*, p. 62.

¹³¹ Cabaret, sala y casino se utilizan indistintamente para hacer referencia a los *music halls* egipcios.

1.2. Bailarinas egipcias: de la espectacularización al espectáculo

La actividad teatral, que había tenido un éxito sostenido durante los años veinte, se estancó durante la década siguiente debido al impacto que la crisis económica mundial tuvo en la economía del país y en las clases altas. Sólo la troupe de al-Rīḥānī sobrevivió, conquistando el teatro Ramsīs de la *troupe* de Yūsuf Wabhī que abandonó los escenarios.

Magda Baraka atribuye esta caída del teatro a determinados factores psicológicos, como el abatido fervor nacionalista de los años veinte y la inclinación de aquellos que aún podían permitirse gastar en salidas nocturnas por un tipo de entretenimiento más frívolo caracterizado por una fuerte presencia de sátira política¹³². Ello, sumado a la fuerte presencia militar y civil extranjera, dio como resultado la proliferación de un nuevo tipo de espacio que nuclearía y fusionaría las diversas artes performativas como la música y el teatro incluyendo, por primera vez, a la danza como un arte separado. Fue con el nombre de “sala” que se conoció a este espacio que era manejado principalmente por mujeres.

En 1931, siete artistas mujeres abrieron las primeras salas de El Cairo: Mārī Maṣṣūr¹³³, Bibā ‘Izz al-Dīn¹³⁴, Munīra al-Mahdiyya, Badī‘a Maṣābnī y las hermanas de la artista Fāṭima Ruṣḍī¹³⁵. Ubicadas en la calle ‘Imād-al Dīn o el centro cairota, atraían a las

¹³² Magda Baraka. *The Egyptian upper class*, p. 127 y ss.

¹³³ Mārī Maṣṣūr (n.d. aproximadamente primera mitad del siglo XX) Actriz de origen sirio. Nació en Damasco y después se trasladó a Egipto para trabajar con el grupo de Yūsuf Wabhī. En el año 1935 dejó el teatro y abrió con su socia, la bailarina Bahiyya Amīr, una sala en la calle ‘Imād al-Dīn, llamada *Bāfyūn Ramsīs*, donde cantaba, bailaba y actuaba en sketches. Maḥmūd Qāsim, *Mawsū‘at*, p. 91.

¹³⁴ Bibā ‘Izz al-Dīn (1916-1951). Su nombre verdadero es Fāṭima Hānim ‘Izz al-Dīn. Bailarina egipcia muy famosa en los años 40. Comenzó su carrera en la sala de Badī‘a Maṣābnī, y cuando comenzó a ser famosa como bailarina, abrió su propia sala en la calle ‘Imād al-Dīn. Participó en varias películas, como *Kidb fī kidb* (dial.) (*Es todo mentira*), que Tūyū Mizrāḥī produjo y dirigió para ella junto a Anwar Waḥdī en 1944. Murió en un accidente de coche. Maḥmūd Qāsim, *Mawsū‘at*, p. 26.

¹³⁵ Fāṭima Ruṣḍī (1908-1996). Actriz egipcia y pionera del teatro y cine egipcio. Nació en Alejandría. En El Cairo, comenzó a trabajar en el teatro desde muy joven. Trabajó con ‘Abd al-Raḥmān Ruṣḍī, Sayyid Darwīš, Naḥīb al-Rīḥānī, Yūsuf Wabhī y ‘Azīz ‘Īd, con quien se casó, y quien tuvo mucha influencia en perfeccionar su actuación. Desde mediados de la década del 20 protagonizó varias obras de teatro. Después de separarse de ‘Īd, fundó su propio grupo, que pronto cobró mucha reputación. Su carrera cinematográfica comienza en 1928, protagonizando *Taḥtsamā’ Miṣr* (*Bajo el cielo de Egipto*) de Widād ‘Urfī, y termina en 1955 participando en *al-Īasad* (*El Cuerpo*) de Ḥasan al-Imām. Continuó actuando en el teatro hasta fines de los años 60. *Cfr.* Christophe Ayad. “Le star-systeme: de la splendeur au voile”. En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, p. 134; Virginia Danielson. “Artists and entrepreneurs: female singers”, pp. 295-307; Ahmed El-Hadari. “Les Studios Misr”. En Magda Wassef (ed.).

clases altas; mientras que aquellas salas que luego se establecieron en la zona de Rawḍ al-Farāy, como el Casino Saint-Stefano y Casino Lelas convocaban más bien a las clases medias y bajas¹³⁶. Si bien esta división estaba fuertemente marcada para los clientes, no lo era tanto para los artistas, ya que muchos de ellos que habían empezado sus carreras en Rawḍ al-Farāy, como ‘Alī l-Kassār y Fāṭima Rušdī, luego se trasladaban a la zona céntrica de ‘Imād al-Dīn. Al examinar los anuncios de las salas de ‘Imād al-Dīn se observa la insistencia que se hace de lo elevado de las presentaciones y de la concurrencia¹³⁷ garantizado por los restrictivos precios de los *tickets* de entrada¹³⁸.

El repertorio de las salas consistía en una variedad de entretenimiento ligero como monólogos, números de danza tanto occidental como oriental, música y *sketches* cómicos que incluían todo lo antes mencionado. Muchas renombradas bailarinas pronto llegaron a las tapas de las revistas. En este contexto, y con el cine apenas dando sus primeros pasos, el programa ofrecido por las salas era muy atractivo para evadirse de la depresión económica y el clima de abatimiento tras la fracasada revuelta independentista que culminó en 1922 con un tibio reconocimiento de Inglaterra de la independencia egipcia¹³⁹.

Este nuevo tipo de entretenimiento despertó la crítica de muchos periodistas y artistas que, como Umm Kulṭūm, lo encontraban vulgar y decadente comparado con aquél ofrecido en las salas de teatro. Ejemplo de ello es la obra satírica *Šāri‘Imād-al Dīn (Calle ‘Imād-al Dīn)* que presentó la *troupe Ramsīs* en enero de 1932 con ambiciones de iluminar

Egypte 100 ans de cinéma. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 94, 95; Kamal Ramzi. “Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien”. En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 74, 79, y “Répertoire des acteurs”. En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, p. 278; Ahmed Youssef. “Une genèse cosmopolite”. En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 65-67.

¹³⁶ Magda Baraka. *The Egyptian upper class*, p. 145.

¹³⁷ Cfr. Imagen 8.

¹³⁸ “En materia de consumos culturales”—explica Bourdieu—, “la oposición principal, según el volumen global de capital, se establece aquí entre los consumos designados como *distinguidos*, por su propia singularidad, de las fracciones mejor provistas tanto de capital económico como de capital cultural y los consumos socialmente considerados como *vulgares*, porque son a la vez *fáciles y comunes*...” ello porque “Si entre todos los universos de posibles no existe ninguno como el universo de los bienes de lujo y, entre estos, los bienes culturales, que parezca tan predispuesto para expresar las diferencias sociales, es porque la relación de distinción no se encuentra objetivamente inscrita en él y se vuelve a activar, se sepa o no, se quiera o no, en cada acto de consumo, mediante los instrumentos de apropiación económicos y culturales que la misma exige. No se trata solamente de las afirmaciones de la diferencia que a porfía profesan escritores y artistas a medida que se afirma la autonomía del campo de producción cultural, sino de la intención inmanente a los propios objetos culturales”. Pierre Bourdieu. *La distinción*, pp. 206 y 265.

¹³⁹ Magda Baraka. *The Egyptian upper class*, p. 130.

al público sobre el impacto negativo que tenía la baja moral de las actividades que se desarrollaban en las salas¹⁴⁰.

Las críticas eran parte del discurso nacionalista-moralista de la época, y se focalizaban en la exposición de las bailarinas y el uso de lenguaje indecente en los *sketches*. La prensa además reportaba frecuentemente casos de peleas en las salas, como veremos en el caso de la muerte de la bailarina Imtiṭāl Fawzī¹⁴¹, denunciando con ello la decadencia y amoralidad de la vida nocturna que allí se desarrollaba.

En este contexto, lo que nos interesa destacar es cómo la danza y las bailarinas pasaron de ser “espectacularizadas” a ser un espectáculo. Para ello, proponemos primero un análisis socio-histórico para luego desarrollar más detenidamente cómo se comenzó a crear una imagen y un imaginario de las bailarinas como miembros del nuevo ambiente artístico local y la influencia de las bailarinas extranjeras en la construcción y legitimación de la danza oriental como un arte.

1.2.1. Bailarinas espectacularizadas

En los siglos XVIII y XIX se reconocían diferentes estratos de artistas. Entre las bailarinas, aquellas que estaban más alto en la escala social eran las contratadas para celebraciones privadas. La jerarquía más elevada la tenían tanto en Egipto como en Turquía, Persia e India aquellas *troupes* de artistas que formaban parte de la casa real.

Otras, generalmente esclavas, eran miembros del harén real y oficiaban de concubinas de los gobernantes y sus parientes hombres. Eran muy reconocidas en todas las artes y, en la mayoría de los casos, estas bailarinas-cortesanas eran las únicas mujeres

¹⁴⁰ Cfr. Revista *al-Radyū*, número 43, 22 de enero de 1932.

¹⁴¹ Imtiṭāl Fawzī, (n.d. aproximadamente primera mitad del siglo XX - 1936). Bailarina egipcia fue conocida en los años 20 y 30 del siglo XX. Murió asesinada por un matón. Ḥasan al-Imām adaptó su vida al cine en su película *Imtiṭāl*. Cfr. Ḥanafī Maḥallāwī. *Layālī al-Qāhira fī ‘aṣr Badī‘a*. Damasco y El Cairo: Dār al-Kitāb al-‘Arabī, 1997.

educadas de la sociedad; sabían leer y escribir, eran muy buenas conversadoras y excelentes cantantes, bailarinas y músicas. Las cantantes, poetisas y músicas disfrutaban del mejor *status* entre las artistas, en parte por el hecho de que, contrariamente a las bailarinas, se velaban y conservaban una actitud y comportamiento modesto en público. En Egipto, eran conocidas como *'awālim*. Las *'awālim* (sing. *'ālīma* en árabe clásico, *'ālīma* dial. para referirse específicamente a cantantes y bailarinas) seguían la tradición de las cortesanas. Empezaban su carrera en casas de gente adinerada donde su oficio era el de instruir a las mujeres de los harenes. Eran cantoras, poetisas y compositoras, destacándose en sus improvisaciones cantadas (*mawāwīl*). También bailaban, pero sólo delante de mujeres. En 1777, Savary las describe como “*savantes* [Con] Una educación mucho más cuidada de lo que otras mujeres que han sido así llamadas. Forman una comunidad celebrada dentro del país. Para pertenecer a este grupo hay que tener una voz preciosa, un buen manejo del idioma, un conocimiento de las reglas de la poesía y una habilidad para componer y cantar espontáneamente coplas adaptadas a las circunstancias.”¹⁴²



Imagen 6. Gérôme, Danse de l'almeh
Fuente: <http://www.shafe.co.uk/> (Consulta: 05/06/2012)

¹⁴² M. Savary. *Lettres sur l'Égypte*. Amsterdam and Leiden: Les Libraires Associés, 1787, vol. I, pp. 124-125.

Cuando una *‘ālima* se hacía mayor, o simplemente su voz perdía frescura, se retiraba. Frecuentemente seguía ligada a su antiguo patrón o se casaba. En las bodas de clase alta su función era la de instruir a la novia en el arte de hacer el amor a través del lenguaje de la danza y el canto y también cantaban detrás de las celosías para hombres en las bodas de clase media.

Edward Said resume esta idea en la siguiente definición: “La *‘ālima* era una cortesana, si se la puede llamar así, pero una mujer de grandes habilidades. Bailar era solo uno de sus dones; otros eran la destreza para cantar y recitar poesía clásica, para conversar con ingenio o para que los hombres de leyes, de la política o la literatura buscaran su compañía.”¹⁴³

Otro grupo era el conformado por las *gawāzi*, (dial. bailarina del ámbito rural, sing. *gāzyya*) provenientes de la tradición nómada y marginal que llevaron los gitanos a Egipto¹⁴⁴. Allí, como en tantos otros lugares, los gitanos adoptaron ritmos y movimientos del folclore local adaptándolos a los propios. Las *gawāzi* conformaban la clase más baja, bailaban sin velo en las calles y frente a los cafés. Eran contratadas por las clases trabajadoras para animar las fiestas de hombres en las bodas y en los *mawālid*.

Así, mientras las *‘awālim* se reservaban para el espacio privado, casi íntimo, de los harenes y bailaban exclusivamente para —y frente a— mujeres; las *gawāzi* hacían suyo el espacio público, irrumpiendo en cafés, mercados, fiestas paganas y bodas de las clases bajas. Muchas combinaban danza con prostitución y todas transgredían a cabeza descubierta ese espacio que había sido siempre reservado para los hombres en las sociedades árabe-islámicas, siendo por ello marginadas hasta el punto de que la propia palabra *gāziya* se convirtiera en un insulto¹⁴⁵.

¹⁴³ Edward Said. “Homage to a belly-dancer”. *London Review of Books*, 13 de septiembre de 1990, p. 8.

¹⁴⁴ Chabrol y Villoteau coinciden en la distinción entre ambos grupos que se puede confirmar con las descripciones posteriores de los viajeros del siglo XIX. M. Chabrol. “Essai sur les mœurs des habitants modernes de l’Egypte”. En *Description de l’Egypte*. Paris, 1822, vol. 18, pp. 18-25; I. M. Villoteau. “De l’état actuel de l’art musical en Egypte”. En *Description de l’Egypte*, vol. 14, pp. 325-406.

¹⁴⁵ Como las gitanas, son vistas por la comunidad como forasteras y malas compañías, lo que se refleja en una expresión que significa un fuerte insulto en la zona del alto Egipto “*ibn al-gāziya*”, literalmente, “hijo de *gāzyya*”.

La importancia de la delimitación entre estos dos tipos de bailarinas es fundamental ya que las descripciones de los viajeros ingleses y franceses —cuyos relatos son desafortunadamente la única fuente de información que tenemos sobre las bailarinas— parecen confundir ambos grupos. Sin embargo, dicha confusión no sería tal, según van Nieuwkerk, ya que existía un tercer grupo entre las *‘awālim* y las *gawāzi*, conformado por cantantes y bailarinas de clases bajas a las que llama “*‘awālim* comunes” y que actuaban en los barrios populares¹⁴⁶.

Así, por ejemplo, en “Una *‘ālīma* bailando la danza de la espada” de Jean-Léon Gérôme¹⁴⁷ (Imagen 6) se observa a una bailarina danzando en un lugar público, en lo que parece ser una taberna donde todos los espectadores son hombres. Esto no concordaría con la definición de *‘ālīma* ya que los hombres sólo podían oír e imaginar a las *‘awālim*, ocultas tras las celosías de los harenes. Por lo que podemos suponer que, o bien responde a este tercer grupo intermedio, o bien es producto de la creatividad imaginativa del artista.

La lectura que se hizo en ese momento de la *‘ālīma* de Gérôme queda plasmada en las palabras del crítico de arte Edward Strahan, según el cual “la presencia de los soldados sentados con una mirada que enfatiza la degradación de la sociedad oriental, las bases del sistema familiar, el desprecio brutal de las mujeres, los horrores de una religión carnal. Aquí, con un vigor nunca antes visto, somos transportados físicamente entre mujeres sin alma, y devotos que se permiten estudiar las danzas de las *‘awālim* como una imagen certera del paraíso”¹⁴⁸.

Las palabras de Strahan echan luz sobre dos cuestiones principalmente. La primera es cómo a través de la imagen de la bailarina se quería dejar en evidencia la relación entre sexualidad y religión en el islam a través de las bases del sistema familiar —que contempla la poligamia— y la institución de los harenes. La segunda es el juicio de valor que se hacía tanto del pintor como la de sociedad desde la mirada eurocéntrica y colonialista, señalando

¹⁴⁶ Karin van Nieuwkerk. *A trade like any other*, p. 27.

¹⁴⁷ Jean-Léon Gérôme. *Una almeh bailando la danza de la espada*, c. 1870. Oleo. Museo Herbert & Johnson, Cornell University, New York.

¹⁴⁸ Edward Strahan. *The arts treasures of America, being the choicest works of art in the public and private collections of North America*. Philadelphia: George Barrie, 1879, p. 80.

a la sociedad oriental como amoral —tomando como referencia la moral cristiana— y, yendo más allá, “sin alma”.

Con la invasión napoleónica de 1798, las *‘awālim* abandonaron la ciudad tras negarse a entretener a los soldados y sólo regresaron tras la retirada de las tropas en 1801. En 1834, Muḥammad ‘Alī (1805-1848) proscribió con un edicto a las bailarinas intentando apartarlas de la vista de los extranjeros. Sin embargo, esto resultó contraproducente, ya que la prohibición tenía efecto sólo en El Cairo por lo que las *‘awālim* “comunes” y las *gawāzi* se trasladaron a la zona del Alto Egipto adonde fueron seguidas por los ojos curiosos de los europeos. Es muy probable que la prohibición haya respondido a la presión interna que ejercían los ulemas en el mantenimiento de la moral pública ante la política de apertura de Muḥammad ‘Alī que había incrementado notablemente la cantidad de extranjeros en tierras egipcias que solicitaban a las bailarinas¹⁴⁹. Aquellas que rehusaron partir —cerca de unas 400— fueron decapitadas. Las *‘awālim*, por su parte, permanecieron en El Cairo, donde continuaban sus actividades dentro del harén¹⁵⁰.

Muchos de los artistas que viajaron en el siglo XIX a Egipto aprovecharon para ver a las bailarinas o fueron específicamente en su búsqueda, convirtiéndolas en la fuente de atracción e inspiración más popular de la época. Resultado de ello fue que se convirtieran en un símbolo de sensualidad que, a los ojos del extranjero, caracterizaba al conjunto de la sociedad¹⁵¹.

La bailarina más famosa entre los viajeros era la mencionada Kuchuk Hanem, a quien conocemos principalmente por los fascinantes relatos de sus encuentros con el escritor Gustave Flaubert (1821-1880). Ella popularizó una de las danzas que luego fue de las más solicitadas por los viajeros: “la danza de la abeja”¹⁵² que consistía en que la bailarina iba desvistiéndose poco a poco, simulando que una abeja estaba entre sus ropas. De los relatos de Flaubert, como los de los otros viajeros, se infiere la liberación que

¹⁴⁹ Dice ‘Abd allāh Nadīm que Occidente fue “un cazador que perseguía a su presa diseminando lugares de entretenimiento” citado por Lori Anne Salem. “Race, sexuality, and Arabs in American entertainment, 1850-1900”. En Sherifa Zuhur (ed.). *Colors of enchantment*. El Cairo: AUC Press, 2001, p. 227.

¹⁵⁰ Karin van Nieuwkerk. *A trade like*, p. 37, p. 69.

¹⁵¹ Sara Graham-Brown. *Images of women any other*.

¹⁵² Gustave Flaubert. *Flaubert in Egypt: a sensibility on tour; a narrative drawn from Gustave Flaubert’s travel notes & letters*. Boston: Little, Brown, 1972.

sentían los europeos al estar en Oriente, así como la relación de doble dominación constituida en la relación colonialista-colonizado y hombre-mujer¹⁵³.

Pintores como Charles Amable Lenoir (1861-1940) inmortalizaron en sus obras esta imagen, donde se debe destacar el hecho de que la mayoría de las mujeres a las que éstos tenían acceso para retratar eran bailarinas o prostitutas, es decir, mujeres “públicas”. Esto seguramente aumentaba la curiosidad de los artistas que imaginaron, pintaron y describieron harenes que no alcanzaron a ver nunca.

En la imagen del velo, los artistas orientalistas encontraron la metáfora perfecta para representar lo desconocido, lo oculto, lo prohibido¹⁵⁴. El extenso estudio de Meyda Yeğenoğlu sobre el tema demuestra cómo la figura de la “mujer velada oriental” en este discurso no sólo juega un papel importante significando a la mujer oriental como misteriosa y exótica, sino también como metáfora de todo el Oriente como algo femenino, siempre velado, seductor, y peligroso¹⁵⁵.

Como fin de esta etapa, para fines del siglo XIX la palabra *‘ālima* había comenzado a perder su brillo, siendo usada por cantantes y bailarinas que actuaban en barrios populares. Ya a principios del siglo XX se comenzó a utilizar indistintamente para denominar a aquellas mujeres que tenían a su cargo un grupo de bailarinas que trabajaban en bodas y bailarinas que combinaban danza y prostitución.

¹⁵³ Edward Said. *Orientalismo*, p. 206 y ss.

¹⁵⁴ María Carolina González Bracco. “El velo. Fantasía occidental, realidad oriental. Un aporte a la mirada occidental orientalista”. Ponencia presentada en el *I Congreso Internacional Oriente-Occidente, Los campos de la diversidad y el encuentro*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Mayo de 2007.

¹⁵⁵ MeydaYeğenoğlu. *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*. New York: Cambridge University Press, 1998, cap. 2.

1.2.2. La danza oriental como espectáculo

A principios de los años 20 comenzó a conformarse un nuevo “linaje” de bailarinas: aquellas que conocieron la fama y la aceptación del público, bailando en cabarets que emulaban a los europeos y consideradas artistas por la élite.

Si bien, como mencionáramos más arriba, fueron varias las pioneras que abrieron salas que incorporaban entre sus actos números de danza “oriental”¹⁵⁶, fue sin dudas Badī‘a Maṣābnī la precursora de la modernización y “elevación” de la danza al *status* de arte. Badī‘a Maṣābnī se casó con Naẓīb al-Rīḥānī el 11 de septiembre de 1924 y poco después de la boda, al-Rīḥānī convenció a Badī‘a de que lo acompañara en su viaje anual con su compañía a Sudamérica a bordo del SS Garibaldi; donde presentaron el espectáculo *al-Birīnsīsa* (*La princesa*) en Río de Janeiro, Sao Paulo y Buenos Aires con gran éxito.

A su regreso, y luego de separarse de al-Rīḥānī en 1926, Badī‘a abrió su casino en la calle ‘Imād al-Dīn. En 1940, ante el éxito obtenido, se trasladó a Ŷīza en la desembocadura del *al-kūbrī al-inḡlīzī* (el puente de los ingleses) que pronto fue conocido como el *kūbrī Badī‘a* (el puente Badī‘a)¹⁵⁷. En sus mesas se hablaba inglés, árabe y francés, y el Casino Badī‘a se convirtió rápidamente en el centro del mundo artístico e intelectual de El Cairo. Parte de la *intelligentsia* egipcia ocupaba y animaba con su conversación las mesas del Casino que durante la Segunda Guerra Mundial se atestaron de soldados ingleses y australianos.

¹⁵⁶ Fue en esta época cuando surgió la denominación de *raqṣ ṣarqī* (que generalmente se traduce como danza oriental) o *raqṣ baladī* (danza del país/pueblo) ambas acepciones buscaban diferenciarla de las danzas occidentales.

¹⁵⁷ Samir Raafat. *From Badī‘a to Abbas, a look at Giza’s riverside drive*. El Cairo: Egyptian Mail, 1995.



Imagen 7. El Casino *Badī'a* y sus artistas
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Allí llegó luego de huir de su pueblo natal en la provincia de Ismā'īliya la pequeña Badawiyya Muḥammad Karīm en 1931, con deseos de bailar y convertirse en una gran artista. Dada su temprana edad, Badī'a Maṣābnī la adoptó y la bautizó “Tahia”¹⁵⁸. Según recuerda Tahia, “[Badī'a Maṣābnī] me adoptó artísticamente; vivía con ella cuando era la menor en la compañía, siempre me contaba su vida con Naẓīb al-Riḥānī y que nunca se divorciaron hasta la muerte y siempre me decía: ‘tu oído siempre tiene que estar con la música cuando estás en el escenario y no oigas lo que te dice la gente’, porque consideraba al teatro como un lugar sagrado y que se tiene que respetar. Temía por nosotras y no le

¹⁵⁸ Luego, inspirada por la película *Flying down to Rio* (1933) con Fred Astaire y Ginger Rogers, Tahia le pidió al coreógrafo Isaac Dixon que le preparara una coreografía con la danza carioca para presentar en el Casino *Badī'a*. La presentación fue recibida con mucho entusiasmo, y el público comenzó a pedir cada noche “¡Queremos el carioca!” completando con ello el nombre que marcó su segundo nacimiento: Tahia Carioca. *Cfr.* María Carolina González Bracco. “Al rescate de la *virtú*”, p. 48.

gustaba que habláramos con nadie; hasta cuando salíamos a caminar por el *kurnīš*¹⁵⁹ y volvíamos nos olía la boca para asegurarse de que no habíamos bebido nada”¹⁶⁰.

Badī‘a Maṣābnī se esmeraba no sólo en cuidar la imagen y la reputación de sus bailarinas, sino también en la calidad y profesionalidad de las presentaciones. Las bailarinas del Casino Badī‘a tenían que pasar un examen y entrenarse duramente¹⁶¹. Por las tardes ella misma daba clases de *ṣayāt*¹⁶² y danza. Tanto Badī‘a como los coreógrafos extranjeros que trabajaban en el Casino incluyeron nuevos movimientos a la danza oriental, transformándola en una danza de escenario. Las coreografías generalmente eran grupales y, tomando el nombre de *comparse*, un grupo de bailarinas solía acompañar a los cantantes en sus *shows*, mostrando varias partes desnudas de su cuerpo, como las piernas y el abdomen.

En esta época aparece el traje de dos piezas, inspirado en parte por la vestimenta de las bailarinas de los cabarets europeos¹⁶³ y la propuesta sincretista de las bailarinas extranjeras¹⁶⁴. De esta manera lo nuevo y lo viejo, lo local y lo extranjero, se conjugaba en la figura y el ambiente creado por Badī‘a Maṣābnī, que no era ajeno al contexto político local. El programa —que contó con una *matinée* exclusivamente para mujeres a partir de 1928— incluía no sólo música y números de danza europea (típicos de cabaret europeo como el can-can) y oriental sino también monólogos y canciones satíricos que reivindicaban la reforma política; interpretados por Ismā‘īl Yāsīn (1912-1972) y Maḥmūd Šukūkū (1912-1985), entre otros.

¹⁵⁹ *Kurnīš al-nīl* es la calle costanera del río Nilo, poblada de jardines, cafés y —en aquel entonces— bares y *pubs*.

¹⁶⁰ Ḥamdiyya ‘Abd al-Ganī y Gāda al-Zuhūrī. “Muqābala ma‘ Taḥiyya Kārīwkā”. *al-Kawākib*, 7 de octubre de 1997, pp. 26-27.

¹⁶¹ María Carolina González Bracco. Entrevista a Louis Greiss.

¹⁶² Pequeñas castañuelas de metal que se utilizan como acompañamiento a la danza.

¹⁶³ Karin van Nieuwkerk. *A trade like any other*.

¹⁶⁴ *Cfr.* Apartado 1.3.



Imagen 8. Anuncio de la apertura de la sala Badī‘a publicado en el periódico *al-Ahrām* el 4 de noviembre de 1926 p. 6. “El jueves 4 de noviembre y los días siguientes. La sala de canto y danza con más clase y lujo de Egipto. Calle ‘Imād al-Dīn entre el Majestic y el Semiramis. Canto y danza por la reina, la esbelta Badī‘a Maṣābīnī. Cantando para el público el famoso cantante, el señor Ŷamīl ‘Izzat, con una banda de los mejores y más virtuosos músicos: Amīn Būzrī el sultán del *nāy*, Ibrāhīm al-‘Aryān en el *qānūn*, Muḥammad ‘Awaḍ en el laúd y Zakī ‘Izzat en el violín.”

Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Por aquellos años, recordemos, la música egipcia experimentó una renovación o “egipcianización”, impulsada por Sayyid Darwīš y continuada por Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, Farīd al-Aṭraš (1910-1974) y Muḥammad Fawzī (1918-1966), que comenzaban su carrera en el Casino Badī‘a.

No tardó la danza en hacerse eco de este movimiento, y fue Tahia la bailarina egipcia, en palabras de Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, quien “liberó la danza oriental de la influencia de los extranjeros (...) Gracias a ella se formó el carácter de la bailarina egipcia entre un montón de bailarinas extranjeras, turcas y armenias. Sentíamos con esas bailarinas la ausencia de la bailarina íntegramente egipcia. El baile de estas extranjeras era como comer algo soso pero el de ella era sabroso, originalmente egipcio. Su aparición y su éxito era un fenómeno patriótico... los egipcios sufrían la ocupación... la del ejército, el gobierno, el comercio, la economía y hasta la ocupación de la danza... cuando apareció Tahia liberó la danza del dominio de las extranjeras. Los egipcios se alegraron por eso tanto como por el establecimiento del Banco de Egipto como uno de los aspectos de la independencia económica”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Citado en Sulaymān al-Ḥakīm. *Taḥiyya Kārīwkā*, p. 25.

Se abría con ella y otras bailarinas destacadas de la época lo que se suele denominar como “la época de oro de la danza egipcia” que se consagró primero en los círculos elitistas —ligados siempre al gusto extranjero— para inmortalizarse después en la pantalla grande.



Imagen 9. Tahia Carioca en el Casino Badī'a
Fuente: Gentileza de Nabīha Luṭfī

1.2.3. Bailarinas en la prensa

“Las revistas egipcias populares de la primera mitad del siglo XX” —escribe Robertha L. Dougherty— “dan una rica cantidad de información sin explotar sobre una identidad nacional moderna definida a través de una yuxtaposición aparentemente bizarra de elementos”¹⁶⁶. Ello produjo, según la investigadora, una atmósfera casi “carnavalesca”, compuesta por anuncios de bienes de consumo modernos como películas de Hollywood y egipcias, cabarets y bebidas alcohólicas que se conjugaban con otras más “tradicionales” como *šayjs* de al-Azhar, recatadas mujeres de barrios populares y simpáticos *fallāḥīn*. Así, la prensa replicaba —y alimentaba— el contraste entre el estilo de vida de la urbanizada *afandiyya* con el imaginario social de las clases populares.

¹⁶⁶ Robertha L. Dougherty. “Badi’a Masabni, artiste and modernist. The Egyptian print media’s carnival of national identity”. En Walter Armbrust (ed.). *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000. E-book, <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8k4008kx&chunk.id=ch11> (Consulta: 06/03/2009).

En lo concerniente a nuestro tema de estudio, Dougherty nos acerca un interesante acontecimiento en las páginas de la revista *al-Itḥayn* que involucra a Badī'a Maṣābnī, “la reina de los teatros”. En su primer año de publicación (1934) la revista inauguró una sección llamada *Ma'yliṣ al-ta'dīb* (*Tribunal disciplinario*) del que Maṣābnī formaba parte junto a destacadas figuras como Ṭāhā Ḥusayn (1889-1973), Ŷurŷ Abyaḍ, Umm Kulṭūm, Muḥammad 'Abd al-Wahhāb y Muḥammad Ḥusayn Haykal (1888-1956)¹⁶⁷ colocándola, *ipso facto*, en un mismo nivel.

Con diferentes conformaciones, el artículo de Dougherty cuenta 42 figuras que formaron parte del tribunal. En los primeros tres meses, la presidenta fue siempre una mujer: Umm Kulṭūm (3 veces), Badī'a Maṣābnī (3 veces), Munīra al-Mahdiyya (2 veces), Faṭḥiyya Aḥmad (2 veces), Bahīya Ḥāfīz¹⁶⁸ (una vez) y Nabawiyya Mūsā (1886-1951) (una vez). Todas ellas artistas menos la última, una destacada feminista. El resto de estas “mujeres públicas” gozaban evidentemente de una autoridad moral, a pesar del tono satírico de la revista, como para conformar dicho tribunal, o al menos estaban lo suficientemente incrustadas en el imaginario social.

Famosas bailarinas como Bamba Kaššar (1860-1917) y Šafī'a al-Qubṭiyya (1851-1926) ya habían aparecido en las revistas publicando anuncios de sus actuaciones, pero con Badī'a Maṣābnī se abrió un nuevo capítulo en la presencia de las bailarinas en la prensa. Esta presencia era ahora percibida como legítima y acorde al movimiento hacia la “modernidad” que estaba siendo llevado a cabo por diferentes medios, incluida la recientemente surgida prensa de espectáculos.

También en 1934, la revista publicaba un dibujo (Imagen 10) de un poster con unas bailarinas en *shorts* bajo el rótulo *Sīnimā Jašībāl*; el nombre del cine, sin significado en árabe, remite a su origen extranjero. Las bailarinas, sonrientes y luciendo sus piernas desnudas, también parecen ser —por sus peinados y rasgos— extranjeras o extranjerizadas.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 246 y ss.

¹⁶⁸ Bahīya Ḥāfīz (1908-1983). Compositora, actriz, guionista y directora egipcia. Nació en Alejandría en una familia de la aristocracia. En 1930 se licenció en París en composición musical. Realizó la banda sonora de varias películas egipcias. Actuó en el cine entre los años: 1930, (*Zaynab*) y 1966, *al-Qāhira 30* (*El Cairo nuevo*). *Cfr.* Ma'yḍī 'Abd al-Raḥmān. *Rā'idāt al-sīnimā fī Miṣr*. Alejandría: Maṭbū'āt Maktabat al-Iskandariyya, 2004.

Mirando el poster están Kiš-kiš Bey y al-Barbarī (“el bárbaro”), un muy famoso personaje de ‘Alī l-Kassār similar al de Kiš-kiš, creado para contrastar las costumbres del Alto Egipto y las atracciones de la ciudad. Un interesante intercambio se da entre ambos, al pie de la imagen: al-Barbarī pregunta “¿Por qué el ministerio quiere prohibir las imágenes de mujeres en traje de baño?, a lo que Kiš-kiš responde: “Porque los periódicos están dejando al cine fuera del negocio”.

A partir de este ejemplo, recogido por Walter Armbrust¹⁶⁹, podemos inferir por lo menos dos cuestiones. Primero, el interés gubernamental de reglamentar —o censurar— de algún modo las imágenes de mujeres con determinado grado de desnudez en la prensa. Ello sería, suponemos, por el carácter permanente de dichas imágenes, a diferencia de las imágenes móviles y efímeras que se proyectaban en la pantalla. Luego, según resaltan los interlocutores, se echa luz sobre lo absurdo de la medida, ya que de una y otra forma el público estaría expuesto a dichas imágenes. Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Sería que el cine era más difícil de controlar? ¿O sería más bien que los intereses del *establishment* llevaban a proteger la industria del cine más que a la imprenta? En otras palabras, si la imagen del cuerpo femenino garantizaba la venta del producto y el cine era “el negocio del momento” ¿Cómo iba a negársele la posibilidad de exhibir su bien máspreciado?

¹⁶⁹ Walter Armbrust. *Mass culture and modernism*, p. 81.



Imagen 10. Kiš-kiš y al-Barbarī en la revista *al-Itnayn* del 20 de agosto de 1934
 Fuente: Walter Armbrust. *Mass culture and modernism in Egypt*, p. 81.

1.3. Bailarinas extranjeras y la orientalización de la danza oriental

En 1904, la bailarina de danza contemporánea Ruth St. Denis (1879-1968) reparó en una publicidad de los cigarrillos *Egyptian deities* que representaba la imagen de la diosa egipcia Isis. Esta imagen inspiró a la bailarina que desde entonces comenzó a investigar sobre las danzas de Egipto e India. Luego, “viéndose a sí misma como una embajadora cultural de Oriente, combinó un vestuario revelador con un estilo de movimiento que

evadía la obvia sexualidad de la pelvis y se concentraba en movimientos de la parte alta del cuerpo”¹⁷⁰.

En una foto de 1916 se ve por primera vez la imagen de la mujer delgada en un traje de dos piezas, hasta entonces desconocido en Egipto donde las bailarinas famosas como Bamba Kaššar o Šafi‘a al-Qubtiyya lucían trajes de una pieza sobre cuerpos más rollizos.



Imagen 11. La Meri bailando “una danza del Maghreb”, 1930.
Fuente: Colección Arabesque

Así, una imagen esbelta y estilizada se contraponía a aquella más tradicional de las bailarinas egipcias, creando una nueva, más cercana al ideal de belleza norteamericano, al que las bailarinas egipcias se acercaron aun cuando ello dejara por fuera algunos movimientos propios de lo que ya se conocía en el mundo occidental como la *danse du ventre*. El relato de otra bailarina estadounidense de la época es ilustrador en este sentido: “El uso constante de los músculos del vientre muchas veces desarrolla esta parte del cuerpo

¹⁷⁰ Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance*, p.7.

en proporciones excesivas; pero esto, en una bailarina es considerado un símbolo de belleza artística”¹⁷¹.

Las palabras precedentes pertenecen a La Meri, (Russel Meriwether Hughes, 1898-1988) quien, atraída por “La danza de los cinco sentidos” de St. Denis en 1915, viajó a diferentes países orientales para estudiar sus danzas y junto a aquélla fundó un estudio de danza en Nueva York en donde enseñaban sus versiones coreográficas de las “danzas orientales”¹⁷². A principios de los 40 —y hasta 1956— fue directora de su “Centro de danza etnológica” (Ethnologic Dance Center) donde se impartían cursos sobre el contexto histórico y cultural de las danzas que allí se enseñaban a los alumnos¹⁷³.



Imagen 12. Ida Rubinstein (1885-1960) con el vestuario de una presentación privada de *Salomé* en 1908 durante la que interpretaba la danza de los siete velos hasta desnudarse completamente.

Fuente: <http://www.bridgemanart.com>. (Consulta: 05/04/2014)

¹⁷¹ La Meri. “Learning the danse du ventre”. *Dance Perspectives*, 10 (1961), p.45.

¹⁷² Cf. La Meri. *Dance out the answer: an autobiography*. Nueva York: M. Dekker, 1977.

¹⁷³ Nancy Lee Ruyter. “La Meri and Middle Eastern dance”. En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005, p. 212.

Otro aporte a la construcción del discurso orientalizante llegó desde el ballet ruso —tanto zarista como comunista— que, a través de las producciones de Serguéi Diaghilev (1872-1929) como *Scheherazade* con *sets* y vestuario de León Bakst (1866-1924), presentaron una imagen orientalizada de sus colonias musulmanas del Cáucaso y Asia central¹⁷⁴.

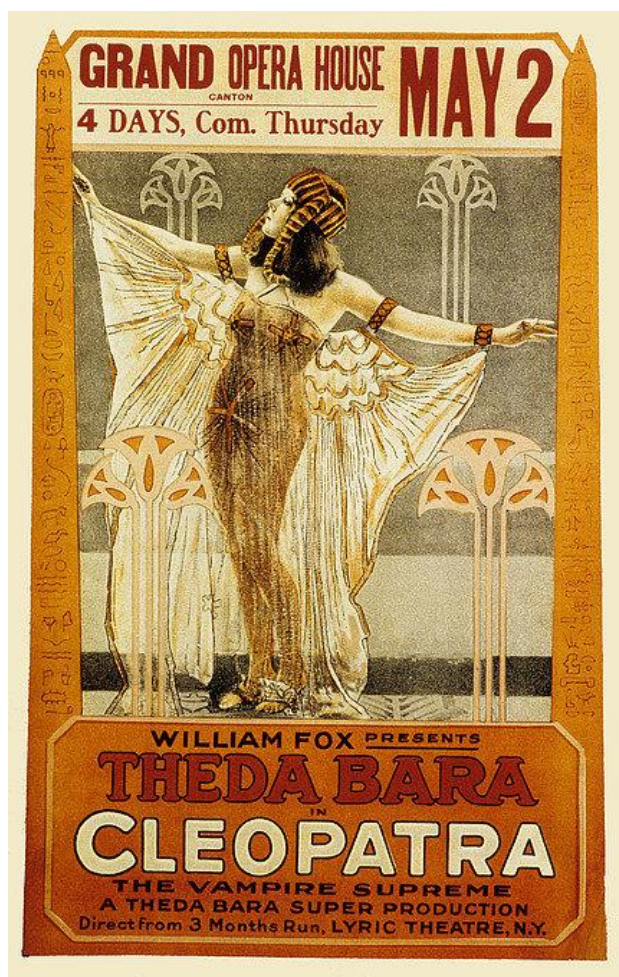


Imagen 13. Póster de *Cleopatra*, 1917.
Fuente: <http://fineartamerica.com/> (Consulta: 16/03/2014)

¹⁷⁴ Leona Wood y Anthony Shay. “Danse du Ventre: A Fresh appraisal”. *Dance Research Journal*, 8/2, (1976), pp. 18-30. Según Wood y Shay, la influencia de Diaghilev en las puestas en escena de Hollywood y Broadway es indiscutible.

De regreso a Estados Unidos, la *Fox Film Corporation* adaptó vestuarios y movimientos del ballet y la danza contemporánea en la creación de la *vamp*, Theda Bara (Theodosia Goodman, 1885-1965), cuyo nombre era un anagrama de *Arab death* (muerte árabe). Con su vestuario revelador de dos piezas y sus ojos pintados con kohl, Theda Bara sostenía ser una egipcia que había “crecido a la sombra de la esfinge (...) cuando en realidad era de Ohio”¹⁷⁵.

Insertándose también en la industria cinematográfica luego de presentarse con mucho éxito entre la élite estadounidense y europea, Ruth St. Denis y su marido, Ted Shawn (1891-1972), fueron convocados para trabajar en las películas de D.W. Griffith. En 1915 fundaron la compañía *Denishawn*, donde Jack Cole (1911-1974) se convirtió en uno de los coreógrafos más importantes de los años 40 y 50 que, junto a otros —siempre hombres, otra cuestión que se replicó también en Egipto¹⁷⁶— creó la imagen de un Oriente híbrido que era una mezcla de movimientos y vocabulario de diferentes regiones.

De esta manera fue cómo “Desde 1910 hasta 1960, películas con guiones orientalistas y temas de Medio Oriente como la vida de Cleopatra y Salomé se convirtieron en vehículos para presentar *performances* cargadas de erotismo”¹⁷⁷.

El misticismo que envolvía las coreografías justificaba el erotismo —y el *voyeurismo*— y, tanto en el caso de Ruth St. Denis como en el de su contemporánea Isadora Duncan (1877-1927), “elevaba” su arte sobre los límites sociales. “Todos los pensamientos lascivos huyen tímidamente al rincón más alejado... [la danza ha] liberado nuestras almas de las garras de la rutina”¹⁷⁸, manifestaba Ruth St. Denis. Sin embargo, señala Desmond, el efecto era el contrario, ya que su representación de la mujer oriental tenía el efecto de sexualizarla en la mente del público¹⁷⁹, que no era ajeno al discurso orientalista.

¹⁷⁵ Even Golden. *Vamp. The rise and fall of Theda Bara*. Nueva York: Emprise Publishers, 1996, p. 19.

¹⁷⁶ Como es el caso de Isaac Dicson, quien trabajaba en la sala de Badī‘a Maṣābnī.

¹⁷⁷ Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance*, p. 10.

¹⁷⁸ Ruth St. Denis citada en Cristina L. Schlundt. “Into the mystic with Miss Ruth”. *Dance Perspectives*, 46 (1971), p. 24.

¹⁷⁹ Jane Desmond. “Dancing out the difference: Cultural imperialism and Ruth St. Denis’s “Radha” of 1906”. *Signs*, 17, 1 (1999), pp. 28-49.

Así, mientras algunos opinan que “Ruth St. Dennis ha hecho mucho por quitar el estigma resultante del arte de India y Egipto”¹⁸⁰, otros piensan que “Incluso el arte serio de Ruth St. Denis no fue suficiente para superar el estereotipo tan fácilmente creado y perpetuado”¹⁸¹, reconociendo que “las bailarinas orientales” que se presentan en los cafés de Nueva York siguen más la tradición del *burlesque* americano que el de un arte genuino”¹⁸².

1.3.1. Un mito para la danza oriental

También los estudios académicos se apresuraron a explicar la danza oriental perpetuando esta visión de un Oriente híbrido, místico y femenino. Entre ellos, tuvimos acceso a dos materiales que nos parecen representativos e interesantes para mencionar. El primero pertenece de Curt Sachs que incluye un capítulo en su *Historia universal de la danza*¹⁸³ en el que, hablando indistintamente de Japón, Persia, China, India, Siam y Egipto, busca circunscribir los orígenes de la danza “oriental” a la religión¹⁸⁴, sosteniendo además que las bailarinas eran exclusivamente mujeres¹⁸⁵, contrariamente a lo que demostraremos más adelante¹⁸⁶. Luego, introduce el Oriente “misterioso”¹⁸⁷ y la fuerte carga de sentido que según el autor tienen sus danzas: “En estas culturas, lo que es verdadero para las ornamentaciones también lo es para las danzas: es necesario conocer el tema para entender el significado”¹⁸⁸.

El segundo texto que acercamos para completar este apartado es el capítulo “Oriental dancing” incluido en *The dance. Its place in art and life* (*La danza. Su lugar en el*

¹⁸⁰ Troy y Margaret West Kinney. *The dance. Its place in art and life*. Nueva York: Tudor Publishing Co., 1936, p. 199.

¹⁸¹ Monroe Berger. “The Arab danse du ventre”. *Dance Perspectives*, 10 (1961), p. 6.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Curt Sachs. *World history of dance*. Nueva York: Norton, 1937.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 218-219.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 223-224.

¹⁸⁶ Anthony Shay ofrece un estudio mucho más detallado de la historia de los bailarines en Egipto en “The male oriental dancer”. En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005.

¹⁸⁷ Curt Sachs. *World history of dance*, p. 229.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 232.

arte y la vida) de Troy y Margaret West Kinney¹⁸⁹, que comienza declarando “A una raza de artistas Mohammed quitó la libertad de pintar o modelar representaciones de seres vivos”¹⁹⁰. Éste, según los autores, es el motivo por el cual “los mahometanos” desarrollaron la danza dignificándola “con su conocimiento acumulado de decoración y la impregnó con el simbolismo místico de su mente especulativa”¹⁹¹.

En ambos textos, las descripciones que se ofrecen de las danzas incluyen expresiones “explicativas” cargadas de significado como “se supone que”, “como si”, intentando forzar con ello el ingreso de la descripción de la danza al discurso orientalista¹⁹².

Incluyendo una serie de fotogramas de danzas “árabes” “de agradecimiento”¹⁹³, “de luto”¹⁹⁴, “de esclavas”¹⁹⁵ y “del pañuelo”¹⁹⁶, sin especificación alguna sobre el país o región donde se interpretan ni citar ninguna fuente más que la bailarina “Zourna” (quien aparece en los fotogramas), los autores encuentran en cada danza una historia, como expresaban en la cita más arriba transcrita, creando un Oriente que parece danzar sin respiro al punto de manifestar que “Incluso las noticias del día son danzadas, ya que las doctrinas de Mohammed prohíben la impresión de casi todo exceptuando el Corán”¹⁹⁷.

Contradiendo esta percepción, según el trabajo académico de al-Faruqi, en todo el mundo islámico no hay registros de danzas narrativas ya que es, en sus propias palabras, “un arte abstracto”¹⁹⁸. Luego, la responsabilidad histórica de revelar los misterios de Oriente, de explicar Oriente, ya que “el tesoro de la coreografía árabe no haya sido nunca abierto realmente a los ojos occidentales es probablemente debido a, tanto como a otras cuestiones, la incapacidad de los árabes de contribuir a alguna explicación de algo que, a su

¹⁸⁹ Troy y Margaret West Kinney. *The dance*.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 196.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 198.

¹⁹² Cfr. Sally Ann Allen Ness. “Being a body in a cultural way: Understanding the cultural in the embodiment of dance”. En Helen Thomas y Jamileh Ahmed (eds.). *Cultural bodies. Ethnography and theory*. Malden: Blacwell Publishing, 2004.

¹⁹³ Troy y Margaret West Kinney. *The dance* p. 196-199

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 200-202

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 203

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 206-207.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 201.

¹⁹⁸ Lois Ibsen al-Faruqi. “Dance as an expression of Islamic culture”. *Dance Resource Journal*, 10 (1987), pp. 6-17, p. 7.

modo de pensar, se explica por sí mismo. No ha visto otra danza que la propia a su raza. Para él la danza árabe no es árabe, es simplemente danza. En sus ojos los símbolos miméticos son tan descriptivos como palabras dichas. Excepto que pudiera verlas con ojos occidentales, no vería nada en ellas para explicar”¹⁹⁹.

Continuando el trabajo de los europeos, y con la misma percepción de que Oriente es “incapaz de hablar por sí mismo”²⁰⁰, los estadounidenses querían encontrar las “razones ocultas”, un significado al que aferrarse en una época en la que era necesario encontrar un sentido, exotizando al otro y —ahora— también exotizándose a sí mismos. Ello, intuimos, se daba porque “El exotismo es una forma de establecer el orden en un mundo desconocido a través de la fantasía; un espejismo guiado por la auto-complacencia placentera y el expansionismo. Es el lado aparentemente inofensivo de la explotación, revestido como está en lo lúdico y el *delirium*. El exotismo es una práctica de representación a través de la cual las identidades son asignadas frívolamente. Es también un deseo de influir en lo desconocido, un acto de combinación indiscriminada de fragmentos, migajas de conocimiento y fantasía en gestos irrespetuosos y arrolladores justificados por una banalidad desarmada”²⁰¹.

Así, el estigma que había sido creado por los orientalistas europeos era asumido por los estadounidenses revelando ahora sí el “verdadero Oriente”, es decir, una nueva forma de comprender a Oriente, de relacionarse con él, tomando algunas categorías preexistentes y aportando otras que eran útiles para definir a la sociedad estadounidense, ya hegemónica en este período donde la danza oriental servía, de uno y otro lado, para mostrar los cuerpos femeninos con una excusa, una carga de sentido.

Es interesante el aporte de Jane Desmond a este respecto, quien sostiene que la danza de Ruth St. Denis surgió en un momento de complejo cambio social en Estados Unidos. En el cambio de siglo, explica la autora, se creó en el país una mixtura social volátil a partir de la suma de cambio de los roles de género, las diferencias raciales y

¹⁹⁹ Troy y Margaret West Kinney. *The dance*, pp. 198-199.

²⁰⁰ Edward Said. *Orientalismo*, p. 93.

²⁰¹ Marta Savigliano. *Tango and the political economy of passion*. Boulder, CO: Westview Press, 1995, p. 189.

étnicas y los antagonismos de clase que se manifestaron en un cambio en las actitudes respecto al cuerpo y la popularización de lo “exótico” en manifestaciones culturales²⁰². Lo “exótico”, el refugio en un pasado glorioso de civilizaciones milenarias, daba un orden en un momento de caos en el que la cambiante situación social era percibida como un riesgo para las clases medias y altas²⁰³.

De esta manera, el discurso orientalista del los siglos XVIII y XIX encontraba su continuidad en el siglo XX, exotizando a las bailarinas a partir de la construcción y creación de una serie de imágenes de una mujer oriental exótica que permeó el imaginario social a partir de las novelas, las películas, las artes visuales, la ópera, el ballet, no sólo en Occidente sino en un cada vez más globalizado mundo hasta llegar a Oriente, que replicó esta imagen como veremos en el capítulo siguiente para el caso de la Cleopatra de *Uhib al-galaṭ* (*Me gusta equivocarme*).

Tanto las mujeres como Oriente son categorías construidas desde Occidente, “naturales” pero “diferentes”, y por ello necesitan ser explicadas, investigadas, disciplinadas o redimidas, manteniendo la “doble dominación”. El conocimiento de ambas es erotizado a la vez que exponen un significado oculto²⁰⁴ que debe “revelarse”. El hecho de que tanto Oriente como las mujeres sean sumisos e incapaces de hablar por sí mismos hace imposible la construcción de una historia propia y crea las condiciones de posibilidad —y necesidad— para el espectáculo visual como lugar o fuente de conocimiento.

1.4. Cuerpos femeninos en el límite de lo social

Durante la Primera Guerra Mundial, la práctica de la prostitución en Egipto aumentó en parte por el hecho de que muchos hombres abandonaron sus hogares para alistarse en el ejército dejando a las mujeres a cargo del hogar y con pocas posibilidades de

²⁰² Jane Desmond. “Dancing out the difference”, p. 33.

²⁰³ *Ibidem*, p. 35.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 41.

trabajo. A pesar de ser legal, la prostitución era contraria al normal y aceptable comportamiento dentro de la comunidad y por ello vista como criminal a los ojos de la sociedad. Aquellas mujeres que ejercían las profesiones ligadas al entretenimiento público —bailarinas, cantantes— y la prostitución habitaban un mundo donde los lazos familiares se perdían y su *status* era opacado por su ocupación²⁰⁵.

Las mujeres que actuaban en público o frente a los hombres estaban expuestas no sólo a la desaprobación social sino también a gravosos impuestos por el Estado; eran las *gawāzi* que junto con otros como los encantadores de serpientes, malabaristas y vendedores de hachís estaban bajo control fiscal desde el siglo XVI.

La división entre bailarinas públicas y prostitutas es difícil de demarcar tratándose de profesiones marginales de las que no hay prácticamente registros, donde el control gubernamental se extendía hacia ambos grupos sin diferencias. Las bailarinas, como comentamos previamente, tras la prohibición de Muḥammad ‘Alī y hasta 1882 se desplegaron sobre el Alto Egipto, siendo reemplazadas en muchos casos por los *jawalāt* (sing. *jawā*), bailarines travestidos²⁰⁶.

²⁰⁵ Judith Tucker. *Women in nineteenth-century Egypt*, p.150.

²⁰⁶ Son muchos los relatos de viajeros que en su búsqueda de bailarinas se toparon con los *jawalāt* registrados en los relatos de Edward Lane (1801-1876), entre otros. En 1923 se registra un último relato en la prensa local en la revista *Al-Riyāda al-Badaniyya* donde en la columna “*Qiṣaṣ Fīnūs*” (“Las historias de Venus”) que en sus relatos enumera diversos acontecimientos vividos en bodas hasta llegar al fenómeno que considera más escandaloso y frecuente: las ‘*awālim*, “el grupo más importante del que depende una boda”. Venus aconseja a los lectores no invitarlas a sus hogares respetables por su lenguaje sucio y su aún peor actuar ya que en su forma más descarada pueden acabar seduciendo al novio, “pero lo más extraño de todo –continúa Venus– me sucedió cuando fui a una boda en la que me tocó sentarme al lado de las ‘*awālim*. Mi mirada se posó sobre una de ellas por su ambigua figura y desagradable cara. Ella acabó hablando conmigo sin pausa de una y otra cosa hasta que me preguntó por el vestido que llevaba y cuando estaba yo por contestarle, con toda cortesía por supuesto, una de mis conocidas me susurró al oído advirtiéndome de alejarme de esta mujer porque ella era...cuidado... ¡un hombre! Pasmada por sus palabras lo dejé enojadamente. Me dirigí hacia la anfitriona y le dije que era absolutamente inapropiado de su parte dejar entrar a un hombre a una reunión de mujeres. No pude más que escandalizarme aún más cuando vi que ella se quedó perpleja por lo que yo le había dicho y luego contestó que no había necesidad de enojarse ya que la ‘*ālīma* o el ‘*ālim* del que yo estaba hablando aunque era biológicamente diferente a nuestro sexo, estaba más cerca de ser una mujer que un hombre.” Wilson Chacko Jacob. *Working out Egypt. Effendi masculinity and subject formation in colonial modernity, 1870-1940*. Durham: Duke University Press, 2011, pp. 182-184.



Imagen 14. Postal de 1906.
En árabe: “En Egipto, *jawāl*”. En francés: “Bailarina excéntrica travestida”
Fuente: Wilson Chacko Jacob. *Working out Egypt*, p.183.

También imposibilitadas —al menos legalmente— para trabajar en El Cairo, las prostitutas se desplazaron hacia la industrial al-Maḥalla al-Kubrā, en el Delta, que pronto fue conocido como el centro de prostitución del país. En al-Maḥalla trabajaron durante mucho tiempo antes de que la prostitución fuera regulada por los ingleses en Egipto y un barrio en particular, basado en dichas regulaciones, fuera designado para tal fin en 1905. Mientras que las regulaciones fueron pensadas para simbolizar el control estatal sobre la sociedad, al mismo tiempo “dieron lugar a una lucha de poder entre el Estado colonial y la comunidad local, entre el discurso nacionalista y la forma de vida local, y entre la moralidad pública y el espacio privado”²⁰⁷.

Haciendo caso omiso de las arengas estatales y nacionalistas de “purificar” la nación, al-Maḥalla continuó albergando prostitutas y clientes incluso luego de su

²⁰⁷ Hanan Hammad. “Between Egyptian “national purity” and “local flexibility”: prostitution in Mahalla al-Kubra in the first half of the 20th century”. *Journal of Social History*, 44, 3 (2011), p. 752.

prohibición en 1943, demostrando así que la imagen virtuosa y unida de la nación egipcia con un sistema moral unificado era una imagen idealizada y no una realidad²⁰⁸.

Si bien investigadores y académicos egipcios y occidentales coinciden en que la ocupación británica apoyó la regulación de la prostitución en Egipto, no hay acuerdo sobre la percepción y evaluación de dichas regulaciones. Estudios como el del egipcio ‘Imād Hilāl sostienen que los ingleses las impusieron para arrastrar al país a la decadencia social y moral²⁰⁹. Por otro lado, Bruce Dunne²¹⁰ argumenta que los ingleses regularon la prostitución para controlar la sexualidad de los egipcios e imponer su supuesta pureza moral y civilizada así como su práctica médica. Una tercera teoría es propuesta por la académica emiratí Hanan Hammad que, considerando que la historia de la prostitución remite al Egipto pre-moderno, piensa que las regulaciones no pueden ser entendidas fuera del contexto de creciente centralización estatal y modernización, un proceso continuo que había comenzado antes y que continuó después del control colonial. La regulación de la prostitución debe ser vista entonces, según Hammad, como un esfuerzo estatal por el control social basado en modelos y técnicas europeas²¹¹.

A lo largo del siglo XIX, la preocupación de las autoridades por la práctica parece haber sido más por cuestiones de salud que morales²¹². Cada prostituta tenía un archivo de registro con su nombre, alias, nacionalidad, edad, etc. y era revisada periódicamente por un médico; lo cual no solo era doloroso y humillante, sino que podía potencialmente privar a la examinada de su trabajo e ingreso por meses si probaba estar infectada con alguna enfermedad venérea. Esto llevaba a muchas de ellas a practicar la profesión sin licencia por las calles fuera del barrio delimitado, lo que solía confundir a mujeres transeúntes con trabajadoras.

²⁰⁸ Shaun Timothy Lopez. *Media sensations, contested sensibilities: gender and moral order in the Egyptian Mass Media, 1920-1955*. Tesis Doctoral, Universidad de Michigan, 2004.

²⁰⁹ ‘Imād Hilāl. *Al-Bagāyā fī Miṣr 1834-1949*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 2001.

²¹⁰ Bruce Dunne. *Sexuality and the “civilizing process” in modern Egypt*. Tesis de Doctorado presentada en la Universidad Georgetown, 1996, inédita.

²¹¹ Hanan Hammad. “Between Egyptian “national purity” and “local flexibility”.

²¹² Khaled Fahmy. “Prostitution in Egypt in the Nineteenth-Century”. En Eugene Rogan (ed.). *Outside in: on the margins of the Modern Middle East*. Londres: Tauris, 2001 y Tucker. *Women in nineteenth-century*, cap. 4.

Hammad relata el caso de un hombre que en 1937 fue atrapado por la policía en la habitación de una viuda y se defendió diciendo que ella lo había invitado y que habían tenido relaciones sexuales por meses. Padeciendo él de gonorrea, ella fue examinada para probar la veracidad de su argumento. El resultado fue negativo, el hombre fue llevado a la cárcel y tuvo que pagar una fianza. El hecho es mencionado para demostrar hasta qué punto el cuerpo de una mujer podía ser expuesto para discusión pública en una comunidad obsesionada con proteger el honor y la castidad de las mujeres. El examen de una mujer por investigadores médicos hombres y la subsecuente discusión pública de sus genitales “muestra cómo la comunidad violó sus propios ideales a través de una práctica que, al menos teóricamente, buscaba proteger esos ideales. También muestra la fluidez del sistema de valores de la sociedad. En algunos casos la comunidad aceptaba encubrir a mujeres perdidas y en otros fácilmente violaba la privacidad de las mujeres en todos los niveles”²¹³.

El caso más famoso relacionado con el crimen y la prostitución es sin duda el de Rayyā y Sakīna, dos mujeres que junto a sus maridos y otros dos hombres se dedicaban a asesinar prostitutas en la Alejandría de 1920 hasta ser descubiertas, enjuiciadas y ejecutadas siendo las primeras mujeres en Egipto sentenciadas a muerte. El caso cautivó a los medios de la época y aún hoy permanecen en el imaginario popular²¹⁴.



Imagen 15. Rayyā y Sakīna, realidad y ficción (1953)
Fuente: <http://weekly.ahram.org.eg/> (Consulta: 25/08/2011)

²¹³ Hanan Hammad. “Between Egyptian “national purity” and “local flexibility”, p. 760.

²¹⁴ La historia fue llevada al cine en 1953, 1955 y 1983, al teatro en 1985 y a la televisión en 2005.

La elección de las víctimas estaba dada por el hecho de que llevaban todo su dinero encima y era poco factible que alguien se preocupara por su ausencia. Los medios, haciendo eco del discurso hegemónico de la época, acabaron por culpabilizar también a las víctimas, ligando los asesinatos con el aumento de la visibilidad de las mujeres por fuera del ámbito doméstico, propio de la “nueva mujer” egipcia²¹⁵.

El caso de Rayyā y Sakīna demuestra hasta qué punto la masculinidad se definía por controlar los movimientos de las mujeres y, en consecuencia, lo que los cuerpos de las mujeres, sin supervisión podían generar: el caos social. Había que limitar las interacciones entre hombres y mujeres, la presencia pública de éstas desestabilizaba la sociedad egipcia y era responsabilidad de cada hombre hacerlo.

En 1936 otro crimen conmocionó a los lectores egipcios: la famosa bailarina Imtiṭāl Fawzī fue asesinada durante su presentación nocturna en el casino *al-Busfūr* por un hombre que, luego de cortar la luz del lugar, atravesó su garganta con un cristal. Cinco días más tarde otra bailarina fue encontrada muerta en la habitación de un hotel de El Cairo tras recibir 28 puñaladas. Aproximadamente dos semanas más tarde, los diarios informaron sobre amenazas de muerte contra otras tres bailarinas en Alejandría. El revuelo mediático que se generó alrededor de estos casos, particularmente el de Imtiṭāl Fawzī, ocupó a la prensa gran parte del verano de 1936 con informes especiales, biografías de las víctimas y las implicancias de los crímenes para la sociedad egipcia²¹⁶. Todos los casos fueron relacionados con grupos de matones (*balṭayīyya*) que cobraban para proteger a las bailarinas de ninguna otra amenaza que la de ellos mismos²¹⁷.

El caso de Imtiṭāl Fawzī y de otros crímenes publicados por la época eran protagonizados por las clases bajas y leídos por la élite, que conformaba la opinión pública, consumidora del capitalismo impreso. Así, la llegada de las bailarinas a la prensa fue como miembros del infra-mundo del que la burguesía egipcia buscaba diferenciarse. Sin embargo, y aquí radica la importancia del caso en relación a nuestro estudio, la prensa dejó

²¹⁵ Cfr. Mona L. Russell. *Creating the new Egyptian woman. Consumerism, education, and national identity, 1863-1922*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004.

²¹⁶ Shaun Timothy Lopez. “The dangers of dancing: The media and morality in 1930s Egypt”. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. 24,1 (2004).

²¹⁷ Cfr. Capítulo 4 apartado 4.3.3.

de lado el hecho de que Imtiṭāl era una bailarina y no la colocó en el mismo lugar que las víctimas de Rayyā y Sakīna. El tono general de los artículos sobre su muerte apuntaba más bien a la falta de seguridad en el país, la incapacidad de la policía para proteger a los ciudadanos y la necesidad de intervención del Estado para garantizar el orden social y moral. La comunidad estaba empezando a imaginarse a sí misma dentro de ciertos valores, que necesariamente debían construirse como opuestos a lo otro, lo extranjero y lo inmoral; percibidos como sinónimos, todos ellos relacionados con la presencia femenina en el espacio público. Al mismo tiempo, la inmanencia de una instancia superior, que no era aún un Estado-nación moderno, comenzaba a tomar forma en el imaginario social como responsable de regular dicha presencia.

La percepción del peligro que generaban los cuerpos femeninos en el espacio público, dada su “omnipresencia sexual”²¹⁸ fue una constante a lo largo del tiempo. Como señala Shaun Timothy Lopez²¹⁹, casos como el de Fawzī dejan ver las contradicciones y ambigüedades entre el discurso popular y oficial respecto a la cuestión de género, reflejando tanto los beneficios como los peligros de la modernidad.

A modo de cierre parcial proponemos algunas líneas finales para recapitular lo expuesto en este primer capítulo. Hemos observado cómo fueron tomando forma las representaciones que sirvieron para afirmar la propia identidad egipcia en diálogo constante con el “otro” extranjero que, a su vez, impuso su mirada y replicó en el egipcio su mirada, estableciendo una continuidad en el proyecto colonizador. Así, en el camino recorrido hasta aquí parece que la sociedad egipcia, aquello que llamamos primero una comunidad nacional de oyentes y luego se convertiría en una comunidad nacional de espectadores (y consumidores) incluso antes de ser ciudadanos, se percibe también como el “otro”, tendencia que se profundizará en las etapas siguientes.

El “nosotros” legítimo, moderno, evolucionado, era el europeo; los egipcios se convertían entonces necesariamente en los otros, tanto para los europeos como para ellos

²¹⁸ Fatima Mernissi. *Beyond the veil*. Indiana: Indiana University Press, 1975.

²¹⁹ Shaun Timothy Lopez. “The dangers of dancing”.

mismos. Este “malestar en la identidad” se reflejaba en la incipiente cultura de masas, que ya escandalizaba a sus propios exponentes, y el debate de lo que es la cultura propiamente egipcia, que debía definirse necesariamente ante la amenaza de la contaminación cultural extranjera. Ligado a ello, la construcción del público, de los espectadores y la distancia con los artistas generó un tipo de mirada mediatizada por representaciones; donde la bailarina se convirtió en un objeto de consumo visual en el límite de lo social, en una sociedad cuyos límites aún no estaban definidos.

El cuerpo femenino colonizado representa la sensualidad de ambos, de Oriente y de la mujer. De manera similar, la elevada espiritualidad unida a la “sabiduría oriental” nos retrotrae al espacio femenino como guardián de la moral de toda la nación.

Así como sucedió en nuestro país con el tango²²⁰, la aceptación de la danza oriental por parte de la nueva potencia hegemónica la resignificó positivamente, haciéndola de cierta forma una danza más extranjera que local, dándole prestigio y desestigmatizándola.

En Egipto, el surgimiento de talentosas bailarinas como Samia Gamal y Tahia Carioca, quien “egipcianizó” la danza a pesar de haberse hecho famosa por bailar una danza brasileña —o más bien la versión hollywoodense de ésta—, fue percibido como un acto de reapropiación de un aspecto de la cultura egipcia pero resignificada por los valores modernos (occidentales), a los que la burguesía local buscaba acercarse.

²²⁰ El tango, orillero por lo marginal y su nacimiento cerca del puerto de Buenos Aires, donde vivían amuchados los europeos que venían escapando de la miseria y el hambre junto con los criollos, sólo fue aceptado por las clases altas locales luego de su difusión —y aceptación— en París en los años 30. Un cronista argentino de la época relataba el suceso de la danza ciudadana en Francia diciendo: “En París bailan tango. ¿Dónde? En los salones más aristocráticos. ¿Quién o quiénes? Las señoras más distinguidas y los caballeros más elegantes o viceversa (...) ¡Parece mentira! Al saberse esto, en Buenos Aires nuestro júbilo ha sido inmenso...”. Pero luego el cronista expresa sus reparos: “Una danza del país sólo puede darnos una reputación de ligereza. Aquí hay escritores, artistas, pensadores... Y en París lo primero que llama la atención son los danzantes. Es ofensivo para los hombres políticos. De manera que no hemos conquistado la Ville Lumière, ni cosa que se le parezca. Al contrario, parece que hemos entrado con mal pie. Sergio Pujol. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 70.

Capítulo 2: La bailarina como mujer trabajadora

*“El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo.
Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar.
Y lo que importa es quién usa ese lenguaje y para qué lo usa”*

John Berger, Modos de ver

Introducción

En 1853, mucho tiempo antes que sus vecinos árabes, Egipto conoció la “linterna mágica”. En 1912, un francés de nombre De Lagarne adquirió una máquina de rodaje cinematográfico manual y comenzó a realizar un informativo cinematográfico en las calles de Alejandría filmando a los transeúntes y sus costumbres así como algunos lugares turísticos como la ciudadela; luego elegía las mejores tomas y las enviaba al extranjero²²¹. En 1917 los extranjeros residentes en el país comenzaron a filmar los espectáculos teatrales de los actores egipcios para exponerlos fuera del país²²². La prensa también se ocupó rápidamente de difundir la cultura cinematográfica a través de publicaciones como *Cinégraphe journal* (en francés, 1919) *Images animées* (en francés, 1923) *Cinema* (en francés y griego, 1924)²²³.

Con un comienzo auspicioso ofrecido por el buen recibimiento del público local y el interés provocado en la población extranjera residente en el país, en 1917, cuando el país ya contaba con 80 salas de proyección²²⁴, el Banco de Roma financió la primera sociedad

²²¹ Roy Armes y Lizbeth Malkmus. *Arab and African filmmaking*. Londres: Zed Books, 1991, p.5.

²²² Película documental de Aḥmad Kāmil Mursī. *Ta’rīj al-sīnimā al-miṣriyya (Historia del cine egipcio)*. El Cairo, 1964.

²²³ Mohamed Kamel al-Kalioubi. “L’enseignement du cinéma”. En Magda Wassef (ed.) *Égypte 100 ans de cinéma*. París: Institute du Monde Arabe, 1995, p. 98.

²²⁴ Yves Thoraval. *Regards sur le cinéma égyptien 1895-1975*. París: Éditions L’Harmattan, 1988, p. 8.

italo-egipcia de producción cinematográfica (SITCA). El objetivo de la sociedad era producir cortometrajes de ficción, hecho inédito en el país que hasta entonces había producido sólo cortometrajes documentales. Sus primeras realizaciones fueron en 1919 *Madame Loretta* protagonizada por Fawzī al-Ŷazāyirī (1886-1974) y en 1920 *al-Jāla al-amrīkāniyya* (*La tía americana*) que presentaba a un transvestido ‘Alī l-Kassār.

Fundado, nutrido y explotado por extranjeros, el cine era para el público local un nuevo tipo de espectáculo que ingresaba dentro de la tradición de las atracciones foráneas. La “industria sin futuro”, como la denominaba Louis Lumière (1862-1954), si bien no era aún considerada un arte, ya contaba con un extraordinario éxito entre las clases medias y altas urbanas de El Cairo y Alejandría, considerablemente influenciadas por la cultura occidental.

Durante algunos años, las proyecciones formaban parte de lo que se conocía como *Théâtre de Variété* que contaba también con números de danza, música y pequeñas obras teatrales. Ya en 1909 y 1910 se construyeron más salas y la distinción entre aquellas destinadas a las clases altas y populares fue haciéndose cada vez más evidente.

En este contexto, las bailarinas, grandes protagonistas de los *nightclubs*, aparecieron tempranamente en el cine aunque no bailando, sino como actrices secundarias. Fue recién en 1936 cuando una escena de danza eclipsó la pantalla egipcia para no abandonarla jamás con la realización de *Malikat al-masāriḥ* (*La reina de los teatros*) dirigida por Mario Volpi (1894-1968) protagonizada por Badī‘a Maṣābnī.

El auge de la industria algodonera y el tráfico incesante en el Canal de Suez favorecieron, no tanto el crecimiento económico del país como el enriquecimiento de ciertos sectores, así como el fortalecimiento y la liquidez de la moneda egipcia. De esa manera, se dieron las condiciones para que el flamante *Banco Miṣr* (*Banco Egipto*) reemplazara al Banco de Roma en la fase de financiación y luego viabilizara la formación profesional de los primeros técnicos y realizadores egipcios en Europa. En 1940 los estudios de Alejandría se trasladaron definitivamente a El Cairo, donde la infraestructura técnica se desarrollaba rápidamente respondiendo a la demanda de un mercado que, con el surgimiento del cine sonoro, se extendía a nuevos públicos.

Mientras que los *films* mudos reproducían en gran parte los convencionalismos cómicos o sentimentales occidentales, el advenimiento del cine sonoro generó un lugar de encuentro con los tipos de espectáculos a los que el público egipcio estaba acostumbrado, arraigándose de esta manera a las raíces culturales locales. Con algunas excepciones, la producción cinematográfica de este período fue bastante homogénea y tuvo como característica principal ser el soporte de diferentes espectáculos tradicionales egipcios: teatro, música, canción... y danza, hasta llegar a ser, según Yves Thoraval, después de la Segunda Guerra Mundial “...puramente y simplemente `cabarets filmados’”²²⁵.

El rol preponderante de los bancos en el desarrollo de los estudios cinematográficos les dio cierta autonomía a la vez que condicionaba las realizaciones al rédito económico, conduciendo a la explotación sistemática de antiguas recetas. Destacados hombres de cine, como Tawfīq Ṣāliḥ (1926-2013) sostenían que “En El Cairo, nos limitamos a adaptar piezas occidentales para Oum Kalsoum o Abdelwahab... El cine alejandrino, cuando quiere imita a Europa. Recrea los filmes occidentales más con una calidad egipcia, un color local particular”²²⁶ y llama a las películas de esta época *collage* de canciones y danzas, “pero no era cine, o al menos lo que conocemos como cine”²²⁷.

Así, mientras en Europa Walter Benjamin sentenciaba que “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía”²²⁸; en Egipto, según sostiene Lofti al-Jouli “El encuentro a comienzos del siglo XX entre el cine y el tercer mundo fue un encuentro histórico entre dos contradicciones, entre una herramienta y un arte producidos por la revolución industrial y la sociedad capitalista libre y avanzada, y una realidad agraria, retrasada, feudal, colonizada y aislada de la revolución industrial”²²⁹. A este respecto, es menester reflexionar sobre la descripción de la sociedad capitalista que al-Jouli describe como “libre y avanzada”, dando por supuesto entonces que concebía a la suya propia como “dependiente

²²⁵ Yves Thoraval. *Regards sur le cinéma égyptien*, p. 17.

²²⁶ Tawfiq Saleh, citado en Claude-Michel Cluny. *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*. Paris: Sindbad, 1978.

²²⁷ Citado en Walter Armbrust. “The golden age before the golden age. Commercial cinema before the 1960s”. En Walter Armbrust (ed.) *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 96.

²²⁸ Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982, p.27.

²²⁹ Khémaïs Khayati. *Cinéma Arabes. Topographie d'une image éclatée*. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 38.

y atrasada”. Esta es la postura que en general encontramos en los críticos y teóricos egipcios, que parecen reproducir la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo²³⁰.

En esta línea, el francés Claude-Michel Cluny observa que “Hasta la Segunda Guerra Mundial, Egipto tenía `directores´ [pero] no tenía cineastas que pensarán las leyes que todo arte precisa para nacer, perdurar y renovarse (...) Si los primeros `cineastas´ de El Cairo y Alejandría fueron extranjeros al Egipto real, los primeros `cineastas´ egipcios, a partir de la segunda mitad de siglo, seguían siendo extranjeros a su propia cultura”²³¹. Esta afirmación, que encontramos problemática e incrustada en un discurso impregnado de un aura orientalista, es muy interesante, ya que nos devuelve una y otra vez a aquella problemática relación con el otro. De hecho, en las primeras películas egipcias se observa un hecho manifiestamente aceptado por sus propios protagonistas, un profundo interés en utilizar el dispositivo para explicarse ante el otro y explicar a un “otro” (las bailarinas) como parte del nos-otros; en el doble sentido de que nosotros somos los otros y de ese otro dentro del nosotros. En cualquier caso, no está de más recordar que el cine no es un reflejo de la realidad sino una representación de la misma, por lo que lo que aquí nos interesa es analizar la representación y no aquello que supone ser la realidad.

Esta constante necesidad de explicarse, justificarse —¿eximirse?— de una culpa ontológica frente al “otro” extranjero percibido como una especie de ser-originario alienó a los realizadores y los “extranjerizó” también, creando una imagen y un imaginario ajeno a la coyuntura social y a la propia historia de las nacientes estrellas, como en el caso de Tahia Carioca.

²³⁰ Según Hegel, la relación entre el amo y el esclavo es dialéctica y manifiesta la lucha a muerte de los hombres por el reconocimiento y el prestigio. Aquél que teme morir, cede y se convierte en esclavo; el otro es reconocido como señor, siendo el esclavo el que trabaja para él. Pero pronto se intercambian los papeles, porque el reconocimiento del esclavo no tiene ningún valor, puesto que no es un hombre libre; además, el esclavo se interpone entre el amo y el mundo, de modo que el amo pierde todo contacto con la realidad ya que para Hegel el contacto con la realidad se produce a través del trabajo. En cambio, el esclavo conseguirá su libertad por medio del trabajo, aunque después de esfuerzos y pérdidas. En última instancia es el amo el que depende del esclavo para sobrevivir, y por lo tanto en definitiva, es él mismo el verdadero esclavo. G.W.F. Hegel. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

²³¹ Claude-Michel Cluny. “Origines et différences”. En Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny (eds.). *CinémaAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe 43, 1987, p. 22.

En lo que respecta a la composición social de la audiencia, Yves Thoraval y Galal El Charkawi coinciden en observar que ésta se conformaba mayormente por los nuevos sectores urbanos (obreros y artesanos) que el *boom* económico post-Segunda Guerra Mundial había contribuido a formar. El cine se convirtió en esta época en el entretenimiento preferido de este incipiente proletariado, conformado por trabajadores del azúcar y el algodón, sectores que se vieron favorecidos por la falta de importaciones a causa de la guerra. Tras un éxodo rural masivo, El Cairo y Alejandría aumentaron su población, la primera en un 60% y la segunda ya tenía 250.000 nuevos habitantes para 1947²³².

El impacto social de los cambios políticos y económicos del periodo de entreguerras fue complejo y decisivo en la reacción de la población local en contra del liberalismo y Europa. El rápido crecimiento de la población, desempleo y subempleo, miseria por el alto costo de vida generaron una crisis social. El efecto de dos guerras mundiales, el crecimiento de la industria y el rápido aumento de la población urbana constituyeron las tensiones sociales que inevitablemente afectaron su estabilidad política.

La burguesía nacional que había lentamente emergido, cuyo *status* social y su influencia política derivaba de la propiedad de la tierra y riqueza relacionada, se benefició durante la ocupación inglesa. En 1919 sus integrantes eran líderes naturales del movimiento independentista y después de 1923 los soberanos del nuevo Estado. Tras la semi-independencia de 1922, declarada unilateralmente por Inglaterra, esta misma burguesía terrateniente se abocó a la industria y el comercio. Desde 1930 hasta 1945 hubo un marcado aumento en la inversión industrial y la producción en detrimento de la producción agrícola. Esta antigua clase propietaria local devenida industrialista, condujo el desarrollo económico del período.

En 1942, el árabe fue declarado obligatorio para las comunicaciones escritas en las compañías y un año después se promulgó una ley que en los lugares de trabajo debía haber 75% de empleados egipcios. La mano de obra obrera aumentó de un cuarto de millón en

²³² Cifras aportadas por Charles Issawi. *Egypt and mid-Century*. Londres, 1954. *Apud* Yves Thoraval. *Regards sur le cinema égyptien*, p. 22.

1919 a más de un millón en 1947. Las profesiones liberales aumentaron de 35.000 en 1937 a 52.000 en 1947 y los ingenieros de 8.400 a 15.800²³³.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la propaganda anti-británica tanto de las radios del Eje como de los elementos extremistas locales difundieron rumores de que Inglaterra repetiría las políticas implementadas en Egipto durante la Primera (conscripción forzosa, solicitud de comida y suministros, etc.). Esto tendió a crear resentimiento entre las masas pobres de la población, además de pánico y una atmósfera general de abierta hostilidad con la potencia ocupante.

Las condiciones domésticas se volvieron críticas en el invierno de 1941-1942. Los productos de primera necesidad empezaron a escasear, el costo de la vida se elevaba y crecía el mercado negro a pesar de los esfuerzos del Ministerio de Abastecimiento de introducir el racionamiento.

En este contexto, surgió una nueva generación de escritores llamando a la reforma total de la sociedad egipcia. La mayoría de ellos habían estudiado en Europa como sus predecesores y contemporáneos liberales, pero se diferenciaban en su búsqueda de un nuevo radicalismo que aceptaba, entre otras cosas, las ideas marxistas. Destacaban entre ellos el crítico literario Muḥammad Mandūr (1907-1965), el filósofo ‘Abd al-Raḥmān Badawī (1917-2002), el ṣayj azharí Jālīd Muḥammad Jālīd (1920-1996), el novelista Naŷīb Maḥfūz, el historiador cultural y literario Luwīs (Louis) Awaḍ (1915-1990) y el folclorista Rušdī Ṣālīḥ (1920-1980).

Las manifestaciones culturales de la época, difundidas a través del cine, replicaron —aunque sin cuestionar— la conflictividad propia del momento²³⁴. Conflictividad que,

²³³ P.J. Vatikiotis. *The history of modern Egypt*, p. 378.

²³⁴ Una divertida muestra de esta situación se ve en el primer dibujo animado de la historia del cine egipcio, *Mišmiš efendī fī l-difā‘ al-waṭanī* (*Mišmiš efendī y la defensa nacional*) del estudio al-Qāhira con fecha de 1937. Con un estilo Mickey Mouse, Mišmiš efendī (*El señor albaricoque*) aparece cantando montado en un burro en su camino hasta la casa de su amada, Bahiyya. Después de una breve conversación de los enamorados aparece Bahiyya bailando en un cabaret, se escucha “¡Madre mía! ¡Ese es el baile!” y vemos a los personajes “el gordo y el flaco” aplaudiendo. Después aparece Mišmiš y hace su número interrumpido por un anuncio de la radio: “de El Cairo, el Estado internacional está corriendo gran peligro que quizás lleve a una guerra, les informamos las noticias más importantes”.

Mišmiš:-¡La patria nos llama, vamos a responder, viva la patria!

como vimos hacia el final del capítulo anterior, comenzaba a proyectarse en los cuerpos de las mujeres. Esta proyección, este imaginario construido sobre el cuerpo de las mujeres, fue una vez más producido por el encuentro entre locales y extranjeros.

Este cuasi intercambio de percepciones y formulaciones estéticas aportaron a la construcción de la primera imagen de las bailarinas en el cine egipcio, pero también en el cine mundial produciendo una reformulación del orientalismo y, consecuentemente, de dominación. De cómo se formó esta imagen en Egipto nos ocuparemos a lo largo del capítulo. Introducimos primeramente los comienzos de la industria cinematográfica en Egipto para luego explicar cómo se construyó no sólo la imagen de las bailarinas en el cine egipcio en torno a 1946 sino también el imaginario social que dio lugar a dicha imagen, en relación dialéctica.

Para ello analizamos una serie de películas que hemos creído contextualizan a aquella que hemos seleccionado como representativa del período: *El juego de la señora*, dirigida por Walī l-Dīn Sāmīḥ (1907-1989). La elección de esta película se debe principalmente a tres razones. La primera, es por ser la primera película egipcia protagonizada por una bailarina —Tahia Carioca— y cuyo argumento versa también sobre la vida de una bailarina; la segunda, relacionada con el contexto de su realización —fin de la Segunda Guerra Mundial— y la división de la “alta” y la “baja” cultura que, como veremos en detalle al analizar la película, se manifiesta al marcar las diferencias de clase y los peligros de traspasar sus límites; la tercera, tiene que ver con las posibilidades de *voyeurismo* que ofrece el personaje de la bailarina, al mostrar primeros planos del cuerpo expuesto de Carioca y el impacto que ello produce en la sociedad tradicional, representada por su marido en la ficción, Naḡīb al-Rīḡānī.

Comienza una recaudación popular de dinero acompañada de una canción que anuncia: “La generosidad es nuestro carácter y es el carácter de los valientes, viva Egipto y viva la lucha, démosle al alegre Egipto la donación, el ejemplo del egipcio valiente, tenemos que hacerlo nosotros mismos, no los de afuera”. Un hombre con aspecto y acento extranjero se asoma por una ventana y dice a su criado: “¿Qué pasa aquí, qué es este alboroto, ‘Uṡmān?”; éste responde: “Nada, *jawāyā*, son donaciones para la causa” y luego el *jawāyā*: “Bien, Egipto es mi alma y religión, tengo que donar 1000 libras” y su mujer: “Ay mi amor, mi amor, también toma mi collar y por encima de eso mis ojos, nada es demasiado para mí para darle a Egipto”. Continúa la canción y se ven pasar después tropas, tiros y una voz que llama: “Venid a ver el invento de Mišmiš” (Tira aviones presionando un botón) “¡Bravo bravo Mišmiš!”. Finalmente, los ingleses se rinden, suena la música y todos los personajes marchan contentos al son de la música.

2.1. Comienzos de la industria cinematográfica: mostrar y demostrar

Como adelantábamos en la Introducción, en esta primera etapa, que se extendió hasta comienzos de los años 30, los extranjeros se ocupaban de las cuestiones técnicas y los actores egipcios de la actuación. Actores consagrados del teatro como ‘Alī l-Kassār y Naẓīb al-Rīḥānī recurrieron a la SITCA para llevar sus personajes a la pantalla grande. Así por ejemplo *Ṣāhib al-sa‘āda Kiškiš Bayh* (*Su excelencia Kiš-kiš Bey*) fue dirigida por Stelio Chiarini (n.d. aproximadamente fines del siglo XIX, principios del siglo XX) y *Ḥawādīt Kiškiš Bayh* (*Las tribulaciones de Kiš-kiš Bey*) por Carlos Bobba (n.d. aproximadamente fines del siglo XIX, principios del siglo XX), ambas en 1931.

Como había ocurrido con la música, los extranjeros ofrecían el dispositivo y los egipcios el “espectáculo”. En 1922 ya había 50 salas en Egipto, todas ellas propiedad de extranjeros²³⁵ mientras que en 1923 se produjo el primer largometraje egipcio, *Fī bilād Tūt ‘Anj Āmūn* (*En el país de Tutan Kamon*)²³⁶. El *film* fue dirigido por Muḥammad Bayūmī (1894-1963), uno de los pioneros del cine en el país, que junto a Ṭal’at Ḥarb fundó en 1925 la *Sociedad egipcia para el teatro y el cine* y en 1932 el *Instituto de cine egipcio* para la enseñanza teórica y práctica del dispositivo. El objetivo del Instituto era para Bayūmī “...cumplir con mi deber patriótico y realizar mi sueño de difundir el arte cinematográfico en nuestro país. Éste sufre de la dominación extranjera y del monopolio ejercido por la fotografía, el cine y la cincografía. Le di este nombre al Instituto de Cine Egipcio porque las películas cinematográficas son aquellas que despiertan mi mayor interés ya que se trata de una nueva industria en Egipto, que los extranjeros no han monopolizado aun

²³⁵ Ahmed Youssef. “Une genese cosmopolite”, p. 60.

²³⁶ La tumba de Tutan Kamon había sido descubierta un año antes, y el “faraonismo” aparecía como el real legado del nuevo Estado independiente de Egipto: era a la vez pre-islámico y pre-cristiano, por lo que permitía entender que el espíritu del nuevo Egipto podría ser una amalgama de ambas religiones y a la vez independiente de ellas.

enteramente. He aprendido la fotografía y la cincografía para poder proteger esta industria naciente formando al técnico egipcio”²³⁷.

Pronto el cine chocó con una de las zonas “duras” de la identidad egipcia: la religión. En 1926 la idea impulsada por un joven turco, Widād ‘Urfī (1900-1969), de filmar una película contando la vida del profeta Muḥammad con el título de *Ḥub al-amīr (El amor del príncipe)* desató la polémica entre los círculos religiosos que rápidamente se manifestaron en contra del proyecto. Yūsuf Wabhī, quien iba a encarnar al profeta, expresó en una carta abierta: “Si acepté llevar este papel a la pantalla es para dar consideración al profeta Muḥammad y mostrarlo a Occidente de una manera respetable a través de la noble verdad. El objetivo de este *film* no es otro que la propagación de la religión musulmana que apoya el gobierno turco” a lo que el doctor en teología de al-Azhar Ibrāhīm Ŷāb Allāh le respondió que “No dudamos de la capacidad de Yūsuf Wabhī de interpretar la grandeza de reyes y sultanes (...) Si el Sr. Wabhī piensa que su móvil es “mi religión sobre todo”, que se desvincule de este proyecto y que sepa que él puede sobre el escenario convertirse en rey o emperador, pero jamás podrá convertirse en profeta”²³⁸.

Años	Largometrajes
1927/1928	5
1928/1929	3
1929/1930	3
1930/1931	2
1931/1932	3
1932/1933	6
1933/1934	6
1934/1935	4
1935/1936	13

Tabla 1. Largometrajes producidos en Egipto entre 1927 y 1936
Elaboración propia basada en Georges Sadoul (ed.). *Les cinémas des pays arabes*, p. 283.

²³⁷ Mohamed Kamel al-Kalioubi. “L’enseignement du cinéma”, p. 99.

²³⁸ Khémaïs Khayati. *Cinémas Arabes*, p. 112. Sobre el debate de la imagen en el mundo musulmán, que no abordaremos aquí por cuestiones de espacio, referimos al lector a los textos de Salah Stétié. “L’image et l’Islam” y Galal Al-Sharkawy. “L’Image des Prophètes Islamiques à l’Ecran”. Ambos en Georges Sadoul (ed.). *Les cinémas des pays arabes*. Beirut: Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966, pp. 13-26 y 26-31.

La presión tanto de los círculos religiosos como artísticos fue tal que finalmente el proyecto se canceló y *Widād ‘Urfī* debió abandonar el país. Esta primera disputa sobre aquello que se podía representar y aquello que no, nos da una pauta de la censura que sufrió el cine egipcio y que marcó su pulso creativo de allí en adelante. Por otro lado, es interesante el argumento expuesto por Yūsuf Wahbī, que desea con su actuación brindar una imagen positiva del profeta Muḥammad a Occidente, siendo una vez más el arte local una “vidriera” del mundo Oriental para ser observada y evaluada por Occidente y ello porque “...Para Europa el islam fue un trauma que perduró hasta el final del siglo XVII, el “peligro otomano” latente en toda Europa representaba para toda la civilización cristiana una constante amenaza y, con el tiempo, la civilización europea incorporó al tejido de su vida esa amenaza y su tradición, sus grandes acontecimientos, sus figuras, virtudes y vicios [...] ...las ideas sobre el islam que circulaban eran necesariamente una versión devaluada del sólido peligro que simbolizaba para Europa”²³⁹.

Las siguientes realizaciones promovieron la propia exotización, el “espectáculo de Oriente”, donde se mostraba la vida y costumbres de los beduinos enfrentados con los valores y costumbres extranjeras²⁴⁰.

Otra característica determinante del período fue el interés comercial de lo que en Egipto se conoce como los “ricos de guerra” —industriales beneficiados por la escasez de algodón estadounidense en el mercado mundial a causa de la Primera Guerra Mundial— en la industria cinematográfica, que rápidamente se convirtió en la segunda del país tras del algodón. Esto fue posibilitado por el hecho de que no había distribución de películas extranjeras durante la guerra y la especulación financiera de la clase cercana a los círculos de poder nacional y colonial. Los intereses comerciales, más que los artísticos, dieron nacimiento entonces a la industria cinematográfica egipcia. En 1927 Ṭal’at Ḥarb especificaba en un discurso las funciones de la *Sociedad egipcia para el teatro y el cine*. El cine era para él un proyecto puramente económico que serviría para corregir la imagen que

²³⁹ Edward Said. *Orientalismo*, pp. 93-94.

²⁴⁰ Algunos ejemplos son *Qubla fī l-ṣaḥrā’* (*Un beso en el desierto*), *Šaraf al-badawī* (*El honor beduino*), *al-Azhār al-mumīta* (*Las flores muertas*), *Su’ād al-gaʿyariyya* (*Su’ād la gitana*) y *Fāyī’a fawq al-haram* (*Tragedia sobre la pirámide*).

tenían los extranjeros de Egipto²⁴¹. En línea con esta impronta, Naÿīb al-Rīhānī declaraba: “Recurrimos al cine por dos razones: el deseo de utilizar este arte, como ya lo hemos hecho con el teatro, para que nuestro país sea el centro artístico y la necesidad de asegurar nuestro futuro financiero”²⁴².

Recapitulando, el rol de los extranjeros en el desarrollo de la industria cinematográfica local fue desde el comienzo fundamental: por un lado fueron los responsables del desarrollo de la industria en la región, al punto que Ahmed Youssef sostiene que “podemos afirmar, sin exageración, que los primeros veinticinco años del cine en Egipto son el *affaire* de residentes europeos o árabes, que buscan en el nuevo arte, aparecido en 1895, una nueva manera de divertirse y hacer fortuna”²⁴³ aunque dejando de lado la realidad social del país. Tampoco los egipcios buscaron hacer eco de ella y cuando lo hicieron, responsabilizaron a los extranjeros de todos los males que aquejaban al país, enfatizando —una vez más— la degradación moral y la exaltación de los valores que se consideraban puramente egipcios. Así, en esta primera etapa, las películas egipcias eran o un decorado para adaptación de historias extranjeras, que nada tenían que ver con la realidad social del país, o representaciones de historias locales que tenían como fin contraponerse a los valores extranjeros. En cualquier caso, la relación con el “otro” era inmanente.

A este respecto, y para cerrar la idea, creemos iluminadoras las palabras de Sayed Saïd cuando sostiene que “Para el contexto egipcio, la plataforma semiótica está sin duda constituida por el concepto de la *atracción hacia del fracaso* que refleja la situación cultural de una nación que se siente inexorablemente atraída hacia un abismo sin fondo, por las amenazas que la rodean. El cine egipcio nació y se desarrolló en un contexto de crisis existencial de la nación egipcia, crisis que se manifiesta, entre otros, por un profundo malestar de identidad”²⁴⁴.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 202.

²⁴² Ahmed Youssef. “Une genèse cosmopolite”, p. 62.

²⁴³ *Ibidem*, p. 57.

²⁴⁴ Sayed Saïd. “Politique et Cinéma”. En Magda Wassef (ed.) **Error! Sólo el documento principal.** . *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, p. 192. Cursivas en el original.

2.1.1. Composición social del público

En 1896 tuvo lugar la primera proyección cinematográfica de las películas de los hermanos Lumière en Alejandría y unos meses después llegaban a El Cairo²⁴⁵. La noticia, aparecida en Alejandría el 6 de enero de ese año anunciaba: “Por primera vez en el sector egipcio en el café de *jawāyā* Sawānī – calle Rašīd en Alejandría. La familia del arte y la familia del *jinn* en colaboración con los diablos y sus brujerías secretas. El primer invento, en cinematógrafo a partir del 6 de enero de 1896”²⁴⁶. Al día siguiente el periódico francés *La réforme*, que se publicaba en Egipto, difundió la noticia sobre las “imágenes móviles” de la siguiente manera: “Ayer se celebró en la cafetería del *jawāyā* Sawānī de la calle Rašīd en Alejandría por primera vez una fiesta única en el sector egipcio. Se trató del arte cinematográfico y juegos de magia”²⁴⁷.

En El Cairo, el periódico *al-Mu’ayyad* publicaba un artículo mencionando la proyección que había tenido lugar en la sala Santy del parque de *al-Azbakiyya* que reunió un grupo de gente “de élite” que se acercó a este “invento venido del nuevo mundo” llamado cinematógrafo, y que en árabe recibía el nombre de *hayala*. “Este milagro”, culminaba el artículo, “no puede ser idea más que del diablo”²⁴⁸.

Con el paso de los años se establecían más y nuevas salas de cine. Además de los populares cines ambulantes de los mercados de las ferias, se inauguraban nuevos predios en El Cairo, Alejandría, Suez, Tanta, Puerto Saíd y Asiut. Allí, el espectador que iba al cine *terzo*, o cine de tercera clase, se sentaba en un banco, mientras que el del cine *secondo* —o de segunda clase— se sentaba en un banco con respaldo, y aquel que iba al de primera clase se acomodaba en una silla con respaldo²⁴⁹.

En el barrio popular de al-Ḥusayn de El Cairo, el dueño del cine y la pensión de Maḥmūd al-Miṣrī, ‘Abd al-Raḥmān Slahīn se rodaba a sí mismo fumando el narguile en la

²⁴⁵ Khémaïs Khayati. *Cinémas Arabes*, pp. 109-110.

²⁴⁶ Película documental de Aḥmad Kāmil Mursī. *Ta’rīj al-sīnimā al-miṣriyya*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

puerta de entrada y saludaba a sus clientes, que luego volvían para verse en la pantalla. Mientras tanto, en los lujosos cafés del centro de la ciudad se proyectaban películas extranjeras. Dos eran los lugares elegidos por la élite para disfrutar de las *matinés*: el restaurante Santy y el café Champs-Elysées en la zona de al-Azbakiyya²⁵⁰.

Tipo de asiento	Precio (en piastras)
Tribuna	40
Butaca	7
Ubicación adultos	4
Ubicación niños	2

Tabla 2. Precios de billetes en los cines de primera clase en 1908
Fuente: Aḥmad al-Ḥaḍarī. *Ta'riḥ al-sīnīmā fī Miṣr*, p. 91

A fines de 1906 ya había dos salas propiamente de cine en Alejandría (‘Azīz y Darwīš) y una en El Cairo (Excelcior). Los años siguientes (1908, 1909) fueron un punto de inflexión en la ampliación de la audiencia y la inclusión de las clases populares, fundamental para la posterior masificación del cine, con la apertura de nuevas salas en los barrios populares como al-Zāhir, Šubrā y al- Ḥusayn²⁵¹. Las salas de primera clase estaban ubicadas en el centro de la ciudad (al-’Azbakiyya y ‘Imād al-Dīn) y eran frecuentadas por la clase alta mientras que las de segunda de hallaban en los barrios populares y de clase media y eran frecuentados por obreros, vendedores ambulantes y otros.

En 1912, con la introducción de la traducción al árabe de las películas extranjeras, la audiencia aumentó considerablemente entre los nativos, dejando ya de ser un entretenimiento exclusivo para los residentes extranjeros en el país. Ello impulsó la apertura de más salas en todas las ciudades egipcias.

²⁵⁰ Aḥmad al-Ḥaḍarī. *Ta'riḥ al-sīnīmā fī Miṣr*. El Cairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1989, p. 67.

²⁵¹ Magda Baraka. *The Egyptian upper class*, p. 124.

Tipo de asiento	Billete de cine (en piastras)	Billete de teatro (en piastras)
Palco de platea	30	75
Palco	25	60
Butaca	5	12
Especial	4	5
Primera clase	3	-

Tabla 3. Lista de precios en 1931 para el cine y el teatro.
Fuente: *Rūz al-Yūsuf*, 195 (1931), p. 18.

Incluso en los cines de primera clase, se observa una diferencia de precio importante entre el precio del billete que los egipcios pagaban por asistir a la proyección de un *film* o a una obra de teatro. Resguardaban para sí, debido a lo prohibitivo de los precios, las clases altas los espacios destinados al “arte elevado”; teatros, salas y cabarets, convirtiendo, *ipso facto*, al cine en el entretenimiento de las masas por excelencia.

2.1.2. La construcción de la identidad nacional y las bailarinas como extranjeras

En 1927, *Laylā*, la primera película considerada “puramente egipcia” —a pesar de haber sido dirigida por el turco Widād ‘Urḫī— fue también la primera de una seguidilla de *films* que reprodujeron la mirada occidental de un Oriente folclórico, centrado en la rivalidad entre las dos civilizaciones. *Laylā* es una joven huérfana bajo la tutela del jefe de una tribu cerca del desierto. En la aldea un hombre abusa de ella, a la vez que ella está enamorada de su joven vecino Aḥmad que trabajaba como guía turístico en un hotel en las pirámides. El joven es seducido por una mujer extranjera que lo convence de viajar con ella a su país. Aḥmad accede, a la vez que abandona a Laylā embarazada. Cuando se descubre su embarazo, expulsan a Laylā de la tribu, y la joven empieza a vagar por el desierto cuando es atropellada por el coche del jefe de la aldea, que la lleva a su casa y la hace atender por un médico. Luego de curarse, tiene a su hijo y se casa con él.

Según numerosos relatos, la película contenía escenas de danza ejecutadas por la protagonista, ‘Azīza Amīr²⁵² que escandalizaron al público²⁵³. Defendiéndose de las acusaciones de que la danza era una parodia de las costumbres egipcias, Widād ‘Urfī, argumentó que: “En cuanto a la danza que yo habría introducido en la película para rebajar a los egipcios, admito que jamás pensé en tal cosa. Fue la señora ‘Azīza Amīr quien insistió en ejecutarla. Ignorante de las costumbres egipcias, le pregunté en varias oportunidades si aquella danza era parte de las costumbres de la alta sociedad y ella me explicó que se trataba de una danza egipcia clásica. No tenía, entonces, ninguna razón para oponerme. Pero su esposo Aḥmad al-Šarī‘ī me hizo notar el hecho de que esta danza no le hacía honor a Egipto. Entonces la corté del *film* y la destruí”²⁵⁴.

Bint al-Nīl (Hija del Nilo) de 1929 —basada en la obra de teatro *Ḥusayn Bayh* escrita por el actor Muḥammad ‘Abd al-Futūḥ (n.d. aproximadamente fines del siglo XIX, principios del siglo XX) y dirigida por un italiano de apellido Roca— relata la historia de un grupo de jóvenes egipcios que estudian en el extranjero y que al retornar a su país perciben a las jóvenes egipcias como retrógradas en comparación con las extranjeras, para luego darse cuenta de que en realidad las occidentales son unas libertinas, y sus compatriotas creyentes virtuosas. Un año antes, *Ma’sāt al-ḥayā (La tragedia de la vida)*, dirigida por Widād ‘Urfī había sido censurada por presentar la historia de una bailarina extranjera que seduce a un joven egipcio que gasta toda su fortuna en ella y abandona sus estudios. El *film* había sido financiado por un joven adinerado enamorado de una bailarina turca de un casino. En tres horas la bailarina fue expulsada del país y la película prohibida en las salas del país a pesar de que los afiches de la película ya inundaban las calles²⁵⁵.

Awlād al-zawāt (Hijos de la aristocracia), una de las primeras películas con escenas habladas, dirigida por Muḥammad Karīm (1886-1972) con guión de Yūsuf Wabhī,

²⁵² ‘Azīza Amīr (1901-1952). Actriz, guionista y directora egipcia. Es considerada una de las fundadoras del cine egipcio. Nació en Damietta con el nombre Mufīda Muḥammad Gānim y pasó su infancia en Alejandría. Se mudó a El Cairo donde se incorporó al grupo de Yūsuf Wabhī en 1925. Trabajó también en los grupos de ‘Ukāša, al-Rīḥānī, Ramsīs, y en el Grupo Nacional Egipcio desde su inauguración en 1935. Protagonizó varias películas desde 1927 hasta su fallecimiento en 1952. Maḥdī ‘Abd al-Raḥmān. *Rā’idāt al-sīnimā fī Miṣr*, pp. 36-39.

²⁵³ Ello a pesar de que en la película actuaba una famosa bailarina, *Bamba Kaššar*, que ayudó financieramente a ‘Azīza Amīr para continuar el rodaje. María Carolina González Bracco. Entrevista a Muḥammad Diyāb.

²⁵⁴ Kamal Ramzi. “Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien”, p. 78.

²⁵⁵ Ahmed Youssef. “Une genèse cosmopolite”, p. 65.

cuenta la historia de Hambī, quien engaña a su mujer egipcia con una francesa. Cuando su mujer se entera del engaño él escapa con su amante a París y allí descubre que la mujer le es infiel. En un arrebato, le dispara cuando la ve besándose con un joven y es detenido por la policía. Luego de cumplir su condena de 12 años en Francia, vuelve a El Cairo para encontrarse con su mujer ya casada con otro hombre en la boda del hijo de ambos. Cuando lo ve, el joven piensa que es un vagabundo y le da una moneda. Luego de vagar por las calles de la ciudad lamentando su suerte, Hambī decide suicidarse arrojándose a las vías del tren.

La imagen degradada que se hacía de la mujer extranjera en el cine, manifiesta en los ejemplos expuestos hasta aquí, tuvo pronta repercusión en los medios. Así, el periódico francés *La voice* —que se editaba en Egipto— en marzo de 1932 publicó una crítica de *Hijos de la aristocracia* por la deformación que hacía de la mujer extranjera haciéndola un “símbolo del vicio de Occidente contrapuesto a las virtudes de Oriente”²⁵⁶. La cuestión llegó al punto de que algunos extranjeros residentes en el país presentaron una queja ante el Ministerio del Interior arguyendo que la película demostraba la aversión de los nacionales contra los extranjeros. El Ministerio del Interior ordenó entonces que se interrumpiera la proyección de la película y convocó a una comisión que evaluara la situación, la cual se manifestó a favor de la continuidad de la proyección del *film* en las salas del país²⁵⁷. Ese mismo año se estrenó *Unšūdat al-fu’ād* (*El canto del corazón*) dirigida por Mario Volpi, que exponía la relación de Amīn Bāšā con una bailarina extranjera. Enamorado, Amīn lleva a la bailarina a su ciudad, Sūhāy, en el sur de Egipto, lo que desata la tragedia en su familia.

De esta manera, *Laylā* fue el punto de partida del personaje de la mujer/bailarina extranjera —malvada, viciosa, de poca virtud— que es motivo de las desgracias y la infelicidad del pueblo egipcio, como una clara alegoría de la ocupación colonial y los beneficios gozados por los extranjeros residentes en el país. Fueron muchas las producciones desde los comienzos del cine egipcio hasta 1936 orientadas a fortalecer este discurso y pronto la batalla se trasladó fuera de las salas y el rechazo a los extranjeros comenzó a plasmarse en los debates intelectuales impresos. La revista *al-Ṣabāḥ* publicó un

²⁵⁶ Citado en Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāfir ŷadīda fī sīnimā qadīma”, p. 42.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 43.

artículo sobre el incidente de *Laylā* bajo el título de “Los extranjeros y el cine en Egipto, la campaña del odio y frustración con las películas egipcias”. En el texto se acusaba abiertamente a los extranjeros de haber cometido crímenes y agresiones contra la dignidad de los egipcios y reivindicaba a las películas como parte de una amplia campaña nacional que se expresaba en distintas formas y diferentes niveles de conciencia²⁵⁸.

Con el correr de los años, el cine continuó siendo el arma ideológica de las clases hegemónicas para consagrar los valores culturales destinados a consolidar su poder. En este primer momento, la hegemonía de una clase terrateniente reaccionaria, conservadora y anti-extranjera invirtió en la industria cinematográfica fomentando producciones que ensalzaran los valores que se suponían “puramente egipcios” pero que continuaban siendo el reflejo de una imagen creada por Occidente. Como un juego de espejos, Egipto devolvía a Occidente la imagen de la bailarina foránea como condenable tanto por ser extranjera como por ser bailarina, lo que la convertía en doblemente extranjera. De esta forma, la imagen de la bailarina en el cine ingresa en el imaginario social asociada a lo extranjero, lo “otro”, aquello que la sociedad rechaza y que constituye una amenaza a la identidad nacional y a los propios valores.

2.1.3. Pioneras: Actrices, productoras, directoras

Así como la “sociedad del espectáculo” había echado raíces en los espacios creados por Mārī Maṣṣūr, Bibā ‘Izz al-Dīn, Munīra al-Mahdiyya y Badī‘a Maṣābnī la gran pantalla y sus infinitas y nuevas posibilidades atrajeron a inquietas personalidades femeninas, que pronto se destacaron entre sus pioneros. La primera de ellas, ‘Azīza Amīr, en 1927 produjo y protagonizó su primer *film*: *Laylā*.

²⁵⁸ *Ibidem*.



Imagen 16. ‘Azīza Amīr en la portada de la revista *al-Kawākib*, 1 de mayo de 1928.

Poseedora de una belleza típica de los años 20 y 30, ‘Azīza Amīr tenía un porte romántico y su tono era aquel del que está siempre al borde del llanto. Ello sumado a la exageración gestual típica de la época, que todavía traía consigo las formas del teatro, le daba una imagen de dama débil y desamparada, contraria a lo que era ella en realidad; una mujer obstinada y luchadora abriéndose camino en un mundo de hombres²⁵⁹.

Libanesa de origen, Āsiyā Dāgir²⁶⁰, había participado como extra en *Laylā*. Dos años después —en 1929— ya producía y protagonizaba su propio *film*: *Gādat al-ṣaḥrā’* (*Belleza del desierto*) dirigida por Widād ‘Urfī²⁶¹. La trama de la película versaba sobre una

²⁵⁹ Cfr. Rebecca Hillauer. *Encyclopedia of Arab women filmmakers*, y el documental de Marianne Jurī. *Women who loved cinema*. El Cairo, 2002.

²⁶⁰ Āsiyā Dāgir (1912-1986). Productora y actriz libanesa. Nació en Tannūrīn, un pueblo libanés con el nombre Almāza Dāgir. Se mudó a Egipto con su sobrina Mārī Kawnī y en 1927 fundó la compañía productora: *Lūtas film*, que fue una de las compañías pioneras dedicadas a la producción cinematográfica en Egipto. A fines de la década del 40, decidió retirarse de la actuación, y dedicarse solo a la producción. Cfr. Maḃdī ‘Abd al-Raḥmān. *Rā’idāt al-sīnimā fi Miṣr*, p. 65.

²⁶¹ Roy Armes. “Women pioneers of Arab cinema”. *Screen*, 48, 4 (Invierno de 2007), p. 219.

mujer casada contra su voluntad con el jefe de una tribu. En un intento de huir de su marido, es rescatada por su amor de juventud. La película recibió una de sus primeras distinciones en la Feria industrial de Damasco en 1929. La feria, “...quería demostrar al colonizador francés que los árabes eran capaces de [desarrollar] la industria, la producción y la organización. Frente al público, la imagen del hombre y la mujer árabes en la pantalla refuerza sin duda la idea de que los árabes eran capaces de las mismas producciones que los extranjeros en el dominio del séptimo arte. Miles de espectadores, según el periódico *al-Ahrām*, vieron el *film*. El comité de organización de la Feria, (...) hizo proyectar *Belleza del desierto* durante tres días. Y el gobierno otorgó el gran premio de la Feria a su intérprete y productora, quien recibió cien libras sirias y una medalla de oro fabricada especialmente en París”²⁶². La necesidad de legitimar las propias capacidades técnicas y artísticas frente al “otro” estaba pues, a la orden del día.

En 1934, Āsiyā Dāgīr se aventura en un género poco incursionado por el cine egipcio: la ciencia ficción. *‘Uyūn sāḥira (Ojos hechiceros)* dirigida por Aḥmad Ŷalāl (1897-1947), será un extraño *film* sobre magia negra que no evadirá los recortes de la censura al mostrar un hombre que sale —literalmente— de su tumba gracias a los ojos embrujados de Āsiyā, que recurre a la magia para resucitar a su amado. No tomó en cuenta la censura en cambio, el hecho de que la protagonista fuera una bailarina de cabaret²⁶³.

Su sobrina, Mārī Kawnī²⁶⁴, que había venido con ella de Líbano en los años 20, debutó en el cine de muy pequeña, en *Belleza del desierto*. Protagonizó luego unas 20 películas hasta 1953, muchas de ellas dirigidas por Aḥmad Ŷalāl, quien había trabajado también con su tía y ‘Azīza Amīr. Se casaron en 1940 y abrieron su propia compañía de

²⁶² Kamal Ramzi. “Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien”, p. 80.

²⁶³ Otra película que aparentemente pasó inadvertida por la censura fue *al-Bāškātīb (El funcionario o El contador)* (1924) de Muḥammad Bayūmī, cuyo protagonista es embaucado por una bailarina de cabaret. Jacob M. Landau. *Studies in the Arab theater* y Alberto Elena. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999, p. 191.

²⁶⁴ Mārī Kawnī (1916-2003). Actriz, montadora y productora libanesa. Nació en Tannūrīn, un pueblo libanés con el nombre Mārī Buṭrus Yūnis. Se mudó a Egipto con su tía Āsiyā Dāgīr. Ingresó al cine a los 12 años, participando en la primera película de su tía, *Belleza del desierto* en 1929. Volvió al cine en el año 1931 con la película *Wajz al-ḍamīr (El escripulo)*, en la cual participó tanto en la actuación como en el guion y el montaje. Durante los años 30 y 40 hizo el montaje de varias películas, y actuó hasta la mitad de la década del 50, cuando se limitó a la producción a través de la compañía de su marido, el director Aḥmad Ŷalāl. *Cfr.* Maḥdī ‘Abd al-Raḥmān. *Rā’idāt al-sīnimā fī Miṣr*, p. 16.

producción cinematográfica, *Gala Films*, que rápidamente se convirtió en una de las más importantes del país.

Una cuarta actriz, Bahīya Ḥāfīz, intentó dedicarse a la dirección. Se inició como actriz en 1930 cuando fue elegida por Muḥammad Karīm para protagonizar *Zaynab*, donde su papel era el de una mujer casada con un hombre al que no ama y es despreciada por su familia. En 1932 creó su propia compañía de producción, *Fanār Films* cuya primera producción fue *al-Ḍaḥāyā* (*Las víctimas*) de los hermanos Lamà que produjo y co-dirigió. Luego su producción *Laylā bint al-ṣaḥrā'* (*Laylā hija del desierto*) de 1937 fue prohibida por el gobierno por dar una mala imagen de Irán²⁶⁵ —cuyo máximo gobernante iba a casarse con la hermana del rey Fu'ad (1917-1936)— y ella quedó financieramente arruinada.

Por fin en 1936 se estrenaron dos películas protagonizadas por dos grandes mujeres de la escena artística local: Badī'a Maṣābnī y Umm Kulṭūm.

Widād, dirigida por Fritz Kamp (1895-1944), fue el primer largometraje producido por el *Estudio Egipto* en el que Umm Kulṭūm encarna a una esclava enamorada de un rico mercader al que sirve. Fue la primera de innumerables producciones destinadas a promocionar a los cantantes famosos del país en toda la región.

Después de participar en la película *Ibn al-ša'b* (*Hijo del pueblo*) en 1934, Badī'a Maṣābnī protagonizó *La reina de los teatros* donde representa a Badī'a, una mujer que se casa con un millonario y es abandonada por éste a los tres días de la boda. Luego del abandono, y sin otros medios de subsistencia, decide dedicarse al arte, convirtiéndose en “la reina de los teatros”. Su marido muere, y en el testamento deja la mitad de su fortuna a su mujer y la otra mitad a un hombre llamado 'Aṣam a condición de que se casen y el matrimonio dure al menos tres años. Aquel que abandone al otro, pierde su parte de la

²⁶⁵ La película relataba la historia de la poetisa Laylā al-'Afīfa que vivió en el siglo V en Arabia. Célebre por su gran belleza se casa con el rey de los persas, Kosro Anouchirwan que la somete a distintos tipos de tortura.

fortuna. ‘Ašam intenta engañar a Badī‘a pero ésta lo descubre y logra quedarse con toda la fortuna²⁶⁶.

La película fue dirigida por Mario Volpi y producida y distribuida por *Aflām Badī‘a* de Badī‘a Mašābnī. Según recuerda en sus memorias, el rodaje de la película se superpuso con el de *Widād* y el Estudio Egipto privilegió a esta última en detrimento de su película, haciéndole perder toda su fortuna y precipitándola hacia el suicidio²⁶⁷. Según Mašābnī, el director artístico de Estudio Egipto “tuvo miedo de que mi película tuviera más éxito que *Widād*, por lo que hizo un gran esfuerzo para que fallaran las escenas espectaculares con vestuario faraónico (...) que luego cortó de la película”²⁶⁸.

El fracaso del *film* dejó a Badī‘a Mašābnī en la ruina, y todos sus bienes fueron confiscados, incluyendo las copias de la cinta de la película²⁶⁹. En cuanto a *Widād* su éxito fue absoluto dentro y fuera de Egipto consagrando a Umm Kulṭūm como “la voz de Oriente”.

2.2. Características principales del cine egipcio de los años 20 y 30

Reproduciendo el espíritu de la época, la propuesta que presentaba el cine en el Egipto de los años 20 y 30 era la de adherirse a los valores morales populares, costumbristas y conservadores sin responsabilizar a las clases altas por las condiciones de desigualdad, apelando a la *šahāma* (magnanimidad) del *ibn al-balad*, siempre dispuesto a perdonar. Así, basándose en una narrativa cercana a la literatura popular, “se reprodujeron los conceptos más retrógrados del patrimonio popular”²⁷⁰ como una forma de disciplinar a la sociedad.

²⁶⁶ Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at al-aflām al-‘arabiyya (1927-2009)*. El Cairo: Rūz al-Yūsuf, 2009, p.1015.

²⁶⁷ Bāsīlā Nāzik. *Muḍakkirāt Badī‘a Mašābnī*, p.332.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 331.

²⁶⁹ Muwaffāq Bayyūmī. “*Malikat al-Masāriḥ*”. *Ajbār al-Nuḡūm*, 3 de diciembre de 2005.

²⁷⁰ Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāṭir ḡadīda fī sīnimā qadīma”, p. 51.

Con esta impronta se creaba la ilusión en los espectadores de la posibilidad de mejorar su situación económica o social mágicamente, alejándose de la realidad y de los apremios que aquejaban a la mayoría de la población empobrecida. Mientras los desenlaces de los relatos populares compensaban a sus héroes con riqueza y prosperidad, el cine privilegiaba los finales en los que el protagonista retorna a la pobreza con la felicidad como recompensa.

Se destaca en esta época además una fuerte presencia de la idea de “el amor sobre toda diferencia social”, frecuente asimismo en las relaciones de opresión históricas de los relatos populares egipcios. Esta imagen se vio replicada en numerosos *films*, como una adaptación de las historias de Ḥasan “el inteligente” (*al-šaṭr Ḥasan*) y “la más hermosa de las mujeres” (*sitt al-ḥusn*), dos personajes de la literatura popular²⁷¹. Algunos de los conflictos por diferencia de clase se resolvían a partir del enriquecimiento mágico del protagonista y se destacan sólo dos casos en los que esto sucede a través del triunfo en el ámbito artístico, en *Intiṣār al-šabāb* (*El triunfo de la juventud*) de 1941 y *Aida* de 1942, ambas dirigidas por Aḥmad Badrajān (1909-1969).

A la inversa, también era popular la representación de aquél que es rico y lo oculta, o rechaza la riqueza de su familia²⁷² o bien se descubre en el desenlace final de la película que es un príncipe perdido²⁷³. Si no se daba ninguna de las situaciones anteriores, el relato se inclinaba al sacrificio por la felicidad del ser amado²⁷⁴.

²⁷¹ Por ejemplo *al-Gandūra* (*La coqueta*) de Mario Volpi, 1935, *al-Duktūr* (*El doctor*) de Niyāzī Muṣṭafā (1911-1986), 1939 y *al-‘Arīs al-jāmīs* (*El quinto novio*) de Aḥmad Ŷalāl, 1941.

²⁷² Como por ejemplo en *Yaḥyā al-ḥub* (*Viva el amor*) de Muḥammad Karīm de 1937.

²⁷³ Como ocurre en la película *Alf layla wa-layla* (*Las mil y una noches*) dirigida por Tūyū Mizrāḥī (1901-1986) en 1941.

²⁷⁴ Algunos ejemplos son *al-Warda al-bayḍā’* (*La rosa blanca*) de Muḥammad Karīm de 1933, *Dumū’ al-ḥub* (*Lágrimas de amor*) de Muḥammad Karīm de 1935, *Dananīr* (*Dinares*) de Aḥmad Badrajān de 1940, *Rayūl bayna imra’atayn* (*Un hombre entre dos mujeres*) de Badr Lāmā (1908-1947) de 1940, *al-Warša* (*El taller*) de Istifān Rustī (1891-1964) de 1940. al-Qalyūbī señala que la idea del sacrificio en pos de la felicidad o la libertad del ser amado y a causa de las diferencias sociales se basa originalmente en adaptaciones de la novela de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (1824-1895). El autor observa cómo estas variaciones de la novela se repetían constantemente en el cine egipcio siendo una idea importada del patrimonio melodramático europeo sin homólogos en la literatura popular egipcia. Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāṭir ḡadīda fī sīnīmā qadīma”, p. 42. Mahmoud Kassem coincide con esta apreciación y cuenta 5 adaptaciones de la novela. Mahmoud Kassem. “Adaptation, égyptianisation et ‘remake’”. En Magda Wassef (ed.) *Égypte 100 ans de cinéma*. París: Institute du Monde Arabe, 1995, p. 238.

La influencia del arte popular en el cine egipcio atrajo a amplios sectores del público no sólo de las clases bajas sino también de las medias, al tiempo que se daba una retirada progresiva del público del teatro “oficial” en detrimento del cine. Por ello, muchos artistas del teatro oficial se acercaron al cine en busca de su público, aunque sin abandonar la idea de que, como sostenía su mayor exponente —Yūsuf Wahbī— en la película *al Fannān al ‘azīm* (*El gran artista*) de 1945: “el teatro es arte pero el cine es industria”.

Como corolario de la masificación²⁷⁵, en los círculos intelectuales y artísticos comenzó a debatirse sobre los objetivos que debía perseguir el cine. En 1934, Kamāl Salīm (1912-1946) escribía en la revista *al-Faḡr* un artículo titulado *El realismo y el cine* donde sostenía que “...el realismo social ayuda al guionista a salir del círculo estrecho en el cual escribe. Antes se representaba una vulgar historia sobre sexo no para investigar, sino para provocar un deseo decadente y tener las mayores ganancias posibles en cambio ahora la tendencia es dirigir una investigación en varios sentidos fundamental para solucionar los problemas de la sociedad, y ahí se elevó el nivel de su guión.”²⁷⁶

Contradiendo esta idea, Aḥmad Badrajān, primer enviado por el *Estudio Egipto* para formarse como director en Francia, tras su retorno en 1935, reflexionaba: “Es evidente que el guión de cine que muestra ambientes simples como aquellos de los trabajadores o campesinos tienen éxito limitado y ello es porque el cine antes que nada está basado en los paisajes y la clase media de la sociedad, que es la gran mayoría. Al público del cine no le gusta ver el mundo en el que vive sino todo lo contrario, ambiciona ver ambientes que ignora y sobre los cuales lee en las novelas. (...) algunos de los lugares que tienen el nivel de aparecer en una cinta de cine son por ejemplo: el teatro, el *music hall*, una nueva administración, un gran hotel, la bolsa, lugares de veraneo, carreras de caballos, lo que se pide es una competencia amorosa entre dos hombres enamorados de una mujer o dos mujeres que pelean el amor de un hombre y esto es lo mejor que puede ofrecer el cine”²⁷⁷.

²⁷⁵ Mientras en 1938 se vendieron 12 millones de entradas de cine en todo el país, en 1947 las entradas vendidas ascendían a 42 millones. Jacob M. Landau. *Studies in the Arab theater*, p. 141.

²⁷⁶ Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāḡir ḡadīda fī sīnimā qadīma”, p. 50.

²⁷⁷ Aḥmad Badrajān. *al-Sīnimā*, 1936. Recogido en la edición del centésimo aniversario del cine egipcio de *al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb*. El Cairo, 1997, p. 38.

Kamāl Salīm, en línea con su pensamiento expresado más arriba, fue el primero en dirigir un *film* realista en Egipto: *al-‘Azīmā (La voluntad)*. El título original del guión que presentó al *Estudio Egipto* era *Fī al-ḥāra (En el callejón/barrio popular)* pero el estudio lo rechazó arguyendo que el público no se interesaría en una película ambientada en los barrios populares/callejones egipcios. Sólo bajo la condición de cambiar el nombre por *La voluntad* Salīm logró la aceptación de su proyecto²⁷⁸.

En el *film* se hace una dura crítica a los vicios de la modernidad egipcia como el enchufismo, el oportunismo, el nepotismo, el descuido dentro de las instituciones públicas y entre sus funcionarios. El drama del desempleo entre los graduados de la universidad es central en el argumento de la película, que queda reflejado en varias escenas de recortes de periódicos entre las cuales en una de ellas se lee: “600 universitarios se presentan para trabajar como criados”.

A los ojos de la burguesía, la llegada a la pantalla del barrio popular cairota era mucho más problemático que la del campesino ignorado; no por razones políticas, sino de clase. Ver a los pobres en pantalla grande, era de alguna manera comprometerse con ellos, darles una entidad hasta entonces negada. El rechazo de la clase media era aún más fuerte que el de la clase alta, ya que la primera quería alejarse lo más posible del proletariado urbano y acercarse a la alta.

Entre las 180 películas producidas en el período 1927-1944 se cuentan 135 melodramas y 45 comedias, 11 de ellas cuya trama versa sobre dos mujeres que se disputan el amor de un hombre y 15 de ellas sobre dos hombres que compiten por el amor de mujer. En cuanto a las localizaciones, son las mencionadas por Aḥmad Badrajān, además del desierto y las aventuras de los beduinos.

Recapitulando entonces, y para completar, las temáticas en esta época se dividían según al-Qalyūbī²⁷⁹ entre: a) Casar a una mujer por obligación (4 películas 2,96%), b) Sacrificar el amor por la felicidad del ser amado (12 películas, 8,88%), c) Estado de locura (4 películas, 2,96%), d) Aprovecharse de la inocencia de una muchacha (5 películas 3,7%),

²⁷⁸ Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāfir ḡadīda fī sīnimā qadīma”, p. 57.

²⁷⁹ *Ibidem*.

e) Adulterio (7 películas 5,18%), f) Un hombre entre dos mujeres (11 películas 8,14%), g) Una mujer entre dos hombres (15 películas 11,11%), h) Amor entre diferentes clases sociales (13 películas 9,3%), i) Artistas que sufren la mirada negativa de la sociedad lo que les impide ser felices en el amor (20 películas 14,81%) y j) Melodrama histórico o legendario (15 películas 11,11%).

2.2.2. El *Estudio Egipto*

Las primeras producciones realizadas en el país —como *Laylā* y *Un beso en el desierto*— fueron rodadas completamente en exteriores, ya que en el país no había estudios de cine. Se filmaba a la sazón en localizaciones naturales y a la luz del día, por lo que el desierto fue uno de los emplazamientos más utilizados; pero también los parques, calles de la ciudad y monumentos históricos como las pirámides de Guiza y la Ciudadela.

En el barrio cairota de Miṣr al-Ŷadīda, ‘Azīza Amīr erigió el primer estudio llamado *Estudio Heliópolis*. En la película *Historia del cine egipcio* se menciona que Catsaros empezó a construir un estudio también en el centro de la ciudad, pero el primer estudio en el sentido real de la palabra, con todos los equipos necesarios para rodar un *film* completo fue el de Yūsuf Wahbī en Ramsīs²⁸⁰ mientras que en Alejandría, Tūyū Mizrāhī puso en funcionamiento un estudio que llevaba su nombre.

El 7 de marzo de 1934 se fundó el *Estudio Egipto* como parte de la *Sociedad Egipcia para el Teatro y el Cine*, creada en 1925. La inauguración oficial tuvo lugar el sábado 10 de octubre de 1935²⁸¹ y allí se congregaron destacadas personalidades de la economía, las letras y la actuación. Financiado por el *Banco Egipto*, la puesta en funcionamiento del *Estudio Egipto* resultó fundamental para consagrar al país en el lugar destacado que ya ocupaba como centro de las artes en el mundo arabófono.

²⁸⁰ Documental de Aḥmad Kāmil Mursī. *Ta’rīj al-sīnīmā al-miṣriyya*.

²⁸¹ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=EkNygajdH60>. Video del ingreso de algunas estrellas a la fiesta de inauguración, entre ellas, Tahia Carioca. (Consulta: 06/05/2013).

La primera producción del estudio fue *Widād*. La compañía colaboró también coproduciendo películas como *Laylā hija del desierto* con Bahīya Ḥāfīz, *Viva el amor* y *Yawm sa'īd (Un día feliz)* con Muḥammad 'Abd al-Wahhāb, las dos últimas dirigidas por Muḥammad Karīm²⁸².

El *Estudio Egipto* se apresuró a financiar viajes de estudio de las jóvenes promesas como Aḥmad Badrajān, y Ḥasan Murād (1930-1970) a Europa para incorporar todos los conocimientos técnicos necesarios para la construcción de un estudio cinematográfico equipado en su totalidad y comenzar a producir largometrajes sonoros.

La voluntad política y los medios económicos, sumados al conocimiento que traían de Europa los estudiantes, hicieron del Estudio Egipto una verdadera escuela de generaciones de técnicos y artistas que se erigió como un símbolo de la modernidad. Además, con el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial, el retorno de los extranjeros a sus países dio la oportunidad a la joven generación egipcia de presentar producciones enteramente locales.

En 1937, la *Sociedad Egipcia para el Teatro y el Cine* adquirió la sala del jardín del al-Azbakiyya en el centro de El Cairo, que hasta entonces le alquilaba a Salāma Hiṣṣāzī (1852-1917). Equipada y reformada para ser una sala de cine de verano, la sala pronto atrajo a grandes cantidades de público. Ese mismo año se estrenó otro de los grandes éxitos del *Estudio Egipto*, *Salāma fī jayr (Salāma está bien)* de Niyāzī Muṣṭafā, protagonizado por Naṣīb al-Rīḥānī. Con la proyección de esta película²⁸³ se acercó al público otra producción del *Estudio Egipto*, el nodo, bajo el título de *Yārīdat Miṣr (El periódico de Egipto)*. Luego el estudio incorporó cortometrajes musicales, cómicos o documentales. A la proyección de *Salama está bien* la precedieron dos cortometrajes: *Miṣr al-maṣhūra (Egipto encantado)*, un dibujo animado en blanco y negro, y *Kāzinū Badī'a (Casino Badī'a)* dirigido por Niyāzī Muṣṭafā²⁸⁴. *Casino Badī'a* presentaba un espectáculo de cabaret en la pantalla grande,

²⁸² Documental de Aḥmad Kāmil Mursī. *Ta'rij al-sīnīmā al-miṣriyya*.

²⁸³ La primera proyección de la película fue el 29/11/1937 en el cine Royal. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū'at al-affām al-'arabiyya*, p. 541.

²⁸⁴ Ahmed al-Hadari. "Les Studios Misr", 1995, p. 92.

siendo con ello la primera vez que el público, la masa que no tenía acceso a los cabarets de primera clase, entraba en contacto con este tipo de espectáculos.

La segunda gran producción de ese año, *al-Ḥal al-ajīr* (*La última solución*), fue precedida por *al-Ḥayy* (*La peregrinación*), un documental realizado por Ŷamāl Madkūr (1908-1981), *Ḥulmal-šabāb* (*Sueño de juventud*), una comedia musical realizada por Aḥmad Sālīm (1910-1949), protagonizada por Tahia Carioca y Qadrī Maḥmūd (n.d. aproximadamente principios del siglo XX) y *Sūqal-Maḥalla* (*El zoco de Maḥalla*), un *film* musical que promocionaba los productos de la *Sociedad Egipcia De Hilado Y Tejido*, musicalizado por Farīd Guṣn (1912-1985) y Badī‘a Maṣabnī, protagonizado por ésta y su *troupe*²⁸⁵.

En 1938, en el *Estudio Egipto* se rodó *Viva el amor* de Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, quien ya había filmado y producido dos *films* musicales, *La rosa blanca* en 1933 y *Lágrimas de amor* en 1935 en París, a falta de estudios sonoros en Egipto, con su propia compañía. En 1939 ve la luz el primer *film* realista egipcio, *La voluntad*, con la participación de una famosa bailarina en el reparto, Ḥikmat Fahmī²⁸⁶, quien interpreta el papel de una joven malvada que quiere separar a los amantes. Si bien no hay escenas de danza en la película, sí se menciona en dos oportunidades la palabra *raqqāša* (bailarina) cuando uno de los jóvenes de clase alta cuenta a sus amigos que la bailarina de cabaret con la que mantiene una relación lo ha dejado en evidencia frente a su padre.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el *Estudio Egipto* se benefició en cierta medida de su asociación con las misiones europeas que filmaban documentales sobre la guerra y eventos relativos a ésta. Sin embargo, la compañía no pudo sortear los apuros que la economía egipcia sufrió por el impacto del conflicto y por la falta de insumos para la

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Ḥikmat Fahmī (1907-1974). Bailarina y actriz egipcia, fue espía de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Nació en Damietta. Trabajó como actriz, en el grupo de ‘Alī l-Kassār, y, a partir de 1929, como bailarina en la sala de Badī‘a Maṣabnī. Trabajó en el cine entre 1929 y 1947. En 1994, Ḥusām al-Dīn Muṣṭafā, adaptó su vida al cine, en la película: *al-Ŷāsūsa Ḥikmat Fahmī* (*La espía Ḥikmat Fahmī*). Maḥmūd Qāsim, *Mawsū‘at*, p. 159.

producción²⁸⁷, debiendo despedir a muchos de sus empleados y reducir en gran medida su producción, para abandonarla definitivamente después de 1952²⁸⁸.

A pesar de su corta vida, el *Estudio Egipto* fue el impulso inicial para la formación y el incentivo de muchos directores, actores, diseñadores de vestuario, iluminadores y otros que colocaron a Egipto en un lugar destacado en el mundo de la cinematografía regional y mundial. Además, en relación directa con el tema de nuestro estudio, fueron los primeros en abrir las puertas de los cabarets a las masas al producir y promocionar *films* donde se reproducían las actividades que allí tenían lugar.

2.2.3. Cine sonoro, cine musical

Como un correlato de la primacía del ‘*ammiyya* y la oralidad, el cine egipcio ratificó el triunfo del dialecto de la capital, adoptado incluso por artistas árabes radicados en el país como Farīd al-Atraš o Badī‘a Mašabnī.

La primera película musical se estrenó en 1932 con el nombre de *El canto del corazón* protagonizada por Nādira, una popular cantante del momento. Esta primera experiencia fue según los cronistas de la época un fracaso, dada la longitud de la introducción musical, típica del *tajt*, incompatible con el dinamismo propio del cine²⁸⁹.

Años después, el éxito de *La rosa blanca*, *Widād* y *La coqueta* —protagonizada ésta última por Munīra al-Mahdiyya— dieron a conocer al extenso público los rostros de los artistas ya consagrados. Así, la industria cinematográfica se convirtió en el dispositivo de difusión masiva de los cantantes —que contaban ya con una comunidad nacional de

²⁸⁷ Documental de Aḥmad Kāmil Mursī, *Ta’rīj al-sīnīmā al-miṣriyya*.

²⁸⁸ Hani Muṣṭafā. “Soon to be released?” *Al Aḥram Weekly*, <http://weekly.ahram.org.eg/1998/377/fe1.htm> (Consulta: 12/07/2012).

²⁸⁹ Yves Thoraval. *Regards sur le cinéma égyptien*, p. 14; Ataa Elnaccash. “Egyptian cinema: a historical outline”. *African Arts*, 2, 1 (1968), p. 54.

oyentes— que se expandía a partir del surgimiento del cine sonoro al resto del mundo árabe con el inicio de la industria de distribución cinematográfica²⁹⁰.

Al parecer, es difícil saber “quién ayudó a quién”, si los productores a los cantantes o a la inversa. En cualquier caso “La gente de la época tenía toda la razón de creer que el *film* sonoro era hecho casi exclusivamente para dar su oportunidad a los cantantes y las canciones”²⁹¹. Reforzando y ejemplificando esta idea, el reconocido director egipcio Yūsuf Šāhīn (Yousef Chahine) (1926-2008) relata la dinámica que se generó a este respecto: “Por ejemplo Farīd al-Atraš decía ‘Quiero hacer un *film*, sobre cualquier cosa. Me quiero casar. O no me quiero casar. Da igual’. Y el distribuidor vendía la película antes de hacerla”²⁹².

El impacto que tuvo la sensación de cercanía y la familiaridad con los rostros y los cuerpos de los y las artistas fue crucial para el desarrollo de un nuevo tipo de relación entre las estrellas y el público mediatizada por la pantalla y la prensa. La masificación que implicaba el cine a partir de su costo asequible significó el colapso de muchos aspectos de la “alta cultura”, sobre todo aquel que tenía que ver con la exclusividad de las presentaciones. Artistas y espectáculos que antes eran exclusivos de los cabarets o teatros, cuyo valor implicaba una prohibición para las clases medias y bajas, eran ahora accesibles para todo aquel que tuviera unas piastras para gastar en esa nueva industria del entretenimiento.

De esta manera, el surgimiento del cine musical significó la reproducción del espectáculo de cabaret, con todas las implicancias del caso. El espectáculo de revista — típico de los *night clubs*— se trasladó a la pantalla grande con gran éxito entre las masas y “Las películas vacías aumentaron sin más que un canto, un baile y un chiste. Se parecían en gran parte a los números que se presentaban en los cabarets de segunda”²⁹³.

²⁹⁰ Hāšim al-Naḥḥās. “Qaḍāyā jilāfiyya fī ta’rīj al-sīnimā al-miṣriyya”. En Hāšim al-Naḥḥās (comp.). *Al-sīnimā al-miṣriyya al-ta’šīl wa-l-intiṣār 1935-1952*. El Cairo: al-Maʿyīlis al- A’lā li-l-Ṭaqāfa, 2009.

²⁹¹ Salah Ezzedine. “Le rôle de la musique dans le film arabe”. Documento de la UNESCO, 1962. En: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001849/184951eb.pdf> (Consulta 16/11/2010).

²⁹² Documental de Saida Boukhemal. *Hollywood sur le Nil. Regard sur le cinéma musical arabe*, 2005.

²⁹³ Hāšim al-Naḥḥās. “Qaḍāyā jilāfiyya”, p. 18.

El formato hollywoodiense del *backstage musical* fue de los más utilizados y la introducción de ritmos latinos como el carioca fue una de las soluciones que los productores encontraron para adaptar el formato antes de que apareciera en las pantallas la danza oriental. Así, cuando se trataba de baile en parejas, la música era tango, chachachá o mambo, aún cuando los bailarines se esmeraran escasamente por seguir el ritmo o los pasos de cada baile. La comedia musical también tuvo gran aceptación ya que, para la burguesía egipcia, era el género más cercano al *film* estadounidense²⁹⁴.

Recapitulando, comenzaba entonces a mediados de los años 30 una etapa en la que se invertía en el cine por motivos económicos reproduciendo fórmulas exitosas y llevando los espectáculos al cabaret; ello dio lugar a que en la década siguiente se abriera "...una época floreciente del cine egipcio pero de películas 'ligeras', comedias *light* de gente que tenía dinero y hacía películas, pero no de grandes directores como Muḥammad Karīm y los otros. (...) Lo único importante en estas películas eran las canciones, como por ejemplo *El triunfo de la juventud*. Había dos tipos de producciones: una donde se trabajaba libremente y otra donde se seguían los caprichos de ciertos productores interesados únicamente en ganar dinero, comerciantes"²⁹⁵. Las películas sobre bailarinas se ubicaron en este segundo grupo.

El mismo Badrajān sostenía que "La historia del cine egipcio no pasa de ser una historia comercial; una historia para excitar los instintos del público usando todos los medios posibles para ganar dinero. El cine egipcio nunca tuvo como objetivo hacer llegar un mensaje educativo, cultural o de conciencia social"²⁹⁶.

De esta manera, la impronta de los años 30 se mantuvo, con contadas excepciones, durante la década siguiente, como veremos a continuación.

²⁹⁴ Yves Thoraval. *Regards sur le cinéma égyptien*, p. 14.

²⁹⁵ Kamal Abou al-Aila en el Documental de de Saida Boukhemal. *Hollywood sur le Nil. Regard sur le cinéma musical arabe*.

²⁹⁶ Aḥmad Badrajān. *al-Sīnimā*, p. 54.

2.3. Primera imagen: Comienzo de los años 40.

‘Azīza Amīr y Bahīya Ḥāfīz no sólo fueron pioneras en la producción y dirección egipcia, sino también en la presencia femenina en la gran pantalla. Con sus actuaciones —la primera en *Laylā* y la segunda en *Zaynab*— marcaron el camino a jóvenes actrices como y Mārī Kawnī, entre otras, que se convirtieron rápidamente en las estrellas de los años 30 y 40, encarnando heroínas “víctimas del destino, de la sociedad y de los hombres”²⁹⁷.

En una época en la que la *femme fatale* todavía no se había instalado en el cine egipcio y Fātin Ḥamāma²⁹⁸, la “dama de la pantalla”, era aún una niña que con 7 años, aparecía por primera vez en el cine en *Un día feliz* de Muḥammad Karīm en 1940; el prototipo de personajes femeninos en esta época eran, según Viola Shafiq; artista, sirvienta, beduina o campesina y ama de casa²⁹⁹. Nos hemos referido ya a las beduinas/campesinas y de las artistas nos ocuparemos más adelante. Respecto al papel de ama de casa —que suele ser el “tradicional” rol de las mujeres que no tienen profesión— lo desestimaremos porque, de manera general, nos interesa el papel de las mujeres fuera del ámbito doméstico en el mundo del trabajo y la imagen y el imaginario que sobre ellas se construye.

Ahora, sobre las sirvientas quisiéramos referirnos brevemente a una película que no intenta ser ejemplificadora ni muestra suficiente para hablar del papel de la mujer como sirvienta en el cine en esta época, pero que ha despertado nuestro interés por ser

²⁹⁷ Abbas Fadhil Ibrahim. “Genres et star-système dans le cinéma égyptien”. En Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny (eds.) *CinémaAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe 43, 1987, p. 35.

²⁹⁸ Fātin Ḥamāma (1931-2015). Fue un icono del cine árabe, considerada “la dama de la pantalla árabe”. Nació en el barrio ‘Ābdīn en El Cairo, aunque su nacimiento figura en El Mansurá, donde trabajaba su padre, Aḥmad; quien tenía un cargo en el Ministerio de la Educación. A los siete años, participó en *Yawm sa‘īd* (*Un día feliz*), y en 1944 en *Raṣāṣa fi-l-qalb* (*Una bala en el corazón*), ambas dirigidas por Muḥammad Karīm y protagonizadas por Muḥammad Abd al-Wahhāb. La convocó Yūsuf Wahbī para su película *Malākal-rahma* (*El ángel de piedad*) de 1946 y después para *al-qinā‘ al-aḥmar* (*La máscara roja*) de 1947. Se casó con el director ‘Izz al-Dīn ḡū-l-Fiqār en 1947, y juntos fundaron una productora. Más tarde se casó con Omar Sharif (1932-) en 1955, de quien se divorció en 1974. Samīr Farīd. *Fātin Ḥamāma*. El Cairo: Wizārat al-Ṭaqāfa - Ṣundūq al-Tanmiyya al-Ṭaqāfiyya, 1995.

²⁹⁹ Viola Shafik. *Popular Egyptian cinema*, p. 127

interpretado por una bailarina, Samia Gamal, en su único papel de “chica mala” antes de entrar al *star system* egipcio en su clásico personaje de *bint al-balad*.

Aḥmar al-šafāyif (*El pintalabios rojo*) de 1946, presenta a Samia Gamal en el papel de Qamar (Luna)³⁰⁰, empleada en una fábrica que pierde su trabajo e intenta seducir al que era su jefe, interpretado por Naʿyīb al-Rīḥānī. Con este fin se presenta a trabajar como sirvienta en su casa y la mujer de él, sintiendo pena por la joven necesitada, la acepta. Qamar aprovecha su estancia en la casa para cometer pequeños hurtos e intentar seducir a al-Rīḥānī. Una noche se da una fiesta en la casa y la hija de los anfitriones canta una canción acompañada por su profesor de piano. De repente y sin explicación —hay un corte en la cinta— aparece Qamar bailando con su ropa de sirvienta ante sus patrones e invitados. La dueña de casa la insta a detenerse diciendo “¡Suficiente muchachita fresca!”, las otras mujeres presentes añaden “¡No le hables así, vinimos a festejar!” a lo que ella replica “No está bien que los chicos vean cosas así”. De allí en más los sucesos suscitan la separación de los esposos y el despido de Qamar, quien comienza a buscar otro hombre del que aprovecharse. Finalmente todo se resuelve y Qamar es despreciada por todos. Lo que encontramos aquí es que la escena de danza es incorporada como una característica propia del personaje de Qamar, que además de andar tras hombres casados y robar... baila en público; puesto en el mismo nivel, todo es igualmente condenable.

Un extraño caso en el cine egipcio de la época lo presenta la película *Nādūyā* (*Naduga*), de 1944, protagonizada por Tahia Carioca y Muḥammad Bakrī (n.d. aproximadamente mediados del siglo XX). Perdida en “África” a los 7 años, Nādiya Hānim (Tahia Carioca) es ahora con 19 años la heredera de una gran fortuna. Por ello, Murād (Muḥamad Bakrī) parte con dos colegas en su búsqueda por exóticos parajes. Es imposible reproducir la cantidad de clichés que se suceden a lo largo del *film* en el que los occidentalizados egipcios deben lidiar con “el buen salvaje” y sus costumbres. Habiendo sido adoptada por el jefe de una tribu que la bautizó “Naduga”, Nādiya Hānim es ahora una bella joven que transita los parajes del film con apenas un top y un short despertando el deseo de Murād pero también de aquellos que desean quedarse con su fortuna.

³⁰⁰ Su connotación es “bella/bonita”.



Imagen 17. El baile “tribal” de Naduga.
Fuente: Media Player Classic

Enamorados, Nādiya/Naduga y Murād parten hacia la capital egipcia. Según van acercándose a El Cairo, Naduga va adoptando una vestimenta y unos modos más egipcios (occidentales). Mientras al principio la vemos interpretar lo que supone ser algún tipo de danza tribal africana, ya entrando a Egipto uno de los acompañantes de Murād — interpretado por Ismā‘il Yāsīn— le enseña los pasos del baile egipcio. Al arribar al país, sin embargo, surge un nuevo problema: los enamorados pertenecen a diferentes clases sociales, ya que Murād es empleado en la casa de la familia de Nādiya y ella ahora es millonaria. El conflicto planteado queda irresuelto al finalizar la película cuando ellos se presentan al juzgado justo a tiempo para reclamar la herencia.

Nos ha interesado llamar la atención sobre esta película no sólo por su protagonista, sino también porque la bailarina oficia de visagra entre dos mundos, uno que se postula como occidental y avanzado (Egipto) y el otro atrasado y exótico (“África”).

En lo que respecta a las artistas, trataremos a continuación tres películas que presentan el personaje de la bailarina para contextualizar a aquella que tomamos como eje para nuestro estudio en esta primera etapa: *Me gusta equivocarme*, 1942, *Šāri‘ Muḥammad ‘Alī* (*Calle Muḥammad ‘Alī*), 1944, ambas de Niyāzī Muṣṭafā y *Habīb al ‘umr* (*El amor de la vida*), de Henry Barakāt (1912-1997), 1946.

2.3.1. *Me gusta equivocarme* (1942)

Me gusta equivocarme tiene a la ya consagrada Tahia Carioca³⁰¹ como protagonista, junto a Ḥusayn Ṣidqī (1913-1976). En la película, el personaje de Tahia lleva su nombre real, Badawiyya. La joven y moderna (occidentalizada) Badawiyya, poseedora de múltiples talentos —canta, actúa y baila carioca, baladí, *dabke*³⁰², entre otras— logra triunfar en el cine tras su interpretación de *Cleopatra* ofreciendo toda una serie de coreografías en las que expone sus piernas y su vientre desnudos. La estética e incluso algunas escenas que se ven de la película parecen un calco de la versión de Cecil B. Mille —quien según Kamal Ramzi era muy famoso en Egipto³⁰³— de 1934, en continuidad con aquello que señalábamos respecto a los beduinos y la adopción acrítica que el cine egipcio hace de los estereotipos occidentales, en este caso de su propia historia.

En una de las primeras escenas de la película, la vemos entrar por error en el apartamento de un hombre, el Dr. ‘Ilwī, creyendo que era la oficina de un director de cine, de allí el título de la película. En la oficina del Dr. ‘Ilwī, Badawiyya se desprende de la sobrefalda de su vestido dejando sus piernas al descubierto ante el asombro de ‘Ilwī y comienza a bailar y cantar para él, cambiando estilos y vestuario pero manteniendo siempre sus piernas desnudas. Cuando finalmente se revela la confusión, ofuscada, le dice “¡Me dejaste que me desvistiera delante tuyo! ¡Y que bailara y cantara!” Él la consuela diciendo que puede facilitarle el acceso al director, ya que es su vecino y amigo.

³⁰¹ Ello lo inferimos de la propia película, en cuya primera escena al verla bailar el protagonista exclama “Eres la mejor bailarina, al lado tuyo ¿Quién es Jocelyne Backer? ¿Quién es Tahia Carioca?”

³⁰² Danza tradicional de Siria, Líbano y Palestina.

³⁰³ Kamal Ramzi. “Les sources littéraires”. En Magda Wassef (ed.) *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, p. 231.



Imagen 18. Fotogramas de *Me gusta equivocarme*. Fuente: Media Player Classic

En el set, un joven Ismā‘īl Yāsīn nos introduce al mundo del cine, un mundo lleno de fantasía y jóvenes bellezas de liviana moral dispuestas a mostrar sus cuerpos ante extraños. Quizás por ello, cuando Badawiyya regresa al hogar con la noticia de que la han aceptado para protagonizar un *film* luego de una exposición de claqué que hace en la calle para el director, la madre preocupada la increpa: “¿Qué va a decir la gente?!” a lo que ella

muy tranquila le contesta: “Que digan lo que quieran, me van a pagar mil libras”, poniendo fin a la consternación de la madre.

Así, la compensación económica de alguna manera subsana la falta moral que la joven comete al exponerse frente a las cámaras y el público. En este sentido, Landau menciona que tanto actores como actrices, constantemente bajo sospecha de los círculos religiosos y siempre amenazados con escándalos, son compensados económicamente³⁰⁴.

Cleopatra es un éxito al tiempo que su relación con ‘Ilwī avanza hacia el compromiso. Cuando ello llega a los oídos del padre del doctor, un tradicional hacendado, éste se presenta en la casa de su hijo para hacerlo entrar en razón:

Padre: Tú eres mi hijo, hijo de una buena familia ¿y te vas a casar con una *raqqāṣa* de ‘Imād al-Dīn?!

‘Ilwī: Ella también es buena gente

Padre: ¡Si fuera buena gente no iría a bailar en las salas y en el cine!

‘Ilwī: Eres un anticuado, papá

Padre: ‘Ilwī, hijo mío, ¿Sabes cómo le dicen a las que son como ella? ¡Marginal! (lit. “la que es echada de la sociedad”) ¿Tú piensas que las chicas como esa saben lo que significa el matrimonio? Déjala. Va a estar hoy contigo y mañana con otro

‘Ilwī: ¡No!

Padre: ¡No eres mi hijo ni te conozco!

Dicho esto, el padre abandona la casa de su hijo y sufre una descompostura en la escalera. Allí lo encuentra Badawiyya junto con el director de cine y lo llevan a la casa de éste donde ella lo cuida amorosamente. Cuando mejora, les cuenta su desdicha a causa de la elección de su hijo diciendo: “Debería casarse con una chica linda, buena y educada como

³⁰⁴ Jacob M. Landau. *Studies in the Arab theater*, p.191.

tú, no con una *raqqāṣa* de cabaret y salas”. Finalmente se devela la confusión y el padre acepta a Badawiyya, dando lugar al necesario final feliz.

En esta primera película es clara la identificación del padre con la generación “anticuada”, que continúa percibiendo a las bailarinas como mujeres de baja moral aunque sólo se presenten en el cine. Lo que parece intentar el cine en esta película es provocar el cambio en el imaginario social y quebrar el lazo que unía a bailarinas y prostitutas bajo la denominación de *raqqāṣa*. El mensaje parece ser “a pesar de ser bailarina, es una buena chica”. ¿Será que el cine quería limpiar la imagen de los que se dedicaban a esta nueva industria? ¿Será que quería justificarse y resarcirse de una especie de “pecado original”?

2.3.2. *La calle Muḥammad ‘Alī* (1944)

Curiosamente, la calle donde se radicaron las bailarinas en El Cairo en el siglo XX lleva el nombre del gobernante que las erradicó de esa ciudad en 1834: Muḥammad ‘Alī. Allí conviven músicos y bailarinas a la espera de que algún cliente venga a buscar sus servicios para una boda, un compromiso o un nacimiento. Este es el caso de Na‘īma³⁰⁵ (Hāyīr Ḥamdī³⁰⁶) quien, junto a la mujer de su difunto padre, otra joven y su novio Ibrāhīm, forman un grupo destacado por el atractivo de su bailarina, que está en boca de todos.

Consciente del poder de su belleza, Na‘īma no escatima en coqueterías para obtener dinero y regalos del público masculino, que recoge con un pandero luego de su actuación ante la mirada desaprobadora y celosa de su novio. Además de un paseo por el

³⁰⁵ Para el público desprevenido, al comienzo de la película se ofrece un cartel explicativo que enuncia “Calle Muḥammad ‘Alī. En esta calle habita la familia del arte, la música (*al-ṭarab*), viven las más famosas ‘*awālim*, bailarinas y músicos”.

³⁰⁶ Hāyīr Ḥamdī (1924-2008). Bailarina y actriz egipcia nacida en Tanta. Llegó a tener su máxima fama en los años 40 y 50, haciendo en la mayoría de sus apariciones en el cine el papel de la bailarina, su oficio original. Su único protagónico fue el año 1951 junto a Kamāl al-Šinnāwī, en *al-Mu‘allim Bulbul* (*Bulbul, el capataz*). Dejó el cine a los fines de los años 50, y volvió en la década de los 90, participando en pequeños papeles. *Cfr.* Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at*, p. 252.

cuerpo de Na‘īma, la cámara “indiscreta” ofrece una escena en la que se puede ver a través de una cerradura a las bailarinas cambiándose para actuar en una boda, con un primer plano de la espalada de Na‘īma abrochándose el corpiño.

Impulsado por la ambición de Na‘īma, Ibrāhīm se ofrece para capturar ladrones en los campos de un hacendado al que por error alcanza con uno de sus disparos. Acompañado de su novia, huyen y se refugian en Rawḍ al-Faraŷ, donde ella cambia su nombre por Šukriyya. Empiezan a trabajar allí en el casino *Ŷamīla Šukūr* con mucho éxito, se comprometen e Ibrāhīm comienza a buscar teatros para presentar una opereta de su composición. Al ofrecerle Ŷamīla que la presente en su casino él le dice: “No, esta pieza tiene que presentarse en un lugar respetable”.

La codicia de Na‘īma retrasa el casamiento al ser cortejada por un adinerado bey que poco a poco la aleja de Ibrāhīm. La joven ahora desprecia a los músicos de Muḥammad ‘Alī, a donde vuelve Ibrāhīm a la vez que ella continúa con su éxito haciéndose de una pequeña fortuna. En la fiesta de compromiso de Šukriyya con el bey, la bailarina contratada se retrasa ante lo que una de las invitadas —señalando a Šukriyya— comenta despectivamente al bey: “¿Y por qué no le dices a ella que baile?”. El comentario ofende profundamente a Šukriyya, dándonos la pauta de la ofensa que significaba para ella, que ahora quería ser parte de la alta sociedad, ser identificada con una *raqqāša* y tener que exponerse frente a los ricos. Contrariamente a lo que le sucederá a otro personaje similar, Zūzū, en una película muy posterior³⁰⁷, Šukriyya se niega a bailar y luego debe enfrentar otra situación desagradable; su bey la entrega a otro hombre, evidenciando la percepción que se tiene de las bailarinas, similar a la del padre de ‘Ilwī.

Irrumpen en la fiesta luego un grupo de campesinos que reclaman al bey por una estafa, estallando una pelea generalizada en la que Šukriyya cae por las escaleras, lastimando sus piernas y quedando imposibilitada para bailar por cinco años. Pobre, abandonada y traicionada, vuelve a la calle Muḥammad ‘Alī donde es ayudada por sus viejos colegas. Arrepentida, va al encuentro de Ibrāhīm, quien la perdona y da curso a la última escena de la película: boda en la calle Muḥammad ‘Alī.

³⁰⁷ Cfr. el análisis de la película *Cuidado con Zūzū* en el Capítulo 4.

Así, en esta película la bailarina es cegada por su codicia, presentándola *ipso facto* como débil e incapaz de razonar y medir las consecuencias hasta que ya es demasiado tarde, características que le son adjudicadas no por su profesión, sino más bien por su género.

2.3.3. *El amor de la vida* (1946)

El amor de la vida reunió por primera vez a la que sería desde entonces la pareja más exitosa del cine musical egipcio: Samia Gamal y Farīd al-Aṭraš, dirigidos por el símbolo del cine musical egipcio, Henry Barakāt. Originarios de al-Manšūra, los protagonistas de la película —entre ellos el infaltable Ismā‘īl Yāsīn— conforman un grupo de músicos que, acompañados por una joven bailarina, Tūta (Samia Gamal), se presentan en un teatro popular de la localidad. Al intentar presentar piezas “artísticas” se enfrentan al rechazo del público, que los abuchea y les arroja toda clase de objetos pidiendo que interpreten *Min fawq li-taḥt* (*De arriba a abajo*), canción desconocida de cuyo nombre podemos inducir cierta connotación sexual.

Luego de deliberar, el grupo decide probar suerte en El Cairo y, al partir, Mamdūḥ (Farīd al-Aṭraš) le promete a Tūta que a su regreso la desposará. Ayudada por el resto del grupo, Tūta se infiltra en el camión que los transporta a El Cairo y así viaja también junto a ellos. Ya en la capital, van en búsqueda de un viejo amigo del padre de Mamdūḥ en la calle Muḥammad ‘Alī. Éste los acoge y contacta con un director de cine ante el que se presentan con Tūta. El director se interesa por ella y le pide descubrir sus piernas ante lo que, ofendidos todos, se marchan.



Imagen 19. Afiche de la película *El amor de la vida*
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Sin embargo, el pasar de los días y la falta de oportunidades laborales impulsan a Tūta a firmar un contrato para bailar en una sala, lo que hace a espaldas del grupo y su novio, previendo su desacuerdo. Así, ella empieza a aportar dinero a la casa sin revelar su origen mientras que a Mamdūḥ le ofrecen presentarse como solista en una gira por Siria y Palestina. Éste se niega ya que no quiere abandonar a sus colegas a pesar de que éstos lo incentivan a concretar el viaje. Una noche, caminando por la ciudad se encuentran con una publicidad del casino en el que trabaja Tūta bajo el nombre de “Samia Gamal”; descreyendo de sus ojos van al lugar y allí la encuentran bailando danza oriental. Enfadado, Mamdūḥ le propina una sonora cachetada.

El enojo de Mamdūḥ, entendemos, es porque ella los mantiene con ese trabajo y porque el ambiente donde trabaja es muy distinto al del grupo y, dirigiéndose a éste, anuncia: “El que se quiera quedar con esta mujer, que se quede. Yo me voy”. Así, el grupo se divide por la pareja separada entre quienes se quedan con Tūta y los que viajan con Mamdūḥ.

Ambos alcanzan la fama y pronto Tūta es convocada para protagonizar una película. El director, interesado en ella, la convence de que su ex novio probablemente ya tiene un nuevo amor y difunde la noticia de una supuesta unión entre ambos. Mamdūḥ lee sobre esta relación en una revista y es a la vez engañado por el director que envía a una mujer para que lo seduzca. Luego ella se presenta por última vez en la sala tras anunciar que de allí en más se dedicaría exclusivamente al cine, al tiempo que la carrera de él se derrumba. Al enterarse de esto, ella decide ayudarlo sin que él se entere, pero finalmente lo descubre y rechaza su ayuda. Tras una serie casi interminable de enredos y confusiones, los amantes se reúnen y la película concluye con Tūta/Samia Gamal, bailando al ritmo de la canción del momento de al-Aṭraš: *El amor de la vida*.

En un clásico ejemplo del *collage* del que nos hablaba Tawfīq Ṣāliḥ en las páginas precedentes, la película es un despliegue de canciones y danzas aún mayor que las dos anteriores. Aquí, la profesión de la bailarina no es condenada moralmente como en *Me gusta equivocarme* sino sólo en relación al ambiente en el que ejecuta su danza. En cualquier caso, la exposición del cuerpo es similar a la de las otras dos películas. Vientre y piernas descubiertos son la constante en esta época mientras los planos son de cuerpo entero y pocas veces en detalle de las partes del cuerpo mencionadas. La actuación de Samia Gamal es secundaria y accesorio a la de Farīd al-Aṭraš.

El mensaje en las dos últimas películas parece ser que las sonrisas, las coqueterías —como símbolo de la feminidad— pueden llevar por mal camino a las jóvenes ambiciosas. El poder de lo femenino, manifestado en la exposición pública del cuerpo, debe ser controlado por los hombres que, como tutores, aprueban, desaprueban o corrigen. Volveremos sobre ello más adelante.

2.4. El juego de la señora



Imagen 20. Afiche de *El juego de la señora*
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

2.4.1. Argumento

La película comienza con un cartel que anuncia: *La búsqueda de la felicidad*. Ḥasan (Naʿyīb al-Rīḥānī), vestido con unos pantalones que le quedan graciosamente cortos, camisa, modesto saco y *ṭarbūš*, (fez) entra por la puerta señalada por el cartel. Ante una audiencia masculina que por sus modos y vestimenta se percibe como de clase alta, desde un atril dice —en *fušḥā*— un señor: “Que Dios nos evite la maldad por omisión, muchos ricos piensan que en la acumulación de dinero está la felicidad. ¡Qué ignorantes! No es la felicidad algo material ni los placeres carnales ni la belleza humana, ni la ropa glamorosa, ni la comida deliciosa. Los guiaré, ¿Dónde está la felicidad? En la fidelidad, el sacrificio, olvidarse de uno mismo”. Aplausos. Ḥasan mira a su alrededor y ve a todos los presentes bien vestidos y comidos ante lo que dice: “Yo tengo fidelidad y corazón pero no tengo para comer. ¡Muéstrela el camino de la felicidad a estos!” La audiencia, enojada, hace que lo expulsan.

A su salida, Ḥasan ayuda a un *šayj* que casi es atropellado por un auto y éste le deja una moneda con la que va a comprar *fūl*³⁰⁸, pero el vendedor se niega venderle ya que la moneda era antigua. Continúa vagando por las calles y encuentra un cartel expuesto en la vitrina de una tienda que dice “Se busca empleado con capacidad de ejercer la venta”, entra y allí se hallan unos hombres esperando que lo miran despectivamente por su aspecto miserable; reforzando la idea, uno de los hombres ofrece cigarrillos a todos menos a él. Un segundo hombre sale para hacer una llamada y deja sobre la mesa el libro que estaba leyendo: *La mujer y cómo hacer que te quiera*, adentro Ḥasan encuentra una tarjeta de recomendación de un *bāšā* y se la queda. Llaman al siguiente entre los que están esperando, y Ḥasan toma su cigarrillo.

Cuando éste sale de la oficina vemos al dueño de la tienda decir indignado a su secretario: “El señor alto este me trae una tarjeta de recomendación de la Sra. Aḥlām, la bailarina. Quiero a alguien con un poco de confianza en sí mismo, con dignidad”. Pregunta

³⁰⁸ Comida popular egipcia a base de habas que se vende en puestos callejeros.

luego a su secretario si quedan más postulantes, éste le responde: “uno que fue a hablar por teléfono y otro que no parece gran cosa (refiriéndose a Ḥasan)”.

Entra entonces Ḥasan, y dice su nombre completo: Ḥasan Abū Ṭabaq (“plato”) lo que provoca las risas de los dos hombres, luego le preguntan: “¿No tiene enchufe de una bailarina o cantante?” “No” responde él, “mi enchufe es muy bueno”. En ese momento, cuando va a sacar la tarjeta que tomó del libro del otro postulante comienza a quemarse ya que en ese mismo bolsillo también puso el cigarrillo encendido.

“¿No tiene enchufe?!” exclama el dueño, y encantado lo contrata.

Entusiasmado, Ḥasan regresa a su casa y recibe una visita inesperada de una joven envuelta en una *malāya laff*³⁰⁹. Es Le‘ba (dial. egipcio “jugadora” o “juguete”³¹⁰) (Tahia Carioca) que busca desesperadamente a su tía, la anterior inquilina del piso que ahora habita Ḥasan.

Le‘ba: “¡Qué vergüenza! Entré sin pedir permiso, qué vas a pensar de mí. (Él la toma del brazo) ¡La mano! No todas las aves son para comer. ¿Dónde paso la noche? ¿Dónde la encuentro ahora?”.

En ese momento toca la puerta Balalaica, el novio de Le‘ba, y ésta le dice a Ḥasan que si la delata se arroja por la ventana. Asustado, Ḥasan le dice a Balalaica que la joven estuvo allí buscando a su tía pero que al no encontrarla se marchó. Al irse el novio, Ḥasan pregunta:

Ḥasan: ¿Por qué estás huyendo? ¿Qué has robado?

Le‘ba: (Llorando y maldiciendo su mala suerte) ¡Oh Dios! ¿Por qué a mí?

H: Bueno, bueno...no llores (poniendo su mano en la pierna de ella)

L: ¡Eh! ¡Atrevido!

³⁰⁹ Manto negro que utilizan las mujeres de los barrios populares urbanos sobre el vestido para cubrirse al salir a la calle.

³¹⁰ Cfr. Apartado siguiente.

H: Vale, pero tranquilízate.

L: ¿Estarías tranquilo si te maniataran y te forzaran a abrir la boca y beber aceite de ricino?

H: ¡¿Aceite de ricino?! Claro que no.

L: ¡Ves como no entiendes nada!

H: ¿Entonces estás huyendo de él porque quiere forzarte a beber aceite de ricino?

L: No...mis padres me están obligando a que me case con él y esta noche es la boda, ya está todo arreglado, incluso los invitados...

H: ¡Ohhhh! Entonces huiste para evitar la boda...

L: Sí, y el sólo quiere casarse conmigo para hacerme trabajar como bailarina y quedarse con todo lo que gane. Ya se ha casado con cuatro bailarinas.

H: ¡¿Tú eres bailarina?!

L: Sí, de bodas, con mi mamá, Saniyya Ŷunāḥ (Fechoría)

H: ¡Fechoría! ¡¿El nombre de tu mamá es Fechoría?!

L: ¡Sí! Es una *‘ālima* muy famosa

H: ¿Y qué hay de tu padre, que se casó con la señora Fechoría? ¿Cómo se llama?

L: Sr. Ibrāhīm Nāfij (Inflado)

H: ¡¿Inflado?! ¡¿Se llama Inflado?!

L: Es un músico muy famoso, toca el *kanūn*. ¿Y me preguntas qué robé y me acusas de ser una ladrona? ¿No te da vergüenza haberme ofendido de esa forma? ¡Estúpido!

H: Vale, lo siento... no sabía.

L: ¡No soy una vagabunda! ¡No soy una ladrona! Soy una chica de su casa, de buena familia, aristócrata.

H: Sí, claro, aristócratas... eso está muy claro (sarcásticamente); el señor Inflado y su mujer, la señora Fechoría.

Le'ba emprende entonces la retirada, pero cuando está saliendo la sorprende un ataque aéreo que corta la electricidad. Él aprovecha para abrazarla e invitarla a que se quede ante la posibilidad de un nuevo ataque. Le'ba pasa la noche allí para evitar la boda, duerme en la cama de Hasan, y él en la terraza.

Al día siguiente, ella se va caminando sola por la calle y se cruza con el rodaje de una película. Le'ba dice con gracia al actor —pensando que está queriendo flirtear con ella—: “Ojalá te mueras en la luna para que te entierren en el sol”. Y luego al director que la aborda: “¡Ahora te armo flor de escándalo para que se enteren los que van y los que vienen!”; a lo que el director, con marcado acento extranjero, responde: “¡Sorprendente! Tiene todas las características que busco”.

Se aleja corriendo hasta su casa, donde se enfrenta a Balalaica, que la amenaza al tiempo que llega el director con sus asistentes a hablar con ella. En un modesto salón, lo reciben los padres de Le'ba. Se presentan con el director y éste pregunta sobre Le'ba: “¿Sabe bailar?” A lo que la madre responde “Hace bailar a tu papá”. “¡Contrato! ¡Contrato!” (en italiano), dice entusiasmado el director. Comienzan entonces a tocar una canción y Le'ba, sin comprender bien qué es lo que está sucediendo, baila desganadamente. Su madre la anima “¡Sacúdete!” y su padre: “¡Juega con tu cadera un poco!”. Cuando se va el director, los padres intentan convencer a Le'ba de que acepte el contrato que éste ofreció a ella y al resto del grupo. Luego de discutirlo, ella pone como condición que aceptará si no tiene que casarse. Los padres, felices, aceptan.



Imagen 21. Fotogramas de *El juego de la señora*. Fuente: Media Player Classic

En eso, llega Ḥasan luego de recibir un premio de su jefe, al que llaman *jawāyā* por su origen judío, con presentes y muy bien vestido. Viene a pedir la mano de Le‘ba, pero los padres de ella lo confunden con alguien del estudio de cine. Aclarada la confusión, y luego de negociar las condiciones, se acuerda el matrimonio.

Ya en la boda, Balalaica y los padres de Le‘ba temen que el contrato con el estudio peligre ahora que Le‘ba es una mujer casada. Balalaica increpa a Ḥasan a través de una canción y la boda culmina en una pelea generalizada.

Inmediatamente, comienza la filmación de la película y se suceden varias escenas en las que Le‘ba interpreta coreografías de danza oriental con trajes de dos piezas (corpiño y falda dejando libres las piernas) así como otras escenas en la playa en traje de baño; en una de ellas, dialoga con Balalaica, que le pregunta: “¿Y tu marido?” a lo que ella responde: “Está en la casa como un trozo de masa”, y luego: “Ni entre las gacelas vi tu belleza, querido mío”. Se acercan para besarse pero Ḥasan, que estaba presenciando la filmación, los separa enojado.

Luego el director habla con él para tranquilizarlo y Ḥasan le asegura que no es “atrasado”, pero no quiere que su mujer se bese con nadie, ni siquiera en el viaje que están a punto de realizar a Líbano para filmar unas escenas del *film*.



Imagen 22. Le‘ba bailando y Balalaica cantando en la filmación.
Fuente: Media Player Classic

Ya en Beirut, Le'ba y su familia disfrutan de una noche en un cabaret, donde intercambian expresiones en inglés y francés. Ella luce un vestido de noche negro y un peinado alto, y comparten la mesa con un rico libanés, Wa'yīh al-Šayūrī, que le dice: “Que Dios conserve este cuerpo bonito, estos ojos hirientes, este cuerpo ondulante como mi corazón que late en mis costillas”. Luego pregunta su nombre, y le responden: “Fatinetza”. Pregunta si está casada, y los padres le responden que no. Al comienzo del viaje Le'ba envía cartas amorosas a su esposo, pero con el correr de los días la correspondencia empieza a menguar. Cuando regresa Le'ba a El Cairo mira con desprecio a su marido, al que abandona diciéndole: “*take it easy, keep smiling*”, ante la mirada atónita de Ḥasan. Por más que ella insiste en divorciarse, él, por rencor, no la complace. Incluso le ofrece dinero, que él no acepta, ofendido.

En la tienda en la que trabaja Ḥasan, el dueño conversa con un amigo, también judío, que le aconseja que haga lo que él: vender el negocio a un testaferro e irse a Sudáfrica, ante la inminencia de un ataque alemán. Será Ḥasan su testaferro y con ello cambia su suerte, convirtiéndolo en un hombre rico. Además, le regala una entrada para el casino donde se presentará Fatinetza.

Se abre el telón y Le'ba aparece bailando carioca. Mientras tanto, en las mesas se comenta: “Dicen que estaba casada con un príncipe de Marrakesh, se escapó y se puso a trabajar como bailarina” y “¿Escucharon de la banda que robaba bicicletas? Fatinetza era la mujer del jefe de la banda”. El mozo agrega: “Ella estaba casada con un *bāšā*, desde ese momento hasta ahora no volvió a casarse”.

Al terminar su acto, Le'ba se acerca a sentarse con su familia y comienza un intercambio de agresiones con Ḥasan que, borracho, los increpa desde su mesa. El libanés se entera de la mentira y entiende a Ḥasan, diciendo: “La fiera tiene una herida en el corazón. Nosotros no hacemos estas cosas. Aquella que vende a su primer esposo es más fácil que venda al segundo”.

Los esposos van a un cuarto lindante a conversar y ella, fastidiada, le ofrece dinero por el divorcio, ante lo que él le dice: “¿Y tu honor? ¿Cuánto vale?”, ella desairada le propone un precio, que el hombre rechaza diciendo “al fin y al cabo, estoy vendiendo a mi

mujer. Qué falta de vergüenza; entre el vendedor y el comprador que hable Dios. Me casé contigo porque me gustó tu sencillez, tu buen corazón. Pero el corazón que odia, el cariño falso, los ojos tramposos... ahora lo vendes barato, sin precio y me considero el ganador. Tú ya no eres mía”. Dicho esto, toma el cheque escrito por ella y lo rompe.

La siguiente escena muestra a Le‘ba en la casa con sus padres: se suspendió el *film* por una pelea entre los socios; no tienen dinero y los padres se lamentan. Ella comprende que la mala fortuna es por la ambición de todos, que la hicieron perder a su marido. Entonces va a buscarlo y, subiendo al auto que llevaba a Ḥasan, le dice: “No vengo a pedir disculpas. Mi culpa es muy grande. Me arrepentí de lo que hice para que me odies”. Luego bebe un veneno y dice: “Se me paralizó el cuerpo”. Él le dice: “¿Quién te dijo que te odio? No se vivir sin ti”, y toma el veneno, dándose cuenta de que no lo era. Se ríen ambos y se marchan juntos mientras ella dice: “Loca la mujer que es amada por su marido y lo descuida”. Cierra el *film* la voz de aquel que enseñaba la felicidad al comienzo de la película diciendo: “La felicidad está en la fidelidad”.

2.4.2. Análisis

El juego de la señora nos introduce en el mundo de las familias de artistas populares, en un barrio *ša‘bī* (popular) pero de manera fantasiosa ya que, si bien crea cierta cercanía; por el otro, el hecho de que la que vive allí es una estrella consagrada —como lo era Tahia Carioca ya a esa altura— aporta el elemento de irrealidad. Además, acerca a la estrella al público al verla actuar como “uno de ellos”, con su *malāya lafi*, interpretando el clásico personaje egipcio de *bint al-bālad*: la típica muchacha de barrio popular egipcio; noble, audaz, inteligente, cuya sabiduría proviene “de la escuela de la vida”, que se destaca por su generosidad y ambición pero que antepone su honor ante todo.

El personaje de Ḥasan, por su parte, es muy similar al que ya había interpretado Naḡīb al-Rīḡānī en películas anteriores como *Salāma está bien* y que repitió luego en otras

como *Gazal al-banāt* (*El flirteo de las chicas*) de 1949, el de un hombre pobre y miserable cuya suerte cambia mágicamente como una compensación del destino a su paciencia y perseverancia en querer mejorar su condición.

Desde el comienzo de la película sabemos que Le'ba es una bailarina de bodas, diferenciándose con ello de las bailarinas de cabaret/casino —como el de Badī'a Maṣabnī, en el que Tahia Carioca había comenzado su carrera— de dudosa reputación para el egipcio común. Las bailarinas de bodas, en cambio, cumplen una función social tradicional que, al desarrollarse dentro del ámbito familiar, goza de una aceptación mayor. Sin embargo, es justamente por ser una bailarina (o sea, pobre) que está expuesta a situaciones como de la que huye: ser explotada por un hombre para su propio beneficio. De ahí su tristeza y la aclaración de que ella es una joven honrada a pesar de ser bailarina. Luego, el juego de palabras con los nombres no es casual y evidencia su origen ambiguo y relacionado con algún tipo de actividad criminal menor.

Es esta ambición también la que lleva a Le'ba a creerse merecedora de un estilo de vida más elevado, que Ḥasan con su trabajo de dependiente no puede darle. Aquí, señala Viola Shafik, “No es tanto la profesión de la esposa la que desequilibra su matrimonio sino más bien su posición social, sus ingresos y, más importante, su independencia. Esto último se manifiesta en su movilidad, lo que le permite viajar a Líbano y conocer un hombre más conveniente. La película de alguna forma manifiesta las aspiraciones de ascenso social a través de la diferencia de género (...) al mostrar la humillación del pobre marido, incapaz de ser el sostén económico de la familia, se produce el cisma entre los esposos”³¹¹.

³¹¹ Viola Shafik. *Popular Egyptian cinema*, p. 123.



Imagen 23. Le'ba en el set de filmación con el director.
Fuente: Media Player Classic

Es interesante ver cómo, en esta primera etapa, el hecho de que la esposa sea una bailarina y muestre su cuerpo frente a otros hombres es motivo de celos del marido pero no es cuestionado moralmente por el resto de los personajes, impulsados por la ambición. Lo que sí se cuestiona, como bien señala Shafik, es el hecho mismo de que la mujer trabaje y, lo que ya es un escándalo, gane más que el marido. Los roles de mujer trabajadora fuera del hogar —sea cual sea el trabajo— y de ama de casa se oponen tradicionalmente y, dado que el ámbito de lo privado es el propio a la mujer, cuando lo abandona, acaba siendo corrompida. Ésta es justamente la lección que aprende Le'ba luego de despreciar a su marido públicamente; y después de reflexionar decide dejarlo todo para ser “simplemente” su esposa, ocupando el lugar al que pertenece, es decir, el hogar.

En relación íntima con el moralismo típico de la época se encuentran manifiestas la situación económica y social que envuelve las relaciones sociales; la tensión entre ricos y pobres, entre la ambición y el honor. El hecho de que Le'ba sea bailarina entra dentro del orden de lo anecdótico ya que, como decíamos, la tensión entre los esposos se reduce a una diferencia de *status*. Esto responde al hecho de que dentro de las pocas profesiones destinadas a las mujeres en esta época —las típicas de enfermera, doméstica o maestra—, la de bailarina era la moralmente más cuestionable. Además, difícil es imaginar un escenario donde una mujer se vea corrompida por la ambición en su trabajo de enfermera. Así, el

personaje de la bailarina daba la posibilidad de permitir el *vouyerismo* en las incontables — y a veces forzadas— escenas de danza o semi-desnudez de la película y, a la vez, dar una lección moral consonante con las tradiciones de la época.

La historia, según el reconocido escritor egipcio Ŷalāl Amīn “acaba como el espectador egipcio quiere: Tahia Carioca vuelve con Naŷīb al-Rīḥānī y la virtud gana, ya que el rico libanés descubre el truco y no acepta comprar con su dinero a la mujer de otro hombre. Se ve así que el honor es más importante que el dinero. Y ésta es una lección que los egipcios no cesan de escuchar en todas las épocas pero que era especialmente oportuna en un momento como ese, de inflación y riqueza sin sentido. Como una manera de tranquilizar a quién no consiguió aprovecharse de la inflación; diciéndole que al final, por más que sea larga la espera obtendrá lo que merece, con todo lo bueno; incluso, Tahia Carioca”³¹².

Tras el éxito de *El juego de la señora* la carrera de Tahia Carioca como actriz —y ahora secundariamente bailarina— la alejó de los cabarets para dedicarse al cine. Descubiertos sus dotes actorales, su carisma y su belleza, *El juego de la señora* fue el punto de partida en la carrera de Carioca, que pronto fue conocida en todo el mundo árabe dada la extensa circulación que el cine egipcio ya tenía en el mundo arabófono. Sólo en Egipto se calcula que en 1946, año de estreno de la película, se vendieron 42 millones de entradas de cine y según Rushdi Kamel *El juego de la señora* fue la única exitosa de la temporada³¹³.

Otro aspecto destacable de la película es la presencia de los *jawāyāt*: el personaje del director de cine, identificado tradicionalmente con los extranjeros por los motivos ya mencionados. Luego, el dueño del local donde trabaja Ḥasan, que es denominado como tal por su origen judío, lo que lo lleva a abandonar el país, suponemos, para ya no volver a partir de los acontecimientos de 1948³¹⁴. Es interesante ver que el personaje, a pesar de la denominación que se le da, no es estigmatizado por su origen étnico/religioso, ni poseedor de un acento “extranjero” como sí lo es el director. El único estereotipo que encontramos es

³¹² Ŷalāl Amīn. “Taḥiyya Kārīwkā, aw tamānun ‘āman min ḥayāt al-miṣrīn”. En *Šajṣyāt laha tārīj*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 2007, p. 208.

³¹³ Rushdi Kamel. “Taḥiyya Kārīwkā”. *KM*, 7, abril de 1946, p. 737.

³¹⁴ Viola Shafik. *Popular Egyptian cinema*, p. 27.

el hecho de que sea comerciante. Por último, el potentado libanés, cuyas diferencias en el dialecto árabe hace las delicias de quienes interactúan con él, sí cumple con el estereotipo del libanés; ostentoso y naif, susceptible de caer en los engaños de los egipcios, que se suponen más avispados.

Relacionado con el punto anterior está el uso de idiomas extranjeros, presente también en numerosos *films*, en un intento por demostrar el ascenso social. Un ejemplo no reproducido en el apartado anterior es el expresado por Le‘ba a su regreso de Líbano, cuando se describe como una *star kabīr* (una gran estrella) que debe vivir en un *apartment*. Esto habilita también una serie de situaciones cómicas, como cuando la madre, Saniyya Ŷunāh, agrega que el mencionado *apartment* debe estar en *Garden Sitting* (Garden City, uno de los barrios ricos de la ciudad) o pide en el cabaret una cajetilla de cigarrillos straki-straik (Lucky Strike); dejando así en evidencia aquello que quiere ocultar.

Quisiéramos llamar la atención sobre una cuestión que puede ser una casualidad lingüística, relacionada con el hecho de que Le‘ba significa a la vez “juguete” y “juego”. En un contexto en el que la elección de los nombres no es casual (Saniyya “Fechorías”, Ibrāhīm “Inflado”) nos detendremos en el hecho por creerlo significativo para nuestro estudio. La traducción del título de la película podría ser entonces *El juego de la señora* o *El juguete de la señora*. Ya en un trabajo de investigación previo³¹⁵ nos hemos inclinado por la primera tras consultar con algunos referentes del ámbito del cine egipcio³¹⁶ cuál era su interpretación del nombre³¹⁷. Ahora bien, ¿es entonces Le‘ba un juguete o una jugadora?, ¿es ella quien juega o es objeto del juego de los otros?, ¿qué es lo que está en juego? Un correlato coherente de considerar al título de la película *El juego de la señora* sería que ella fuera una jugadora y no un juguete y, por otro lado, aún si tomáramos el título como *El juguete de la señora* tampoco tendría sentido que ella fuera el juguete, por lo que nos

³¹⁵ María Carolina González Bracco. “Al rescate de la *virtū*”.

³¹⁶ Muṣṭafa Darwīš y Nabīha Luṭfī, entre otros.

³¹⁷ Si bien no encontramos traducciones en español, en francés se ha traducido como *La femme et le pantin* (“La mujer y la marioneta”) Khairiyya al-Bechlawī. “Le film comique, d’Ali al-Kassar à Adel Imam”. En Magda Wassef (ed.) *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, p. 169. En inglés Landau la traduce como *The woman’s play (El juego de la mujer)*. Jacob M. Landau. *Studies in the Arab theater*, p. 198. El periodista egipcio Maḥmūd Qāsim en su enciclopedia sobre cine árabe sostiene que la película está basada en la novela de Pierre Louys *La femme et le pantin* de 1898 aunque en los créditos de la película esto no se menciona ni el argumento de la misma guarda relación cercana con la novela. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at al-aflām al-‘arabiyya*, p. 893.

inclinamos a pensar que el nombre es “jugadora”, aunque creemos que quien haya bautizado al personaje con este nombre —para nada común en Egipto— buscaba la ambigüedad.

En cualquier caso, el único allí que tiene un nombre “normal” es Ḥasan Abū Ṭabaq (“plato”), lo que refuerza su identidad de hombre común, de *ibn al-balad* frente a los “inflados”, las “fechorías” y las “jugadoras” y es la autoridad moral que le confiere ello, sin duda, lo que lo lleva a encontrar “el camino de la felicidad”.

Así, mientras en *Me gusta equivocarme* el personaje de la bailarina es condenado sólo por el padre de su prometido que, como dijimos, representa a la sociedad “pre-moderna” egipcia en contraposición a la modernidad urbana y occidental; en *Calle Muḥammad ‘Alī*, *El amor de la vida* y *El juego de la señora* la mujer no es condenada por ser bailarina, sino más bien por su desvío moral; lo que en *Me gusta equivocarme* es percibido como intrínseco a la profesión.

Este recorrido da cuenta del proceso de “adecentamiento” o “justificación” de la profesión de bailarina que le da la oportunidad de mostrar cuerpos femeninos con diferentes grados de desnudez —como lo hacía el cine de Hollywood— reproduciendo a su vez los valores morales populares, costumbristas y conservadores que hacían a su función de disciplina social.

Complementariamente, la película elegida ofrece un buen ejemplo de la tarea de control social que, como comentábamos previamente, tomó para sí el cine egipcio, aquella de exaltar los valores tradicionales y locales sobre los modernos (foráneos) percibidos ajenos y pervertidores de la sociedad egipcia, como un pintoresquismo social, cuyo “objetivismo populista sitúa a distancia las clases populares, al constituir las en objeto de contemplación o incluso de conmiseración o de indignación, el espectáculo del «pueblo» ofreciéndose a sí mismo en espectáculo, como sucede en la danza folclórica, constituye una ocasión de experimentar la relación de *proximidad distante*, bajo la forma de la falta de realización operada por el realismo estético y la nostalgia populista, que es una dimensión

fundamental de la relación de la pequeña burguesía con las clases populares y con sus tradiciones”³¹⁸.

Si bien esta tendencia se acentuará mucho más bajo el régimen naserí —y el ejemplo de la danza folclórica lo retomaremos allí— las tensiones de este período quizás puedan ser vistas más que producto de la lucha de clases entre los extremos como resultado de la conformación de una nueva burguesía (la *afandiyya*) entre ambas, que busca acercarse a la clase alta incorporando sus usos y costumbres —atravesados fuertemente por el acceso al consumo— pero sin desligarse de su vínculo histórico de pertenencia a la clase baja.

Recapitulando, y para dar cierre a este capítulo, mencionaremos brevemente algunas ideas principales que se han expuesto a lo largo del mismo, a modo de conclusión.

Entrando de lleno ya en el análisis de la industria cinematográfica en pleno desarrollo se evidencia la impronta comercial atravesada por una profundización del proyecto colonizador. Si bien no es posible concebir el desarrollo de un cine nacional al margen de su propia cultura o abstrayéndose de su propia realidad, Egipto adoptó al cine como uno de los muchos productos o técnicas venidos de un Occidente mecanicista, en el que el poder económico y las influencias ideológicas y culturales eran dominantes.

El cine, se presentaba entonces en este contexto como un dispositivo disciplinador de las miradas y las conductas, tomado por la clase hegemónica como un proyecto comercial y no cultural, cuyo fin era el control social de las masas y la disputa del poder colonial a través de la exaltación del sentimiento nacional. Sumado a ello, el impacto de las bailarinas extranjeras haciendo suya la danza oriental y creando una imagen que luego fue reproducida por las bailarinas locales, posibilitaron el *voyeurismo* en la más grande industria cinematográfica mundial expandiéndose de allí al resto del globo, incluido Egipto.

³¹⁸ Pierre Bourdieu. *La distinción*, pp. 66-67.

La fricción entre realidad y ficción tendrá como características propias en Egipto entonces una ficcionalización intrínseca a toda la sociedad, que se percibía a sí misma como un “otro” frente al ser-originario europeo, donde las bailarinas eran el oxímoron de una otredad que se percibía como favorable o condenable. En este primer momento, el personaje de la bailarina oriental es el de una mujer trabajadora, que desarrolla esta actividad contenida dentro del ámbito familiar o grupal. En todas las películas analizadas, el éxito a través de las aptitudes físicas y artísticas llega sin esfuerzo y casi por azar, reproduciendo la ilusión que se quería generar en el público de que podía mejorar su situación social o económica mágicamente.

Los personajes de las bailarinas, además, servían para demostrar la incapacidad femenina para razonar y medir las consecuencias de sus actos y son siempre los hombres los que las traen nuevamente al camino correcto.

Capítulo 3: La bailarina como mujer malvada

*Existe un principio bueno que ha creado el orden,
la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado
el caos, las tinieblas y la mujer*

Pitágoras

Introducción

El período que se abre con la semi-independencia del país en 1922 dio nacimiento a la cultura de masas cuyas características hemos expuesto en los capítulos precedentes. En 1952 un nuevo punto de inflexión —el levantamiento de los Oficiales Libres— echará por tierra el orden político y social establecido por el poder colonial y la monarquía local. El ascenso de la figura del presidente Ŷamāl ‘Abd al-Nāṣir (Gamal Abdel Nāser) (1954-1970) como símbolo no sólo nacional sino también regional y mundial de la lucha contra la dominación colonial, el surgimiento del panarabismo, una serie de políticas inclusivas y el desarrollo del país a partir de la economía por la sustitución de importaciones, la nacionalización del Canal de Suez en 1956, entre muchas otras medidas tomadas por el régimen hicieron de este período una era de grandes cambios de las que el cine se haría eco.

A partir de una política de intervención estatal de las artes, se creó en 1956 el Ministerio de Cultura y Orientación que incluía al Consejo Superior para la Protección de las Artes y las Letras y se comenzó a premiar a las producciones locales destacadas y a sus trabajadores. En 1956 aparecieron los primeros cineclubs egipcios, un año después se fundó el Organismo de Consolidación del Cine, destinado a promover el cine nacional dentro y fuera del país y en 1961 se creó el Organismo general del cine egipcio que se encargó de la producción y distribución de las películas así como de la compra de las salas de cine

privadas. En la década siguiente se nacionalizaron los principales estudios de cine, al-Ahrām, Ŷalāl y Naḥḥas, se creó el Centro de Artes Visuales y se amplió el equipamiento³¹⁹.

Tras asumir el control del gobierno nacional en 1952, el nuevo régimen anunció el comienzo de una era de justicia social en Egipto. Muchos de los artistas, que en gran parte provenían de los estratos más bajos de la sociedad, sintieron entusiasmo por el cambio y ofrecieron su apoyo.

Yūsuf Wabhī fue uno de los primeros en anunciar la República sobre los escenarios egipcios. ‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfiz (1929-1977) cantó sobre los logros de la revolución, decantándose por el contenido social y “la relación de sus canciones con el desarrollo político y social de Egipto surgido tras la revolución. Incluso sus canciones románticas representan un desarrollo en la forma de expresión generada y apoyada por la revolución”³²⁰.

De este movimiento surgió el proyecto del “tren de la piedad”, que partía colmado de artistas de El Cairo para recorrer distintas ciudades de Egipto, parando en cada una de ellas, convocando al público y promoviendo los principios de la revolución. El tren reunía a los artistas más famosos del momento: Yūsuf Wabhī, Amīna Rizq³²¹, Madīḥa Yusrī³²², ‘Imād Ḥamdī (1909-1984), Kamāl al-Šinnāwi (1921-2011), Anwar Wayḍī (1924-1955),

³¹⁹ Yves Thoraval. *Regards sur le cinéma égyptien*, pp. 31-33. Analizaremos más profundamente este proceso en el capítulo siguiente.

³²⁰ Ŷalāl Amīn. “Taḥiyya Kārīwkā”, p. 226.

³²¹ Amīna Rizq (1910-2003). Actriz egipcia. Nació Amīna Muḥammad Rizq en Tanta. Después de la muerte de su padre, se mudó con su madre a El Cairo en 1918, donde estudió junto a su tía materna Amīna Muḥammad. En 1922 cantó con su tía en el coro de ‘Alī l-Kassār, en el teatro *Rawḍ al-farāy*. En 1924 actuó en el teatro Ramsīs, en *Rasputin* de Yūsuf Wabhī. En 1939 protagonizó la película de *Niyāzī Muṣṭafā, al-Duktūr (El médico)*. Logró con éxito variar su estilo de actuación entre el teatro y el cine y más adelante la televisión. Entre 1924 y 2003, participó en más de 200 obras, entre teatro, cine y televisión. Nūr al-Hudā ‘Abd al-Mun‘im. *Šajsiyyāt fanniyya: qaḍāyā - mašāwīr - maḥaṭṭāt*. El Cairo: Dār Īzīs, 2013, pp. 37-38.

³²² Madīḥa Yusrī (1921-). Actriz y productora egipcia que actuó en más de 90 películas entre 1942 y 2007. Su nombre verdadero es Hannūma Ḥabīb Jalīl. La presentó Muḥammad Karīm en un pequeño papel en *Mamnū‘ al-ḥub (Está prohibido el amor)* frente a Abd al-Wahhāb, en 1942, y en el mismo año protagonizó *Aḥlām al-šabāb (Los sueños de la juventud)* con Farīd al-Aṭraš y Tahia Carioca. En 1945 Protagonizó *El gran artista* de Yūsuf Wabhī. Se casó con Muḥammad Fawzī y juntos protagonizaron varias películas como *Banāt Ḥawwā‘ (Las hijas de Eva)* en 1954. Cf. Nādir ‘Adlī, *Madīḥa Yusrī: samrā’ al-šāša*. El Cairo: Wizārat al-Taḳāfa - Šundūq al-Tanmiyya al-Taḳāfiyya, 2002.

Maḥmūd al-Mīliyi (1910-1983), Farīd Šawqī (1920-1998), ‘Abd al-Ḥalīm Ḥafīz, Šukrī Sarḥān (1925-1997), Šadya³²³ y Tahia Carioca, entre otros³²⁴.

En lo que respecta al cine, el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta 1952 es catalogado por al-Qalyūbī como el “colapso” del cine egipcio, caracterizado por el decrecimiento de las producciones realistas que convirtieron al cine, según el autor, en una “herramienta de diversión barata”; el traspaso a manos extranjeras de la distribución de las películas y su intervención en las temáticas; el seguimiento de modelos “fijos” que generaron el acercamiento de muchos autodidactas entre ellos los “ricos de guerra”. Así, explica, la producción cinematográfica se multiplicó sin que ello tuviera una base material y artística sólida, dando lugar a producciones de baja calidad debido a la pobre o nula preparación de sus trabajadores. Para respaldar esta afirmación, cita como ejemplo un anuncio de la revista *al-Šabāḥ* que decía: “Se pide un guión con situaciones y sorpresas, una buena trama cuyo tema sea una mujer egipcia que comienza una vida rural pobre y luego cambian las circunstancias y se convierte en una mujer muy delicada, muy elevada y que la película sea musical, de actuación. Comunicarse con la dirección de *Bahama Film*”³²⁵.

Otra estrategia utilizada por los productores ante el repentino crecimiento de la industria, era pedir a los directores que egipcianizaran³²⁶ películas y obras literarias extranjeras ante la falta de guionistas, al punto de que entre octubre de 1946 y septiembre de 1947 35 de las 59 películas filmadas eran adaptaciones, representando el 59,3%³²⁷. El número de productoras de cine aumentó de 42 en la época anterior a 149 entre 1945 y 1952 (335%), y el número de películas que fueron producidas en el mismo período fue de 400 mientras que entre 1927 y 1944 se habían filmado 180³²⁸. En lo que respecta a las producciones foráneas, el flujo de producciones estadounidenses llegó a 250 películas en

³²³ Šadya (1931-) Actriz y cantante egipcia, se hizo muy popular en los años 50 realizando el papel de chica simpática y mimosa (*dallū’a*) en el cine egipcio. Nació en El Cairo con el nombre Fāṭima Aḥmad Šākir. Comenzó su carrera en el cine con el director Aḥmad Badrajān, quien estaba buscando nuevas actrices, en el año 1947. Durante los años 50, sus películas tuvieron mucho éxito comercial. En el año 1959 se destacó como actriz en la película *al-Mar’a al-mayhūla* (*La mujer desconocida*) de Maḥmūd Du al-Fiḡār. En los años 60 formó un dúo exitoso con Šalāḥ Du al-Fiḡār en varias películas de comedia liviana. Se retiró y se puso el velo a mediados de la década del 80. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū’at*, p. 96.

³²⁴ Sulaymān al-Ḥakīm. *Taḥiyya Kārīwkā*, pp. 37-38.

³²⁵ Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāṭir ḡadīda fī sīnimā qadīma”, p. 63.

³²⁶ Mahmoud Kassem. “Adaptation, égyptianisation”.

³²⁷ Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāṭir ḡadīda fī sīnimā qadīma”, p. 65.

³²⁸ *Ibidem*, p. 66.

1952 además de 71 italianas, 24 francesas, 13 griegas, la mayoría de las cuales seguían el modelo estadounidense³²⁹.

Como anticipábamos en el capítulo anterior, ésta es la época que Thoraval llama de “cabarets filmados”³³⁰, con canciones y espectáculos de danza que se intercalaban como parte de la estructura de las películas mostrando lo que se presentaba en los cabarets y los clubes nocturnos estuviera ello dentro o fuera del contexto de la película³³¹. Encontramos la misma percepción en varios de nuestros entrevistados. Así por ejemplo el crítico de cine Walīd Sayf³³² explica que “...en nuestras películas antiguas estaban el héroe y la heroína, van al casino y contemplan la danza oriental. Y no había ninguna relación entre las dos escenas; entre la película como un todo y la situación”³³³.

Reforzando esta idea, Muḥammad Diyāb afirma que “La presencia de la danza en una película era un atractivo, una forma para vender la película en el mundo árabe, el norte de África y el Levante. Por eso el argumento de una película tiene que tener un o una protagonista que vaya a un cabaret. Y tiene que haber una bailarina; o sino una boda en la que haya una bailarina. Esto era lo que más público atraía. El productor siempre insistía en esto y en una exhibición de danza con un traje revelador. El público en el mundo árabe no tenía salas como las que había en Egipto porque eran sociedades cerradas, entonces esto llenaba un vacío, las películas que más vendían en el mundo árabe eran las películas de Anwar Waḥdī que eran musicales en los que cuando Laylā Murād³³⁴ cantaba había unas bailarinas con trajes bailando y espectáculos parecidos a los del cine de Hollywood”³³⁵.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Yves Thoraval. *Regards sur le cinéma égyptien*, p. 17.

³³¹ Por ejemplo en *al-Waḥš (La bestia)* de Ṣalāh Abū Sayf (1915-1996), 1954 y *Ṣirāʿ fī l-Nīl (Pelea en el Nilo)* de ʿĀṭif Sālim (1927-2002), 1959.

³³² María Carolina González Bracco. Entrevista a Walīd Sayf. El Cairo, 22/05/09.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Laylā Murād (1918-1995). Un ícono del cine y el canto egipcio en el siglo XX. Nació en El Cairo, de una familia judía, su nombre verdadero es Līlyān Zakī Murād Mūrdajāy. Aprendió canto con su padre, el compositor y cantante, Zakī Murād y el compositor Dāwūd Ḥusnī. Fue contratada por la radio nacional a mediados de la década del 30, donde cantaba semanalmente. Protagonizó 27 películas, en la mayoría de ellas su personaje se llamaba Laylā. Entre sus películas más famosas, *Laylā bint al-agniyāʿ (Laylā, hija de los ricos)* de 1946, *Qalbī Dalīlī (Mi corazón es mi guía)* de 1947, *ʿAnbar (Anbar)* de 1948 y *El flirteo de las chicas* de 1949. Se retiró a mediados de la década del 50. Maḥmūd Qāsim. *Mawsūʿat*, p. 142.

³³⁵ María Carolina González Bracco. Entrevista a Muḥammad Diyāb.

El investigador de cine Maḥmūd Qāsim³³⁶ agrega que “La bailarina oriental era una parte esencial de la película, el medio principal de entretenimiento en esa época eran los cabarets, los *nightclubs*, la calle ‘Imād al-Dīn, hasta el 52 era lo principal, los cabarets. La calle ‘Imād al-Dīn y sus teatros dependía principalmente de los espectáculos musicales y de baile y de ahí que cuando los teatros se llevaron al cine tenía que haber una bailarina. (...) La danza en el cine en general se trataba de que hubiera una bailarina que bailara y alguien que tocara, pero sin justificación ni motivo. De esto se trataba el baile, tras dicha escena se volvía otra vez a la película, a la trama (...) El objetivo era que la gente se entretuviera y viese a una bailarina”³³⁷.

“El cine como sinónimo de cabaret nocturno en esta época”³³⁸ dice al-Qalyūbī, hizo suya la temática de “el amor sobre toda diferencia social” —predominante en la etapa anterior— afirmando con ello una posición degradada de la mujer³³⁹. La novedad llevó incluso a que las películas se desarrollasen completamente en el ámbito del cabaret mostrando las relaciones entre hombres ricos y bailarinas³⁴⁰. Las producciones no estaban destinadas ya a “limpiar” la imagen de las bailarinas sino más bien a reforzar la ilusión de “el amor sobre toda diferencia social”³⁴¹ a partir de guiones que reproducían la díada joven rico-“muchacha pobre que goza de una voz mágica y canta todo el tiempo con causa o sin ella sin que sea necesariamente su profesión y sin que se supiera exactamente cuál era su profesión”. Así, la relación entre el hombre fuerte (rico) y la mujer débil (pobre) en el cine egipcio puso a la mujer indistintamente en el rol de bailarina —papel que además permitía la posibilidad del *voyeurismo*— o cantante en un club nocturno, costurera³⁴² o campesina³⁴³.

³³⁶ María Carolina González Bracco. Entrevista a Maḥmūd Qāsim. El Cairo, 08/06/2011.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Muḥammad Kāmil al-Qalyūbī. “Asāfīr ŷadīda fī sīnimā qadīma”, p. 65.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Como por ejemplo en la película *Mā aqdarš* (*No puedo*) de Aḥmad Badrajān, 1946 y *Lahālībū* (*Inflamada*) protagonizada por Na‘īma ‘Ākif de Ḥusayn Fawzī (1905-1999), 1949 y *Mā kanš ‘alā al-bāl* (*Ni se le ocurriría*) de Ḥasan Ramzī (1912-1977), 1950, *Maḥsūb al-‘ā‘ila* (*Como de la familia*) de ‘Abd al-Fattāḥ Ḥasan (1910-1950), 1950 y *Laylat al-ḥinna* (*La noche de la henna*) de Anwar Waḥdī, 1951.

³⁴¹ Como *Laylā bint al-fuqarā’* (*Laylā hija de los pobres*) dirigida por Anwar Waḥdī en 1945 y *Dāyman fī qalbī* (*Siempre estás en mi corazón*) primer largometraje dirigido por Ṣalāḥ Abū Sayf en 1946 y *Šāṭi’ al-garām* (*La playa del amor*) dirigida por Henry Barakāt, 1950.

³⁴² Por ejemplo *al-Yatīmān* (*Los dos huérfanos*) de Ḥasan al-Imām, 1948.

³⁴³ Por ejemplo la película *Umm al-sa‘d* (*La madre de la felicidad*) dirigida por Aḥmad Ŷalāl, 1946.

En línea con este planteamiento, Maro Yousef³⁴⁴ sostiene que en la etapa anterior a 1952, la diferencia de clase y de género entre hombres y mujeres se focalizaba en ambos límites, a partir de heroínas de clase baja y villanos de clase alta. Estas tensiones de clase, sostiene la autora, no eran más que alegorías de la frustración por la dependencia y la ocupación que daban una representación negativa de las mujeres. Cuando una película mostraba a la mujer como seductora y avasallante, ésta simbolizaba la ocupación extranjera, la monarquía y su corrupción, mientras que la representación del hombre pobre y débil egipcio, simbolizaba la impotencia y frustración por la independencia contra la ocupación extranjera.

A su vez, cuando una mujer era representada como una campesina inocente de quien se aprovechaba un hombre rico (generalmente a través de una violación o la pérdida de su virginidad)³⁴⁵, la mujer representaba a la nación egipcia y su vulnerabilidad contra la ocupación extranjera y la monarquía, que era simbolizada por la situación de clase del hombre. Este tipo de películas, según Youssef, aumentaron el apoyo nacionalista contra la ocupación extranjera y la monarquía, ya que proveyeron a los egipcios de una narrativa nacionalista estándar³⁴⁶.

Dentro de las reformas sociales, el régimen introdujo una serie de políticas que han sido agrupadas por algunas autoras bajo el rótulo “feminismo de Estado”³⁴⁷. Cooptando todas las iniciativas femeninas, no dejó lugar a las mujeres para hacerse con ese espacio, replicando la lógica de la ocupación para controlar los cuerpos, ahora liberados a un espacio público en transformación³⁴⁸. En 1953, el gobierno cerraba todas las organizaciones independientes. Poca o ninguna actividad hubo en esta época, según Badran, marcada por

³⁴⁴ Maro Youssef. *Egyptian state feminism on the silver screen: The depiction of the “new woman” in nasserist films (1954-1967)*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad George Washington, 2010, inédita, pp. 15-16.

³⁴⁵ Por ejemplo en la película *al-Zalla al-kubrā (El gran pecado)* de Ibrāhīm ‘Amāra (1910-1972), 1945 y *Banāt al-rīf (Campesinas)* de Yūsuf Wabhī, 1945 y *al-Šaraf gālī (El honor es caro)* de Aḥmad Badrajān, 1951.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Mervat Hatem adaptó este término, propio del feminismo escandinavo para describir las políticas del Estado de Bienestar en esos países, para el caso egipcio describiendo una serie de políticas del régimen naseri. Cf: Mervat Hatem. “Privatization and the demise of state feminism in Egypt”. En Pamela Sparr (ed.). *Mortgaging women’s lives: feminist critiques of structural adjustment*. Londres: Zed Books Ltd., 1994.

³⁴⁸ Margot Badran señala que con la revolución de 1952 la militancia política de feminista independiente, característica del período anterior, estuvo a punto de opacarse del todo. Margot Badran. *Feminists, Islam and nation: the gender and making of modern Egypt*. Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 250-251.

una política de silenciamiento del movimiento feminista. El nuevo régimen garantizó el voto femenino en 1956, 32 años después de las primeras demandas feministas de derecho al sufragio.

Las mujeres empezaban a ocupar nuevos espacios de poder, y ello generó fricciones sociales que quedaron plasmadas en el cine de los años 50 y 60³⁴⁹. La inserción de la mujer en el mundo del trabajo, en las universidades y las nuevas formas de relacionarse con los hombres fueron problematizados en destacados *films* del segundo período propuesto (1947-1958) que culminó con la oposición clásica del cine entre dos mujeres, o dos formas de ser mujer: virgen o puta.

Lo que estaba en el centro del debate era “la mujer egipcia” como categoría, ya que la imagen de la mujer como símbolo de la nación venía a significar la delimitación entre aquello que era “moderno” (occidental) y lo “auténtico” (egipcio). Estos debates se replicaron en el cine, donde durante los años 30 y 40 se representaba a los hombres como sujetos coloniales frágiles mientras que después de la revolución los mostraba como ultra-masculinos³⁵⁰.

Para analizar este proceso describimos en la primera parte de este capítulo algunos aspectos del incipiente cine realista egipcio y la estigmatización que se hizo del personaje de la bailarina. Luego presentamos algunos sucesos de la vida de Tahia Carioca en su relación con el régimen y en tanto mujer y bailarina por creerlo un aporte a la construcción de la imagen y el imaginario de las bailarinas en el cine en tanto mujeres participando de un nuevo espacio público de un lado y otro de la pantalla. A continuación, se exponen algunas películas del período en relación con nuestro argumento para desarrollar en el último apartado el análisis de la película elegida como representativa del período: *Mi amor moreno*, dirigida por Ḥasan al-Şayfī.

³⁴⁹ Como por ejemplo *Mirātī mudīr ‘ām* (*Mi mujer es la directora general*) de Fāṭin ‘Abd al-Wahhāb (1913-1972) de 1966.

³⁵⁰ Maro Youssef. *Egyptian state feminism on the silver screen*, p. 14. Los actores ícono de este tipo fueron Omar Sharif, Farīd Şawqī y Kamāl al-Şinnāwī.

La elección de la película se ha debido, fundamentalmente, a los siguientes motivos: primero, por ser la única película que reúne a los mayores exponentes de la danza oriental de la historia egipcia, Tahia Carioca y Samia Gamal; segundo, por la oposición presentada entre ambos personajes, llevándolos al límite en la díada virgen-puta; tercero, por el momento en el que se produjo, 1958, 6 años después del derrocamiento de la monarquía y en una etapa previa a la consolidación del régimen naserí, una zona gris donde se estaban aún redefiniendo los valores morales que traía el cambio de régimen en Egipto.

3.1. Realismo, realidad y ficción de las bailarinas: Una “contradicción fascinante”

Con algunas señaladas excepciones, antes de los años 50 estaban excluidos del cine los temas referentes a las disparidades sociales, los campesinos o las cuestiones de la tierra al punto de que, según Rafīq Šabbān, “el pueblo era caricaturizado y si vemos la condición campesina a partir de la obra de Mohamed Karim, uno se creía que estaba en Suiza”³⁵¹.

Sin embargo, a partir de la década del 50 esta situación comenzó a cambiar y el cine “decorando meticulosamente sus melodramas, erotizando sus personajes y llevándolos a las calles para contar la vida diaria de los pobres con la ayuda de conocidos escritores y visionarios”³⁵² daba nacimiento al neorrealismo egipcio. Directores como Šalāḥ Abū Sayf, Yousef Chahine, ‘Āṭif Sālim, Kamāl al-Šayj (1919-2004), Henry Barakāt, Niyāzī Mušṭafā y Tawfīq Šālīḥ fueron representativos de este movimiento, siendo el primero, para muchos, el más destacado entre ellos catalogado como “el artista del pueblo egipcio”³⁵³.

³⁵¹ Rafīq Sabban. “Les six grands tabous du cinéma égyptien”. En Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny (eds.) *CinémAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe 43, 1987, p. 138.

³⁵² Ouissal Mejri. “Salah Abu Seif and Arab Neorealism”. *Wide Screen Journal*, 3, 1 (Junio 2011), p. 4.

³⁵³ Sa’d al-Dīn Tawfīq. *Fannān al-Ša‘b Šalāḥ Abū Sayf*. El Cairo: Dār Mišr li-l-Ṭibā‘a, 1969.

El neorrealismo tomaba al barrio popular urbano como el escenario “natural” de sus historias, en ocasiones montado en el estudio como había sido el caso de la pionera *La voluntad*. Con esta impronta, y alejándose de las películas de “teléfonos blancos”, Ṣalāh Abū Sayf trabajó conjuntamente con el escritor Naʿyib Maḥfūz³⁵⁴ en numerosas producciones como *Mugāmarāt ‘Antar wa-‘Abla* (*Las aventuras de Antar y Abla*) en 1945, *Lak yawm yā zālim* (*Llegará tu día*) basada en la novela *Thérèse Raquin* de Émile Zola (1840-1902), *Rayya wa-Sakīna* en 1955, basada en la citada historia de las criminales alejandrinas, *La bestia* en 1954, *Šabāb imra’a* (*La juventud de una mujer*) en 1956, *al-Futuwwa* (*El matón*) en 1957, entre otras. Abū Sayf incorporó la música popular y los recitadores populares a sus películas en ocasiones de bodas, celebraciones populares o simplemente de fondo rescatando así la tradición popular y folclórica³⁵⁵.

Muchos investigadores señalan a *al Uṣṭā Ḥasan* (*El capataz Ḥasan*) de 1952 como la primera película neorrealista del cine egipcio³⁵⁶. *El capataz Ḥasan* pone sobre el tapete la lucha de clases a partir de la relación de un trabajador seducido por una mujer rica que lo hace alejarse de su familia dando con ello una imagen negativa de la mujer detentadora de poder.

En esta etapa, según Tawfīq Ṣālīḥ “Si la danza y las canciones perdieron importancia fue frecuentemente en favor del melodrama. Se puede decir que en este período de cada cuarenta largometrajes filmados en un año al menos treinta y seis eran melodramas. Su presencia no era fortuita ni su función inocente: constituían un eco de los famosos discursos de Gamal Abdel Nāser. ¡Todo esto era resultado de una política extremadamente inteligente! Quizás el nuevo gobierno era sincero cuando anunció su deseo de cambiar el cine, pero hizo cosas tan imprudentes que la gente, el público, no cambió...”³⁵⁷.

³⁵⁴ Sobre las diferentes etapas y clasificaciones de la obra de Maḥfūz. Cfr.: Mercedes del Amo. “Naʿyib Maḥfūz: del realismo al simbolismo”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 45, 1 (1996), pp. 15-24.

³⁵⁵ Ouissal Mejri. “Salah Abu Seif”, p. 10.

³⁵⁶ Entre ellos Hāšim al-Naḥḥās. “Qaḍāyā jilāfiyya”.

³⁵⁷ Tawfīq Saleh citado en Guy Hennebelle. “Arab cinema”. *MERIP Reports*, 52 (Noviembre de 1976), p. 4. Desarrollaremos más ampliamente este proceso en el capítulo siguiente.

En esta misma línea, la revolución de 1952 hizo de la bailarina el símbolo de la decadencia del *ancient régime*, ya que el destronado rey Fārūq (1936-1952) era conocido por su modo de vida libertino y por su debilidad por las bailarinas³⁵⁸. De hecho, el rey tenía una afición especial por Samia Gamal, a quien solía invitar a bailar a su palacio y nombró “bailarina nacional de Egipto” —título que se dio por única vez— en 1949.

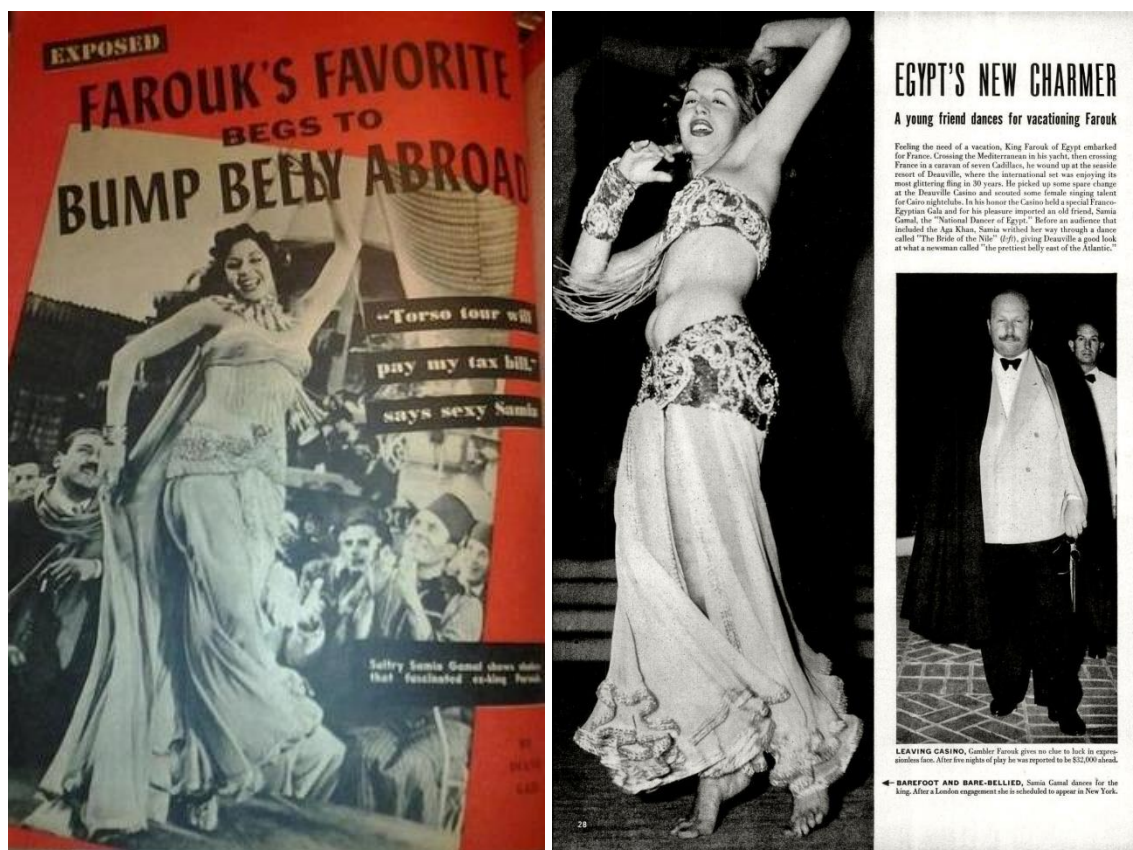


Imagen 24. Samia Gamal en la revista *Ciro's* de 1950 y *Life* de 1951
Fuente: Gentileza de *al-Markaz al-kāṭūlīkī* de El Cairo.

Después de la revolución, la mencionada bailarina manifestó en una entrevista su preocupación por saber si estaba en alguna lista negra fruto de dicha relación. En 1953, cuando residía en Texas tras casarse con un estadounidense, pedía al periodista “dígales que es mentira, yo amo Egipto y a Muḥammad Naṣīb y estoy contenta por la revolución”. Ante

³⁵⁸ Chrystophe Ayad. “Le star-système: de la splendeur au voile”. En Magda Wassef (ed.). *Égypte 100 ans de cinéma*. Ed. Magda Wassef. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, p. 136.

la pregunta del periodista sobre cuál era su relación con el rey, ella contestó: “Yo sólo fui bailarina, cuando me llamaban del palacio a bailar iba y bailaba. Y nada más”³⁵⁹.

Las bailarinas, otrora protagonistas del mundo de fantasía, ritmo y melodías que caracterizó a la etapa anterior, fueron incorporadas al cada vez más definido *star system* egipcio como actrices interpretando roles-estándar ejecutando esporádicos números de danza. Mientras interpretaban roles de bailarina, cargando de negatividad su profesión, al mismo tiempo recurrían a su talento como bailarinas para “condimentar” ciertas escenas. Sin percibirlo como una contradicción, Šalāh Abū Sayf veía que “La danza del vientre tiene un lugar privilegiado en la realidad del país por lo que su presencia en las películas no está para nada fuera de contexto”³⁶⁰.

El director dejó plasmada esta visión en al menos dos de sus películas, *La bestia*, protagonizada por Maḥmūd al-Milīyī y Samia Gamal de 1954 y *La juventud de una mujer* en 1956. En esta última, Tahia Carioca interpreta el papel de una mujer atractiva y sensual de mediana edad llamada Šafā’āt, divorciada de su antiguo marido, un hombre mayor que continúa viviendo en casa de ella en El Cairo, en la que alquila habitaciones. Llega a la ciudad Imām (Šukrī Sarḥān) un inocente joven de un pueblo a estudiar en al-Azhar y alquila una habitación en casa de Šafā’āt. Ésta despliega todo su encanto —entre ellos, la danza— y poder para enamorar al joven, haciéndolo caer en sus redes, logrando que abandone sus estudios y a su inocente novia (Šadya) por ella. El antiguo marido de Šafā’āt, veía todo lo que pasaba enloqueciendo de celos e intentaba separarlos. Finalmente, el joven recapacita y vuelve con su antigua novia, pero cuando intenta abandonar a Šafā’āt ésta enloquece y amenaza con denunciarlo a la policía si no se casa con ella. El casamiento coincide con la llegada de los padres del joven a casa de Šafā’āt, lo que desencadena la ira y la tragedia. Šafā’āt comienza a discutir con su ex marido y éste la arroja escaleras abajo dándole una muerte horrible. Así, el joven *naïf* queda liberado del matrimonio y el mundo de la maldad de esta mujer. El público —dice Ŷalāl Amīn— simpatizaba totalmente con el

³⁵⁹ Película documental de Saida Boukhemal. *Samia forever*, 2005.

³⁶⁰ Khemaïs Khayati. *Salah Abu Sayf: cinéaste égyptien*. París: Sindbad, 1990, p.67.

ex marido celoso y lamentaba el deterioro del estado del joven del pueblo, y por ello se alegró con el final trágico de Šafā'āt³⁶¹.



Imagen 25. Tahia Carioca posando frente al cartel de la película *La juventud de una mujer* en el Festival de Cannes, 1956. Fuente: Archivo de Nabīha Luṭfī.

Hay una sola escena de danza en la película, que Edward Said relata con admiración “Hay una gran escena, en la que Tahia arranca a su marido de una fiesta callejera en la que él observa a una bailarina cautivado. Tahia lo lleva a su casa, lo sienta, y le dice que ahora le va a mostrar de qué se trata verdaderamente la danza (...) probándole

³⁶¹ Ŷalāl Amīn. “Taḥiyya Kārīwkā”, p. 214. Según hemos podido observar en películas y series televisivas posteriores, así como en expresiones habituales, el nombre Šafā'āt ha quedado en el imaginario popular ligado a la mujer mayor que frecuenta hombres jóvenes. Así por ejemplo, en la serie *Bidūn ḍikr asmā'* (*Sin dar nombres*) escrita por Waḥīd Ḥāmīd (1944-) y dirigida por Tāmīr Muḥsin (n.d. aproximadamente mediados del siglo XX) que se transmitió durante el Ramadán de 2013 en la televisión egipcia, la directora de una importante revista que mantiene relaciones con un joven subordinado menciona en uno de sus encuentros: “¿Quién soy yo acaso? ¿Šafā'āt?”.

que, mayor o no, ella es todavía la más refinada bailarina, el más agudo intelecto, y el mayor objeto de deseo.”³⁶²

De la construcción de ese “objeto de deseo” nos ocuparemos en el resto de este capítulo. Para ello, describimos la construcción del *star system* egipcio que el neorrealismo vino a desafiar, para después tomar de las memorias y relatos de Edward Said algunos elementos que nos ayuden a reconstruir el imaginario social de la época respecto a las bailarinas y a Tahia Carioca en particular, dando paso luego a la descripción de algunos eventos de su vida pública en relación a su ser “real” y “ficticio” como bailarina.

3.1.1. El *star system* egipcio

El *star system* egipcio surgió como un subproducto natural de la cultura de masas y el desarrollo de la industria cinematográfica que posibilitó la identificación de los artistas. Así, su aparición significó que el público empezara a identificar a los diferentes artistas y a entender que estaban lejos —como las estrellas— de ellos y su realidad. Naturalmente, el *star system* encuentra su opuesto en el neorrealismo, que en el cine italiano duró de 1943 a 1953 y cuya propuesta según Cesare Zavattini —guionista de Vittorio de Sica— era: “El público debe liberarse del complejo de inferioridad causado por la idea mítica de la ‘estrella’”³⁶³.

En línea con esta afirmación, el autor tunecino Khémaïs Khayati sostiene que una de las bases del *star system* en un país del “tercer mundo” como Egipto es justamente su alejamiento de la realidad, al menos en apariencia³⁶⁴ porque eso es lo que le da legitimidad a la industria cinematográfica, el motor de la “máquina de sueños” cuyo fin, en definitiva, es la fabricación de un bien de consumo ya instalado en la sociedad de masas: el entretenimiento.

³⁶² Edward Said. “Homage”, p. 6.

³⁶³ C. Zavattini. “A Thesis on Neo-Realism”. En D. Overbey (ed.). *Springtime in Italy: a Reader on Neo-Realism*. Londres: Talisman, 1978, pp. 67–78.

³⁶⁴ Khémaïs Khayati. *Cinémas Arabes*, p. 130.

El *star system*, como explica Paul McDonald para el caso de Hollywood, se desarrolló como un acto individualizador a partir de la emergencia de mecanismos para la producción de identidades populares³⁶⁵. Para ello, agregamos, era necesario primero crear sujetos individuales, o sea, ciudadanos. Y así, “Este valor se va ampliando a medida que se difuminan las diferencias culturales y sociales y que se desarrollan los modelos urbanos. Y ahí, en el incógnito de las metrópolis, todo tiene la posibilidad de ser un ideal y una realidad a la vez, de ser un individuo que representa un producto puro, quien se representa en tanto sujeto posible (...) la estrella es la piedra angular en la medida en que es un ser “real” al tiempo que es un ser de “sueño”³⁶⁶. En una sociedad en constante cambio, la función de la estrella es ser “el sueño hecho realidad” de todos aquellos que quedaron afuera del sueño, los desclasados. El periodismo de espectáculos jugó un rol fundamental en publicitar a las estrellas: bodas, divorcios y escándalos nutrían la creciente industria.

Creemos que, como consecuencia de ello, cuando realizábamos nuestra investigación sobre la vida de Tahia Carioca todos nuestros interlocutores mencionaban casi sin excepción como primer dato el número de veces que según ellos se había casado dependiendo de sus fuentes. Sin embargo, casi ninguno recordaba los hechos que mencionaremos más adelante relacionados directamente con la historia política del país.

Todo el proceso de “azar-disolución de individualidad-particularismo-negación” que describe Khayati para la mayoría de los casos en el desarrollo del sistema egipcio, ha sido reflejado en las películas analizadas en el capítulo anterior. El *star system*, dice el autor, exige la negación de la identidad, la anulación de las particularidades para así ofrecer una mercancía de características armoniosas. La primera operación de esta etapa es la transformación del nombre³⁶⁷ que se opera incluso ante los ojos de los espectadores, mostrando cómo Na‘īma se convertía en Šukriyya en *La calle Muḥammad ‘Alī* y Tūta en Samia Gamal en *El amor de la vida*, un movimiento que se había dado previamente en las bailarinas; Tahia Carioca era Badawiyya Muḥammad Karīm, Samia Gamal era Zaynab Ibrāhīm Maḥfūz, etc.

³⁶⁵ Paul McDonald. *The star system: Hollywood’s production of popular identities*. Londres: Wallflower Press, 2000.

³⁶⁶ Khémaïs Khayati. *Cinemas Arabes*, p. 131.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 133.



Imagen 26. Samia Gamal en la portada de la revista *al-Kawākib*, 1958.
Fuente: Gentileza de *al-Markaz al-kāṭūlīkī* de El Cairo.

El efecto de “foco”, como lo llama Khayati, es aún mayor cuando se trata de mujeres y ello es por motivos predominantemente económicos³⁶⁸. El ambiente del cine era eminentemente masculino, ya que si bien muchos de sus pioneros habían sido mujeres, los productores eran hombres y el ingreso de la mujer en este espacio, como todo espacio público, fue mediado por la mirada masculina ya que “la mujer habita la cultura patriarcal en tanto que significativa para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer; que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo.”³⁶⁹

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 131.

³⁶⁹ Laura Mulvey. “Placer visual y cine narrativo”, p. 366.

La mujer, moviéndose en un espacio masculino era percibida como un objeto portador de sentido, mercancía fetichizada para consumir y controlar. El deseo de posesión masculino y la “omnipresencia sexual”³⁷⁰ femenina tenían entonces una identificación con ese “oscuro objeto del deseo”³⁷¹ donde la oscuridad era el poder “incontrolable” de lo femenino, que debía ser explotado a favor de la industria pero también controlado.

Siendo el *star system* fundamentalmente una operación comercial, sus participantes son transformados en objetos fetichizados para el consumo, siendo la operación mediada por la representación. El desdoblamiento se había hecho ya a partir del establecimiento del sistema, cuando las bailarinas se convirtieron en personajes que, como Tom Baxter en *La rosa púrpura de El Cairo*, habitaban el mundo detrás de las pantallas y no ya los escenarios de los cabarets. En el cine, pasaron en esta etapa de ser muchachas inocentes a representar mujeres-demonio. Sin embargo, ello no se contradecía con la visión que el público tenía de ellas en la vida “real”, como parte de la ironía que expresa el personaje de Woody Allen: “los seres de ficción quieren tener una vida real y los seres reales una vida de ficción”³⁷².

Pensado entonces como una mercancía de consumo visual pero también de disciplinamiento social, el personaje de la bailarina en el cine nos aleja de una búsqueda de coherencia, brindando nuevas aristas a los interrogantes que impulsan nuestra investigación. En esta búsqueda traemos a continuación las memorias y la reflexión de Edward Said sobre Tahia Carioca.

3.1.2. Tahia Carioca a través de los ojos de Edward Said

Edward Said, palestino de origen, vivió su adolescencia (de los 14 a los 17 años) en El Cairo (luego del éxodo de 1948 hasta trasladarse a Estados Unidos en 1951) donde

³⁷⁰ Fatima Mernissi. *Beyond the veil*.

³⁷¹ Hacemos referencia a la película de Luis Buñuel *Ese oscuro objeto del deseo* de 1977. Curiosamente, la película es una adaptación de la mencionada novela de Pierre Louys *La femme et le pantin*.

³⁷² Woody Allen. *La rosa púrpura de El Cairo*, 1985.

tuvo la oportunidad primero de ver una presentación y luego de conversar con Tahia Carioca. Sobre ella escribió tres veces. La primera fue en 1990 cuando viajó a El Cairo específicamente a encontrarse con ella, lo que hizo a través de la documentalista Nabīha Luṭfī; de dicho encuentro Said escribió una retrospectiva de la carrera de Tahia según recordaba adicionando el encuentro facilitado por Nabīha Luṭfī. En 1999 dos nuevas menciones tendría la bailarina; una al morir ella³⁷³ y la última en las memorias de Said, publicadas el mismo año.

El impacto que en su despertar sexual tuvo la imagen de Tahia Carioca fue tal que en este último texto recuerda: “No había muchas válvulas de escape para mis apetitos reprimidos salvo el cine, el *music-hall* y los números de cabaret. Una noche bochornosa de primavera en 1950 Samīr Yūsuf nos consiguió una mesa en el casino Badī‘a (...) Allí fue donde vi con entusiasmo el espectáculo más inconfundiblemente erótico que he visto nunca: Tahia Carioca, la más grande bailarina de aquella época, actuaba con un cantante sentado, ‘Abd [al-‘Azīz] Maḥmūd, arremolinándose a su alrededor, ondulando y girando con movimientos perfectos y controlados. Tenía unas caderas, unas piernas y unos pechos más elocuentes y sensualmente paradisíacos de lo que yo había soñado o imaginado nunca en mi tosca prosa erótica. En su cara vi una sonrisa que denotaba un placer fundamentalmente irreductible, con la boca entreabierta y una mirada de éxtasis matizado por la ironía y una contención casi recatada. Nos quedamos completamente transfigurados por aquella contradicción fascinante, con las piernas temblorosas por la pasión, las manos agarradas a las sillas y paralizadas por la tensión. Bailó durante unos cuarenta y cinco minutos, al son de una composición larga e ininterrumpida compuesta de giros y pasajes básicamente lentos, con la música subiendo y bajando homofónicamente e infundida no por las repeticiones y la letra banal del cantante, sino por la actuación resplandeciente e increíblemente sensual de ella”³⁷⁴.

El “espectáculo” era Tahia, su cuerpo, y el efecto de éste estaba tan cargado de erotismo que Said no pudo más que desilusionarse cuando ella en los años 60, ya retirada de la danza, engordó; “como muchos expatriados para los cuales Tahia fue uno de los

³⁷³ Edward Said. “Fairwell to Tahia”. En Sherifa Zuhur (ed.). *Colors of enchantment*. El Cairo: AUC Press, 2001, pp. 228-232.

³⁷⁴ Edward Said. *Fuera de lugar*. Buenos Aires: Grijalbo, 2001, p. 216.

grandes símbolos sexuales de su juventud, supuse que continuaría bailando más o menos para siempre (...) sentí una gran desilusión cuando vi en lo que se había convertido Tahia (...) su apariencia casi me dejó sin respiración. Lejos estaba de la bailarina seductora y llena de gracia que había sido toda elegancia y perfección en sus gestos. Se había convertido en una matona fanfarrona de 100 kilos...”³⁷⁵.

Recordando una vez más la experiencia del cabaret en otro de sus textos, Said vuelve sobre la idea de que aquello era “sexualidad como un evento público, brillantemente planeado y ejecutado pero totalmente no consumado e irrealizable”³⁷⁶. La paradoja era, para Said, la inmediatez de su sensualidad y la imposibilidad de asirla. Entonces, identificando a la mujer con el “otro”, con aquél misterio que hay que debelar, Said explica que Tahia era intraducible, “Ella es enteramente local, intraducible, comercialmente inviable (...) todas las culturas tienen sus áreas impenetrables, y a pesar de su abrumadora y difundida imagen, Tahia habitaba, o era, una de ellas.”³⁷⁷

Así, los términos “intraducible” e “impenetrable” parecen fundirse en la sexualización que hace Said de Tahia, convirtiéndola en un “otro” no sólo para el no-egipcio/árabe, sino también para él. Como él no puede “penetrarla”, si se nos permite la expresión, la hace una representante de una cultura “impenetrable” a la cual tenemos acceso gracias al homenaje, escrito en inglés, en el *London Review of Books*.

Alejándose de su papel de intelectual y relatando su experiencia más íntima y personal, Said parece orientalizar a Tahia poniéndose casi en el lugar de los viajeros europeos de los siglos XVIII y XIX al punto de denominarla *‘ālīma*, indicando que así es denominada en la película *El juego de la señora*. En realidad, es su madre la que es llamada *‘ālīma*, en el sentido que tenía la palabra en el siglo XX, aquella que tiene a su cargo un grupo de bailarinas y gestiona su contratación para bodas y otras festividades, como ya hemos expuesto, y el uso del término era aparentemente desconocido para Said.

³⁷⁵ Edward Said. “Homage”, p. 7.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 6.

³⁷⁷ Edward Said. “Farewell to Tahia”, p. 231.

Después de la descripción de la destreza y el cuerpo de Carioca, casi excusándose, Said describe la belleza de su sonrisa y de sus ojos. La mirada de Tahia también está en la memoria del director de *La juventud de una mujer*, quien rememora en una entrevista que para “realizar un papel que luego fue considerado, sin duda, uno de sus papeles cinematográficos más importantes, elegí a Tahia porque me había dado cuenta de que tenía ojos sonrientes (...) pero después esto fue un problema, porque hasta en sus momentos de ira sus ojos sonreían y tenía que alejar esa sonrisa al rodar las escenas de ira y ahí recurrí al director de producción de la película Adīb Yābir, que es un chico simpático pero yo le di una tarea dura, que fastidiara a Tahia cuando se maquillaba (...) entonces ella llegaba al rodaje con toda la maldad en sus ojos. Esto se ve sobretodo en la escena de su ataque de furia contra los familiares de Imām (Šukrī Sarḥān) echándoles de su casa y declarando que se habían casado”³⁷⁸.

Uno de nuestros entrevistados, Walīd Sayf, reflexiona también sobre esto, diciendo “...fue muy importante que Tahia Carioca estuviera en esta película; si hubiera sido otra actriz, entonces sería otra película; podría ser erótica (...) no sé, pero no artística (...) Hubiera sido grotesca, o hasta porno; pero aquí también tenemos la relación entre dos sentimientos; la mujer que es mayor, y que está tratando de aferrarse a la vida a través de este joven. Este hombre joven no es sólo para ella un hombre joven para satisfacer sus necesidades sexuales sino para sentirse joven, sentirse amada. Y en las escenas en las que se la ve muy nerviosa, se puede ver que estos nervios son los nervios de una mujer mayor, una mujer mayor que se da cuenta de que está perdiendo la vida, no perdiendo un hombre.”³⁷⁹

La juventud de esta mujer se iba entonces con el deseo del hombre, al no ser ya deseada, dejaba de ser mujer. La mujer, en definitiva, “no es otra cosa que lo que el hombre decide que sea, así se la denomina “el sexo”, queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece como un ser sexuado: para él, ella es el sexo, por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia en relación al hombre, y no éste con

³⁷⁸ Šalāḥ Abū Sayf. *Muḥāwarāt Hāšim al-Naḥḥās*. El Cairo: al-Hay’a al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1996, p. 90.

³⁷⁹ María Carolina González Bracco. Entrevista a Walīd Sayf.

relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro”³⁸⁰.

Así, todos los entrevistados hombres de la película de Nabīha Luṭfī sobre la vida de Tahia³⁸¹ se apresuran a destacar que su danza no era sexual, ni sensual, ni sexy, destacando sus dotes como actriz; quizás como un acto de represión ante la presencia de la directora, reconocida en el ámbito y amiga personal de Carioca.

Nabīha Luṭfī nos confió a este respecto dos cuestiones que mencionaremos para terminar. La primera, relacionada con la visita de Said. Cierta tarde recibió la llamada de una amiga que le comentaba que había “un profesor estadounidense que quería conocer a Carioca” a lo que ella accedió por hacer un favor a su amiga sin saber siquiera quién era Edward Said ya famoso en el mundo intelectual en 1989, momento de la visita. Contrariamente, varios de nuestros entrevistados —la mayoría de ellos del mundo intelectual egipcio— mencionaban en nuestras conversaciones el hecho de que Edward Said haya escrito sobre ella como legitimador. Así, el texto de Said era percibido como el de un “otro” que nos mira, en definitiva, el orientalista.

La segunda, respecto a los aspectos que ella quiso destacar en la película en detrimento de otros, razón por la que Luṭfī tituló al documental *Ṣafḥāt min ta’rīj ḥāfil* (*Páginas de una vida intensa*). Entre ellos se destacan la mencionada cantidad de maridos —que a Nabīha Luṭfī ni siquiera le interesó enumerar— y un material que filmó pero luego desechó; imágenes de la sobrina nieta de Carioca bailando. La pequeña —tendría unos 11 o 12 años— bailaba con gran destreza y hubiera sido un cierre ideal para la película, algo así como el legado de la gran bailarina. Sin embargo, nos confió la directora, “el público no lo va a entender, lo verá como algo obsceno y reprobable”³⁸².

De otros aspectos de la vida de Carioca relacionados con la danza y el espacio público nos ocuparemos a continuación.

³⁸⁰ Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999, p. 18. Ampliaremos más a este respecto en la introducción del apartado siguiente.

³⁸¹ Nabīha Luṭfī. *Ṣafḥāt min ta’rīj ḥāfil*. El Cairo, 2009.

³⁸² María Carolina González Bracco. Entrevista a Nabīha Luṭfī. El Cairo, 2009.

3.1.3. La danza es el mensaje

El primer acontecimiento que mencionaremos tiene lugar a mediados de 1953, cuando el dirigente del *Ḥaraka Dīmuqrāṭiyya li-l-Taḥarrur al-Waṭani* (Movimiento Democrático para la Liberación de la Patria) (HDTO)³⁸³ Sa‘d Kāmil (n.d. aproximadamente principios del siglo XX) recibió la propuesta de parte del embajador de Hungría de formar la comitiva para representar a Egipto en el *3º Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*³⁸⁴ a celebrarse entre el 10 y el 20 de agosto de 1953.

Sa‘d Kamāl le propuso a Tahia Carioca que encabezara la delegación artística de la comitiva egipcia en el Festival. Recuerda en un artículo que “le propuse que viajara con la delegación de los jóvenes egipcios a Bucarest y que bailara allí. Me preguntó unas cuantas cosas sobre el tema y enseguida estuvo de acuerdo. (...) La llamaba de vez en cuando para asegurarme de su persistencia, porque los oficiales del ejército la presionaban aunque informalmente estuvieron de acuerdo con la participación de Egipto en el Festival”³⁸⁵.

En imágenes capturadas por un video casero del Festival³⁸⁶, se ve a Tahia Carioca vistiendo el traje tradicional egipcio y bailando danza oriental en el escenario del Estadio Central de Bucarest y en plazas de la ciudad³⁸⁷. A su regreso, dijo que “el mundo fue descubriéndose ante mis ojos sobre todo por conocer a jóvenes del mundo y conocer sus

³⁸³ Cfr. Tāriq Y. Ismā‘īl y Rif‘at al-Sa‘īd. *The Communist movement in Egypt 1920-1988*. Nueva York: Syracuse University Press, 1990.

³⁸⁴ El Festival Mundial de la Juventud y los estudiantes se celebró por primera vez en 1948 en Praga (entonces Checoslovaquia), y surgió tras la Segunda Guerra Mundial proclamando que los jóvenes del mundo nunca más permitirían que los horrores del fascismo aterrorizaran al mundo. Creado por la Federación Mundial de Juventud Democrática (WFDY, siglas en inglés) cuya sede central está en Budapest (Hungría) junto con el Sindicato Internacional de Estudiantes; ambos identificados con el anti-imperialismo y la izquierda. El Festival recibe comitivas de todos los países que incluyen artistas, deportistas y activistas políticos. Cfr.: www.usnpc.net (Consulta: 02/05/2008).

³⁸⁵ Sa‘d Kamāl. “Jawāṭir siyāsiyya: Awwal fannāna miṣriyya fī l-siṣn “difā‘an ‘an al-dīmuqrāṭiyya”. *Al-Ajbār*, 3 de octubre de 1999, p. 17.

³⁸⁶ Película en 8mm de Muḥamad al-Juḍarī, facilitada por Nabīha Luṭfī, parte del material que la directora utilizara para la realización del documental *Ṣafḥāt min ta’rīj ḥāfil*.

³⁸⁷ Según el relato de Marie Rosental, miembro del Movimiento Democrático para la Liberación de la Patria, el periódico inglés *The Guardian* publicó un artículo titulado “Carioca arrasa Bucarest” y el estadounidense *The Washington Post* “Una danza política nueva se llama Carioca”. No hemos podido verificar este dato. María Carolina González Bracco. Entrevista a Marie Rosental. El Cairo, 08/07/2009.

problemas, de pueblos azotados por la pobreza cuyos gobiernos nacionales o de ocupación practican todo tipo de métodos de represión y tortura”³⁸⁸. Según el relato de Sa‘d Kamāl y su esposa, Marie Rosental, a partir de ese momento Tahia Carioca comenzó a participar activamente en el Frente Democrático formado a partir de los partidos HDTO, *al-wafd* e independientes. El objetivo del Frente era luchar contra la dictadura del gobierno militar pidiendo al ejército que vuelva a su sitio y recuperar el Parlamento elegido antes del 23 de julio de 1953.

Lo que se denominó revolución a los ojos de algunos egipcios comenzó a tener el color de un golpe militar, que poco tenía que ver con los ideales democráticos reivindicados. Esto queda plasmado en una frase de Tahia que apareció en todos los diarios: “se fue Fārūq y vinieron *Fārūqs*” o sea, el déspota se sustituyó con muchos déspotas refiriéndose con ello claramente que los 12 oficiales que formaban parte del consejo del mando de la revolución en aquel entonces³⁸⁹.

Relata en una entrevista: “Recuerdo que los días de la nacionalización vino una mujer llorando y diciendo “se llevaron una lámpara de mucho valor, que es un recuerdo de mi madre y yo la adoro y sé que tú conoces a algunos oficiales” y me rogaba que fuera con ella. Fuimos a ver a un oficial que yo conocía para que nos ayudara a recuperar la lámpara. Ella lloraba, y de pronto vimos que la lámpara estaba colgada ahí mismo, por lo que nos vimos obligadas a salir con las manos vacías y sin decir nada”³⁹⁰.

La perseverancia y convicción de Tahia, según Sa‘d Kamāl, comenzaron a inquietar a los oficiales del gobierno militar por la gran popularidad que tenía y “en noviembre de 1953 el gobierno decidió acabar con los símbolos del movimiento (HDTO) y las fuerzas de inteligencia invadieron y llevaron a la cárcel a más de cien personas, entre ellos a mi mujer (Marie Rosental), Tahia Carioca y yo. Y así Tahia Carioca fue la primera artista egipcia en ir a la cárcel por defender la democracia”³⁹¹.

³⁸⁸ Citado en Sa‘d Kamel. “Jawāfir siyāsiyya”, p. 17.

³⁸⁹ Ŷalāl Amīn. “Taḥiyya Kārīwkā”, p. 216.

³⁹⁰ Ḥamdiyya ‘Adb al-Ganī y Gāda al-Zuhīrī. “Muqābala ma‘ Taḥiyya Kārīwkā”, pp. 26-27.

³⁹¹ Sa‘d Kamāl. “Jawāfir siyāsiyya”, p. 17.

El segundo acontecimiento se desarrolla en 1955, cuando Tahia Carioca se presenta como candidata y consigue la mayoría de los votos en el sindicato de los artistas. El hecho hace reflexionar a Salāma Mūsà, que escribe en el periódico *al-Ajbār*: “Unas semanas atrás pasó un acontecimiento que no llamó la atención de los periódicos y por eso no fue tema de conversación entre los lectores. El sindicato de los actores de teatro y cine votó a la bailarina Tahia Carioca y le dieron votos que nunca dieron a los actores más famosos. Ese sindicato incluye a todos los actores y actrices, mejor dicho, todos los que trabajan en el cine ya sea en danza, música, canto o actuación. Fue sorprendente que nuestra bailarina lograra tanta confianza entre la clase que incluye a los más inteligentes y con la sensibilidad más elevada. Por eso me gustó meditarlo (...) y con ello decir a aquellos que odian a los jóvenes y pretenden mostrar que la mujer actual en Egipto no es querida por el pueblo y que sus tendencias actuales no son bien vistas por los hombres (...) ¿Cómo puede ser ello verdad si esta bailarina logra de los artistas todo este amor y admiración y supera a todos los hombres? (...) los artistas de teatro se han civilizado y ya no desprecian más a la mujer sólo por ser mujer sino que ahora prestan atención a su cualificación. Y la distinguen de los hombres si es más cualificada que ellos”³⁹².

Finalmente, el 26 de julio de 1954 Nāser anunciaba ante una multitud exaltada, “Recuperaremos todos nuestros derechos (...) y ese canal es propiedad de Egipto. La Compañía es una sociedad anónima egipcia y el canal se ha construido con el esfuerzo de ciento veinte mil egipcios, que murieron durante la ejecución de las obras. Declaramos que Egipto es un frente totalmente unido, y un bloque nacional inseparable (...) Vamos a construir un Egipto fuerte, y por ello ahora asignaremos el acuerdo del Gobierno sobre la creación de la empresa del canal. Vamos a seguir adelante para acabar de una vez por todas con los rastros de la ocupación y la explotación. Después de cien años, todo el mundo recupera sus derechos, y hoy construimos mediante la demolición de un Estado que vivía dentro de nuestro Estado...”³⁹³.

³⁹² Sulaymān al-Ḥakīm. *Taḥiyya Kārīwkā*, pp. 39-40.

³⁹³ Extracto del discurso del presidente Gamal Abdel Naser el 26 de Julio de 1956. En Peter Hercombe y Arnaud Hamelin. *Affaire de Suez, le pacte secret*. Película documental. France 5/Sunset Presse/Transparence, 2006.

Artistas como Tahia Carioca y Umm Kulṭūm participaron de la semana de armar al ejército recolectando donaciones en la Crisis de Suez en 1956. Tahia también ese año colaboró con la Media Luna Roja y llevó armas desde El Cairo a Suez en su coche³⁹⁴.



Imágenes 27 y 28. Tahia Carioca en Suez

Imagen 24. Recuerda Tahia Carioca: “me tomaron esta foto cuando bailaba para los soldados en 1956. Íbamos al frente para presentar un programa de entretenimiento con la compañía de la banda “Sā‘a li-qalbak” con Muḥammad ‘Abd al-Muṭṭalib (1910-1980) que aparece en la foto”³⁹⁵.

Imagen 25. Recuerda Tahia Carioca: “me tomaron esta foto cuando fui voluntaria en la guerra de 1956 en Puerto Saíd y me estaban entrenando en tiro. Es 100% verdadera, no la sacaron de ninguna obra de arte y no fui sola. Fuimos muchas artistas voluntarias, pero recuerdo solo a Hind Rustum”³⁹⁶.

Estos tres acontecimientos de la vida pública de Tahia Carioca forman parte de la construcción de su personaje como bailarina tanto de un lado como del otro de la pantalla, de ahí que la danza sea el mensaje. Además, su participación como mujer, artista y bailarina en este momento preciso de la historia social y política del país dotan de un significado

³⁹⁴ Ḥalāl Amīn. “Taḥiyya Kārīwkā”, p. 213.

³⁹⁵ “Taḥiyya Kārīwkā, dumū‘a wa-ibtisāmāt fī riḥlat al-naḡāḥ”. *Ajbār al-Nuḡūm*, 111 (19 de noviembre de 1994), p. 18.

³⁹⁶ *Ibidem*.

complejo a los tres hechos a la vez que aportan nuevos elementos para una comprensión de la construcción del imaginario social de la época.

3.2. Segunda imagen

“El cine egipcio de los años cincuenta”, escribe Alberto Elena, “prolonga abiertamente las tendencias de la década anterior y sólo con algún retraso comenzará a acusar los importantes cambios sociales acaecidos a raíz de la revolución nasserista”³⁹⁷. Así, encontramos en este período (1952-1958) algunas continuidades a las que haremos breve referencia a continuación.

A mediados de los 50 el personaje de la bailarina continuaba siendo principal en la representación de mujer fuera del hogar, ya completamente instalado en las pantallas egipcias. En un intento de combinar la tradición de los *backstage musicals* con la nueva situación del país encontramos películas como *Anā wa-ḥabībī* (*Mi amado y yo*) de 1953 protagonizada por Šādyā y el hermano de Laylā Murād, Munīr Murād (1922-1981), quien también escribió el guión. Allí, vemos a la consagrada Šādyā haciendo de ella misma en la búsqueda de un coprotagonista para su próxima película. Debaten con el productor si buscarlo en el barrio —de alta alcurnia— de Zamālik o en Rawḍ al-Faraḡ. El productor accede a ir a este último y allí asisten a un espectáculo popular que a Šādyā le fascina. Entre las interpretaciones se destacan el baile de Zīnāt ‘Ulwī³⁹⁸ y el multifacético Munīr; ambos artistas de la tradición folclórica local. Así, se contrasta las diferencias entre la “baja” y “alta” cultura, finalizando la película con un —completamente fuera de contexto— espectáculo nacionalista, una banda militar y la presencia de soldados marchando y cantando sobre el escenario.

³⁹⁷ Alberto Elena. *Los cines periféricos*, p. 201.

³⁹⁸ Zīnāt ‘Ulwī (1930-1988). Bailarina egipcia que trabajó mayormente en el cine. Una de sus más recordadas escenas es la incluida en la película *Ayyām wa-layālī* (*Días y Noches*) de Henry Barakāt en 1955. Los escasos datos que disponemos de su biografía los hemos tomado de la filmografía visualizada para esta investigación. Las fechas de nacimiento y muerte fueron aportadas por Muḥammad Diyāb.

En *Naššāla hānim* (*Señora carterista*), también de 1953, Samia Gamal hace el papel de una criminal que se encuentra bajo la presión de un hombre que la obliga a robar. Entre las actividades criminales que desarrolla, baila en un cabaret con una toma del otro lado de la barra del mismo y así la vemos no sólo a ella sino también a quienes la miran. Dos años después, en 1955, protagoniza junto a Kūkā³⁹⁹ y la famosa cantante ítalo-egipcia Dalida⁴⁰⁰ *Sīyāra wa-kās* (*Un cigarrillo y una copa*), donde interpreta a una bailarina que abandona su exitosa carrera al casarse pero es víctima de su adicción al alcohol, manifiesta en el *film* como derivada de su profesión, que la lleva al punto de incendiar la habitación de su hija pequeña. Ya a salvo, acaba afirmando “Hoy aprendí mucho; para la mujer no hay más que su casa y su marido”.



Imagen 29. Afiche de la película *Un cigarrillo y una copa*
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

³⁹⁹ Kūkā (1917-1979) Actriz y montadora egipcia. Nació Nāyīya Ibrāhīm Bilāl en El Cairo. Comenzó su vida profesional como montadora de películas en los estudios de cine, donde conoció al director Niyāzī Muṣṭafā. El director estadounidense, Thornton Freeland, la vio actuar en una obra de teatro y la eligió para compartir con Paul Robeson el protagonismo de la película *Jericho* de 1937. Más adelante protagonizó una serie de películas en el papel de beduina dirigidas por su marido Niyāzī Muṣṭafā. Cfr. ‘Abd al-Ganī Dāwūd. *Madāris al-adā’ al-tamīlī fī tārijj al-sīnimā al-Miṣriyya*. El Cairo: al-Hay’a al-‘Āmma li-Quṣūr al-Ṭaqāfa, 2000, p. 74.

⁴⁰⁰ Dalida (1933-1987). Nació en El Cairo de origen francés e italiano. Vivió mayormente en Francia y su éxito como cantante fue arrollador en Europa, donde también actuó en algunas producciones cinematográficas. Cfr. <http://dalida.com/> (Consulta: 02/05/2013)

En *Uḥibbuka yā Ḥasan (Te amo Hasan)* de 1958, protagonizada por la destacada bailarina Na‘īma ‘Ākif⁴⁰¹, ésta migra del campo a la ciudad para triunfar en la calle Muḥammad ‘Alī. Allí, debe continuamente enfrentarse a los avances de un señor mayor adinerado que quiere ser su proxeneta. Ella resiste y sigue su objetivo hasta conseguirlo convirtiéndose en una famosa artista.

A pesar de las continuidades, un elemento novedoso se refuerza en esta época. El personaje de la *femme fatale*, o mujer-demonio, que había aparecido como en Hollywood⁴⁰² a mediados de los cuarenta y cuyas pioneras en Egipto fueron Laylā Fawzī⁴⁰³ en *Yasqūṭ al-ḥub (Abajo el amor)* 1944 y Madīḥa Yusrī *al-Nā‘ib al-‘āmm (El procurador general)* 1946.

Hubo dos grandes tendencias en la década siguiente; por un lado, el personaje de la bailarina y el espacio físico del cabaret ligados ambos a alguna actividad criminal o moralmente condenable de los que *Un cigarrillo y una copa*, *Te amo Hasan* y *Señora carterista* son exponentes y por el otro la bailarina como cuasi mujer fatal. Para este último caso, la novedad fue que este papel comenzó a ser interpretado por actrices y bailarinas devenidas actrices —como era el caso de Tahia Carioca— y no ya por bailarinas.

Y así, en su homenaje a Tahia Carioca, Edward Said sostiene que desde *El juego de la señora* hasta *La juventud de una mujer*, ella era sucesivamente puesta en este rol de *femme fatale* en una película tras otra. Ella siempre era la otra mujer, oponiéndose a la

⁴⁰¹ Na‘īma ‘Ākif (1929-1966). Actriz y bailarina egipcia. Nació en la ciudad de Tanta, Garbia *Garbiyya*. Su familia era dueña de un circo, en el cual Na‘īma pasó los años de su infancia hasta los 14 años, cuando el padre hipotecó el circo y se mudó con su familia a El Cairo. En El Cairo comenzó a trabajar en la sala de Badī‘a Maṣābnī y después en el club nocturno *al-Kītkāī*, donde conoció a varios directores del cine. En 1949 apareció en el cine como bailarina en la película *Sitt al-bayt (La ama de la casa)*, y después como actriz en *Lahālībū*. Protagonizó numerosas películas musicales, en las cuales actuaba, bailaba, cantaba y hacía monólogos, entre ellas, *Bābā ‘arīs (Papá es un novio de boda)*, la primera película egipcia en colores, en 1950. Se retiró del cine en 1964. Maḥmūd Qāsim, *Mawsū‘at*, p. 142.

⁴⁰² Los primeros personajes con estas características en Hollywood fueron interpretados por Lana Turner en *The postman always rings twice (El cartero llama siempre dos veces)* de Garnett en 1946 y Rita Hayworth en *Gilda* de Charles Vidor en 1946.

⁴⁰³ Laylā Fawzī (1918-2005). Actriz. Nació en Turquía de padre sirio, dueño de locales de tela en Damasco, El Cairo y Estambul; y madre turca, nieta de un general del ejército otomano. Realizaba generalmente el papel de mujer de clase alta. Entre 1941 y 2004, participó en alrededor de 85 películas y 40 telenovelas. Entre sus películas más importantes están *al-Nāṣir Ṣalāḥ al-Dīn (Saladino)* de Youssef Chahine en 1963 y *Safīr ḡahannam (El embajador del infierno)* de Yūsuf Wahbī en 1945. *Cfr.* Muḥammad Diyāb. *Yamīlat al-yamīlāt Laylā Fawzī*. El Cairo: Wizārat al-Taḡāfa - Ṣundūq al-Tanmiyya al-Taḡāfiyya, 2001, p. 5 y ss.

“virtuosa, más aceptable para el público local y mucho menos interesante. Incluso con esos límites, el talento de Tahia deslumbra. Crees que ella sería mucho más interesante como compañía y amante que la mujer que se casa con el protagonista, y comienzas a sospechar que es porque es tan talentosa y tan sexy que tiene que ser representada como peligrosa — la *‘alma* que es tan sabia, tan lista, tan sexualmente avanzada, para cualquier hombre en el Egipto contemporáneo. En los años cincuenta, Tahia ya se había convertido en el estándar de mujer-demonio en docenas de películas egipcias”⁴⁰⁴.

Este personaje de mujer-demonio, nuevo en el cine egipcio del que, como dice Said, Tahia era el estándar, encajaba perfectamente en la figura de la bailarina en un momento en el que estaban redefiniéndose los límites entre el bien y el mal.

Si Tahia era el estándar de la mujer demonio con una belleza “típicamente egipcia”, esta época conoció a otra más “occidental” de Hind Rustom a quien se llegó a llamar incluso la “Marilyn Monroe egipcia”. Poseedora de una voluptuosa figura y unos rasgos delicados, Hind Rustom era la dueña de los suspiros del público masculino y fue la primera no-bailarina en bailar en el cine egipcio, donde interpretó numerosas veces el personaje de bailarina demostrando habilidad y destreza.

⁴⁰⁴ Edward Said. “Homage”, p. 6.



Imagen 30. Fotos de Hind Rustom aparecidas en publicaciones de la época, sin datos.
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

La mujer-demonio era, en definitiva, otra forma de representar a la mujer como un “otro” al que se debía disciplinar, ya que la *femme fatale* es emblema no solo de otredad sino también de “caos, oscuridad, muerte, todo lo que se ubica por fuera de lo seguro, lo conocido y lo *normal*”⁴⁰⁵.

La construcción del personaje de la mujer malvada venía a definir cómo era la mujer “buena” dando forma a la clásica díada cinematográfica virgen/puta. Además, se ampliaban las posibilidades del *voyeurismo* y *escopofilia*, definida esta última por Laura

⁴⁰⁵ Rebecca Stott. *The fabrication of late-Victorian femme fatale: The kiss of death*. Londres: Palgrave MacMillan, 1992, p. 37. Cursivas en el original.

Mulvey como el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico⁴⁰⁶ ya que la construcción de la mujer “perdida”, identificada con la bailarina, avala la observación de su cuerpo, que ella arroja al espacio público. Encontramos entonces que en las películas de la época las bailarinas son una versión local de la mujer fatal, combinada en mayor o menor grado con la decadencia moral con la que ahora se identificaba la profesión en un momento en el que el Estado tomaba las riendas de la movilidad de la mujer en el espacio público.

El caso específico de la bailarina funciona como objeto erótico tanto para los personajes como para el espectador, “se trata de una mujer que actúa en el interior de la narración, de manera que la mirada del espectador y la del personaje de la película se combinan hábilmente sin romper la verosimilitud narrativa. Por un instante, el impacto sexual de la actriz conduce a la película a una tierra de nadie, fuera del espacio y del tiempo fílmico”⁴⁰⁷.

Veremos a continuación como ello fue llevado a la pantalla por dos de los directores más influyentes y destacados no sólo de la época sino también de la historia del cine egipcio: Yousef Chahine y Hasan al-Imām.

⁴⁰⁶ Laura Mulvey. “Placer visual y cine narrativo”, p. 370.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 371.

3.2.1. *al-Īasad* (*El cuerpo*) (1955)

En la primera escena de *El cuerpo* vemos a una pequeña de unos 3 o 4 años llamada Ni‘mat bailando arengada por su madre, de aspecto libertino y dominador. La niña es impulsada a bailar continuamente por ésta ante el desacuerdo de su padre y en la casa se vive un ambiente de continua fiesta con músicos y niñas sexualizadas bailando con trajes de dos piezas. El hostigamiento de la madre queda reflejado cuando la niña en uno de estos encuentros se desmaya del cansancio despertando tristeza en todos los presentes, sobre todo el padre, impotente ante la personalidad avasalladora de su mujer, que lo domina a través de su cuerpo.



Imagen 31. Afiche de *El cuerpo*
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

En la siguiente escena aparece Hind Rustum como la crecida Ni‘mat que entra al cuarto de su madre por la mañana y la encuentra en la cama ofuscada:

Ni‘mat: ¿Qué te pasa?

Madre: Estoy enojada porque anoche no quisiste bailar

N: Me dio vergüenza... había desconocidos.

M: Tienes que aprender a bailar delante de los que conoces y de los que no conoces sino no vas a triunfar como bailarina.

N: Yo no quiero ser bailarina

M: ¿Y qué vas a ser? [con sorna] ¡¿Doctora?!

N: No, directora de escuela.

M: ¡Eres una perdedora!

N: ¿Qué? ¿Qué tiene de malo?

M: No, nada de malo. Pero la bailarina... es otra cosa, es quien embruja la mente de los hombres, es como los diamantes y las piedras preciosas.

N: No, bailarina no.

M: Eres una perdedora como tu padre. [Señalando una foto colgada en la pared, aparentemente de Badī‘a Maṣābnī] Mira la foto de Badī‘a, Bada‘da‘ ella hizo mucho dinero bailando, quisiera que tú seas como ella.

N: ¿Y yo? ¿Tendré suerte como ella?

M: ¿Por qué no? Sólo tienes que aprender a bailar y hacer lo que yo te diga

N: ¿Y papá?

M: No le hagas caso, de hecho está en la cocina.

Al salir a la calle Ni‘mat es admirada por todos los hombres, que no escatiman en miradas lascivas y comentarios halagadores a la que pretende ser una adolescente vestida modestamente.

Al ser expulsada de la escuela por sus recurrentes travesuras, los padres discuten el futuro de la chica que la madre ve claramente en los cabarets ante la negativa del padre que exclama “¡Mi hija no va a ser bailarina!” a lo que la madre responde “¡Ni‘mat va a trabajar como bailarina, bailarina, bailarina!” lo que provoca la separación de la pareja.

En la siguiente escena el cambio de vestuario y de actitud —de aniñada a mujer fatal— ha sido efectuado y vemos a Ni‘mat bailando con una chilaba transparente que deja descubiertas sus piernas ante la mirada atónita de la concurrencia masculina y la molestia de la femenina. Entre el público se halla el jefe de su padre, a quien ella había conocido antes en la oficina de éste, que luego de la presentación la invita a beber. Comienza entre ambos una relación amorosa por presión de la madre de Ni‘mat quien ve en el hombre adinerado la posibilidad inmediata de mejorar su situación económica e impulsar la carrera de su hija.



Imagen 32. Ni‘mat y su madre antes y después de convertirse en bailarina
Fuente: Fotogramas de la película *El cuerpo*

En su papel de guardián moral de su hija, el padre iracundo ataca a la madre dejándola ciega, yendo a la cárcel y dando pie al desenlace dramático de la película. Es entonces cuando Ni‘mat conoce a Ḥusayn (Kamāl al-Šinnāwī) y comienza una relación romántica entre ellos que aleja a Ni‘mat del jefe de su padre. Ella le oculta su profesión a Ḥusayn, dando por sentado que él la desaprobará y todo marcha bien hasta el día de la boda cuando Ni‘mat conoce al padre de su prometido que no es otro que el jefe del suyo:

Padre: ¿Tú?

Ḥusayn: ¿Qué pasa papá? ¿Ni‘mat? ¿De qué se trata?

Padre: No sé hijo si felicitarte o lamentarme por ti.

Ḥusayn: [creyendo que es una broma de su padre] ¡Sé lo que quieres decir padre!

Padre: ¿Qué sabes? ¿Sabes que era...?

Ni‘mat: No continúes. No destruyas en un segundo la felicidad que anhelo hace tanto tiempo.

P: ¿De qué felicidad hablas? ¡Infiel! ¡Baja!

N: Si eso es verdad ésta es mi única oportunidad para levantar la cabeza frente a la gente.

P: ¿A cuenta de quién? ¿De mi hijo? ¡¿Después de haberte echado en los brazos del padre vienes a echar tu veneno para acabar con el hijo?!

H: ¿Qué dices padre?

P: [Con ironía] Pregúntale a la noble fiel.

N: No te permito herir más mis sentimientos.

P: ¡¿Tus sentimientos?! ¿Acaso te sientes deshonrada?

N: ¡Yo tengo más honor que tú, si quieres hablar de honor cuéntale a tu hijo cómo robaste el honor⁴⁰⁸ de una chica que podría ser tu hija!

⁴⁰⁸ La palabra que utiliza es *‘ird* que significa honor simbolizado con la virginidad, en la tradición de que el honor de la mujer (su virginidad) es aquello que, por extensión, simboliza el honor de la familia. Así por ejemplo en la zona del Alto Egipto donde la propiedad de la tierra está intrínsecamente ligada a la identidad y

P: ¡Cállate la boca!

N: Ḥusayn, tú eres mi única esperanza, no me hagas ver las rosas como espinas, no me hagas ver el vestido de novia negro, di algo... bueno, yo voy a hablar, para que la gente no diga que se casó con la amante del padre, al cabo tendrán razón.

Al ser abandonada por Ḥusayn, Ni‘mat vuelve al cabaret, comienza a emborracharse y dormir con hombres diferentes todas las noches. La madre, ciega y ahora con una actitud sobria y adusta hacia su hija recurre a Ḥusayn para “salvar” a su hija. Ésta sufre un accidente que la inhabilita para volver a bailar y la deja en un estado muy deteriorado y, además, pobre. Ḥusayn finalmente accede a retomar la relación y casarse con ella, pero la boda no se puede concretar ya que ella, envuelta en su vestido de novia, muere en la escena final de la película.

Así, se suceden las tragedias de todo tipo: la ceguera de la madre, el encarcelamiento del padre, la condena social y abandono del ser amado que puede “salvar” a Ni‘mat de su estilo de vida, el accidente, la pobreza... todo ello como consecuencia del mal manejo de las mujeres, que es siempre corregido por los hombres, primero el padre y luego Ḥusayn. Sin embargo, ello no es suficiente y ahora el cine egipcio va más allá castigando con la muerte a la bailarina no sin antes disfrutar de su cuerpo. La primera parte de la película es un despliegue de sensualidad, canciones, vestuarios, en fin, del cuerpo de Hind Rustum a partir del personaje de Ni‘mat a quien finalmente se castiga con la muerte. A diferencia de lo que sucedía con Na‘īma en *La calle Muḥammad ‘Alī*, quien tras padecer también un accidente y empobrecerse, se la perdonaba y “premiaba” con el matrimonio.

El cuerpo es la primera película de Ḥasan al-Imām que entraría en la categoría de aquello que se ha llamado “melodrama sobre bailarinas” y que analizaremos más en profundidad en el próximo capítulo. La afición de al-Imām por las bailarinas fue producto, según Muḥammad Diyāb del hecho de que el director había trabajado en la sala de Badī‘a Maṣābnī y vivía en la calle Muḥammad ‘Alī.

al honor familiar se forjó el dicho *al-arḍ zay al-‘irḍ* (dial. “la tierra es como el honor”). Sobre este tema remitimos al lector a: Nawal al Sadawi. *La cara desnuda de la mujer árabe*. Madrid: Ed. Horas y horas, 2011.

El cuerpo fue la primera película que rodó junto a la ya consagrada Hind Rustom, a quién se lo ligó sentimentalmente.

3.2.2. *Inta ḥabībī* (*Tú eres mi amor*) (1957)

Otro de los directores maravillados por la belleza de Rustom fue Yousef Chahine, quien la convocó para un pequeño papel en su primera película de 1950, *Bābā Amīn* (*Papá Amīn*). Un año después, el director presentó la consagrada internacionalmente *Ibn al-Nīl* (*Hijo del Nilo*) en la que un joven campesino llega a El Cairo con el dinero de sus vecinos para comprar fertilizante y es víctima de malhechores ligados a una bailarina. También estaría presente Rustom en la que se considera la obra cumbre de Chahine, *Bāb al-Ḥadīd* (*Estación Central*) donde él mismo interpreta el rol de aquél que enloquece — literalmente— de deseo por ella.

Chahine sentía fascinación por los musicales de Hollywood, donde había estudiado cine. A su regreso, intentó algunas experiencias en este sentido, entre las que se encuentra *Tú eres mi amor*, producida por Farīd al-Aṭraš.

La historia es sencilla: los padres ricos de Farīd al-Aṭraš quieren obligarlo a casarse con Šādyā, a quien no ama, ni ella a él. El casamiento fue arreglado por los padres de ambos, ya que los de ella están en la ruina y de la unión sacarían como ganancia cien mil libras. La novia es por tanto un bien de intercambio comercial en manos de sus padres, tanto como lo iba a ser Le‘ba y tantos otros personajes femeninos de la cinematografía egipcia y mundial.



Imágen 33. Farīd al-Aṭraṣ con Hind Rustum (izquierda) y Šādyā (derecha)
Fuentes: Fotogramas extraídos de la película *Tú eres mi amor*

Haciendo caso omiso de los deseos de sus padres, Farīd intenta por todos los medios de desligarse de la boda ya que él está atrapado en las redes de su compañera de trabajo en el cabaret, la exuberante Nānā (Hind Rustum). En una de las primeras escenas de la película los vemos en su actuación. El público apenas si presta atención a lo que Farīd canta mientras la sensual Nānā se desplaza entre las mesas encantando a la concurrencia que la observa embelesada.

Esta “sexualidad explosiva” de Rustum es complementada con una “personalidad explosiva” también, que es proyectada como vulgar a través de sus gestos, su forma de hablar y su tendencia a manifestar su enojo con golpes. Su opuesto es interpretado por Šādyā, en un personaje exactamente igual que aquel de *La juventud de una mujer* que anticipa el final esperado; la pasividad de Šādyā es compensada con el amor del protagonista. El destino de Nānā es diferente al de Šafā’āt; mientras el personaje de Tahia Carioca era castigado con la muerte, el de Rustum es compensada con el antiguo novio de Šādyā a cuyos brazos se arroja luego de enterarse de que es un millonario petrolero.

Así es presentado el personaje de la mujer-demonio, cuya ambición sobrepasa a su amor. Amor por el que estuvo luchando con uñas y dientes toda la película, por lo que la sensación que deja el personaje es el de liviandad y amoralidad al sugerir la concreción de relaciones sexuales extra-matrimoniales entre ella y el millonario.

Hay también un guiño folclórico en un viaje en tren que hacen los protagonistas a Asuán donde Farīd y Nānā se acoplan en el vagón de unos *fallāhīn* ofreciendo un espectáculo más “tradicional” que aquel que presentaron en el cabaret. La escena, además, incluye un primer plano de los pechos de Rustum que dura casi toda la canción. Su vestuario consiste en una túnica y los *fallāhīn*, como público del cabaret, no se privan de mirarla con lascivia.

Así, Fernando González García también observa que “El argumento es muy conservador. El núcleo de la historia lo ocupan los asuntos y problemas del varón, atrapado entre una joven elegante y la bailarina, una especie de mujer fatal (...) Las actuaciones de Farīd al-Aṭraš quedan literalmente en un segundo plano ante el cuerpo que baila de Hind Rustum, para lo que Chahine se sirve de la profundidad de campo. (...) La película es, en general, una exaltación del cuerpo femenino: danzas del vientre, pases de modelos, juegos voyeuristas con los que se va más allá de lo mostrable, donde los protagonistas con sus intentos de ver y sus gestos ocupan el lugar de intermediario”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Fernando González García. “Entre los géneros y la propaganda: el cine de Chahine de 1950 a 1970”. En Alberto Elena (ed.) *Youssef Chahine, el fuego y la palabra*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 56-57.

3.3. *Mi amor moreno* (1958)



Imagen 34. Afiche de *Mi amor Moreno*
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

3.3.1. Argumento

La película empieza con una toma de los pies a la cabeza de Samia Gamal que baila con una gran sonrisa al ritmo de la famosa canción de Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, *Mi amor moreno* que da nombre a la película mientras corren los títulos: “Tahia Carioca en: *Mi amor moreno*, con Samia Gamal, Yūsuf Wahbī, Šukrī Sarḥān”, etc.

Al terminar la música se escucha un claxon y Samia Gamal (Samra dial. “Morena”) corre a la ventana, abajo se encuentra su prometido, Aḥmad (Šukrī Sarḥān) montado en una motocicleta que, después de saludarla, le pregunta si su padre está en casa. Ante la negativa, le pide a Samra que baje para que le dé algo. La joven baja y él le ofrece unas guayabas y dátiles, que ella come coquetamente convidándole a su vez. Acuerdan al despedirse que Aḥmad hablará con el padre de ella para casarse el jueves siguiente.

Ya en su habitación, Samra mira embelesada el tocadiscos en el que suena una vez más la canción de Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb. Sobre el disco que gira aparece primero Tahia Carioca y luego ella, bailando ambas con traje de dos piezas e intercambiando miradas cariñosas y de admiración. La vestimenta de Samra, su cuarto y la calle dan la pauta de un contexto de pobreza y sencillez, identificados los personajes con *awlād al-balad*.

La música cesa al rayarse el disco y las bailarinas desaparecen dando entrada a la madre de Samra que escandalizada dice:

Madre: ¿Qué es todo ese ruido? ¿Quieres que tu padre escuche?

Samra: ¿Acaso hice algo malo?

M [irónicamente]: Claro que no. Sólo estás todo el tiempo escuchando esta canción que evoca baile.

S: Me encanta bailar, me sale del alma.

M: Ah, ¿sí? ¿Y no quieres también bailar delante de la gente?

S: Mira [bailando] ¿No bailo yo mejor que Zakiyya?

M: ¿Has visto bailar a Zakiyya?!

S: ¿Que si la vi...?

[Sonido de un coche que se acerca]

S: ¡Es ella! [abriendo la ventana]

M: ¡Entra y cierra la ventana!

S: Espera, quiero saludarla.

M: ¡Si tu padre se entera que hablas con ella te va a encerrar de por vida! ¡¿Y qué va a pensar tu prometido Aḥmad?! ¡Entra y cierra la ventana! [empujándola y cerrando la ventana ella]. Al irse la madre, Samra abre la ventana.

S: Buenas tardes señora Zakiyya.

Z: Buenas tardes Samra.

S: ¿Bailaste hoy?

Z: Sí, ¿Cuándo vendrás a verme?

S: ¿Quieres que mi padre me mate? Me encantaría verte en la sala en la que bailas con la música sonando y tú bailando

Z: ¿Y si te gusta?

S: ¿Qué voy a hacer?

Z: Puedes venir a bailar tú también

S: ¿En serio? ¿Tú crees que voy a poder bailar delante de la gente?

Z: Claro que sí. Bailas, te diviertes ¡y encima te pagan!

S: Llega mi padre, debo irme

Z: ¿Vendrás mañana?

S: Si Dios quiere.

Llega el padre al hogar y comenta a su esposa las novedades; Aḥmad ha ido a verlo para ultimar los detalles de la boda, Samra escucha detrás de la puerta feliz.

La siguiente escena tiene lugar en el cabaret donde en primer plano vemos a una mujer fumando sentada en la barra, detrás de la cual está la cámara. Comienza el baile de Zakiyya, observado por el público compuesto de mujeres y hombres que beben, miran el espectáculo y fuman. Primeros planos del cuerpo de Zakiyya resaltan sus caderas, busto y sonrisa.

Samra, tras bambalinas, sigue la presentación de Zakiyya, observándola con admiración e imitando sus movimientos, cuando es descubierta por el ayudante del dueño del cabaret, Simsim (Istīfān Rūstī), que se interesa por ella. Éste le ofrece llevarla con el dueño del lugar que la contratará de inmediato a lo que ella responde que no quiere bailar delante de la gente. Se incorpora a la conversación el dueño, Rustum Bey (Yūsuf Wahbī). La cámara recorre el cuerpo de la chica de pies a cabeza y luego la expresión de deseo en el rostro de Rustum Bey que pregunta a su ayudante: “¿Quién es la preciosura que está a tu lado?”, éste contesta “Es una amiga de la señora Zakiyya”, los dos hombres intercambian miradas cómplices y luego Rustum Bey dice “¿Ah sí? Dile entonces a la señora Zakiyya que quiero verla cuando termine su número”.

Terminado éste ya en el camerino de la bailarina están Zakiyya y Samra cuando llega Rustum Bey:

Zakiyya: Bienvenido

Rustum Bey: Hola Zakiyya [mirando a Samra] La señora esta, ¿es tu hermana?

Z: No, es la vecina de mi mamá.

R: Dios mío, vosotros sí que tenéis vecinos hermosos, debéis vivir en el paraíso.

S: [con fastidio] No, vivimos en al-Qal‘a.

R: ¿Y no hay allí ningún piso vacío?

S: El barrio está completo.

Z: Le voy a preguntar al corredor de fincas. [A Samra] El señor es Rustum Bey el millonario, muy simpático y quiere a todo el mundo.

S: Encantada.

Z: [a Rustum Bey] La señora es Samra, vecina de mi mamá y muere por la danza.

R: ¿Ah sí? ¿Te gusta la danza, preciosa?

S: Mucho, pero de puertas a dentro.

R: ¿Por qué?

Z: Porque tiene miedo de su papá.

R: Pues tiene razón su padre, una flor así hay que cuidarla.

Z: ¿Qué les parece si vamos a comer los tres? Me muero de hambre.

S: Yo me voy a mi casa.

Z: ¡Pero tenemos que comer!

S: Yo no me siento con hombres. Si hubiera sabido cómo era la historia no hubiera venido.

Finalmente parten los tres en el coche de Rustum Bey del que Zakiyya y Samra descienden antes de llegar al barrio para que no las vean llegar con este hombre. Toman un taxi, y al bajar las está esperando Aḥmad que increpa a Samra con violencia: “¿Dónde estuviste?”. Ella miente diciendo que en la boda de una amiga en la que Zakiyya bailó y por eso vuelven juntas. Samra se había escapado de su casa para ir al cabaret por lo que cuando llega a casa el padre está furioso, la golpea primero a ella y luego a la madre. Samra entra a su cuarto, abre la ventana y habla con Zakiyya quien le dice que tienen que encontrarse al día siguiente, que se envuelva en la *malāya* y diga que va a comprar cualquier cosa. La conversación es interrumpida por la entrada de Aḥmad que, amenazante, le dice a su prometida que esta vez va a dejarlo pasar pero la próxima será él quien la castigue.

Al día siguiente baja Samra a comprar *fūl* y se escabulle en la casa de Zakiyya que le dice que por la noche van a ir juntas a un lugar, que si quiere ser feliz tiene que escucharla y seguirla; desmereciendo a su prometido, que es mecánico y que solo puede

ofrecerle una vida de pobreza. Al regresar a la casa, Aḥmad la está esperando y una vez más le dice “¿Dónde estuviste?”; ella le es indiferente, se encierra en el cuarto y al llegar el padre la amenaza y le dice que no quiere que vuelva a salir de la casa.

Por la noche Samra se escapa con Zakiyya, que la lleva a la mansión de Rustum Bey en Zamālik. Éste, encantado con la chica le pide matrimonio. Samra duda, pero Zakiyya la convence diciéndole que puede tener una vida de lujo. Rustum Bey se encarga de los detalles y la boda es consumada rápidamente. En la casa de Samra aún no han notado su ausencia, hasta que llega Aḥmad, entran al cuarto y ven que no está. Simsim es enviado allí por Rustum Bey para que busque al padre de Samra, ya éste en la mansión el bey le cuenta lo sucedido ante el estupor del padre. Se encuentra después con la hija, totalmente cambiada —el pelo corto y vestida lujosamente— y luego regresa al hogar humillado y decepcionado no sin antes devolver al bey el dinero que le dio al llegar en concepto de dote. En la casa la noticia provoca la ira de Aḥmad, que decide ir a Zamālik a buscar a este hombre. En la calle se encuentra con Zakiyya que intenta seducirlo pero él la rechaza.

Baja las escaleras de la mansión la renovada Samra que, según su flamante marido, “parece una artista de Hollywood” y continuamente se ofrecen contrastes entre sus costumbres y la del bey. Después él le regala una lujosa piel y le anuncia que irán a Suecia ese mismo día. Al llegar a Suecia, ya en el hotel, Rustum Bey y Simsim abren la piel y sacan de allí diamantes y dinero.

La siguiente escena se desarrolla en el cabaret donde Zakiyya baila y un también renovado Aḥmad la mira con deseo y bebe. Después del número conversan y ella, insistente, le dice que no piense más en Samra, que “no hay mujer en el mundo que merezca un cuarto de pensamiento de un hombre”, lo convence de que puede tener futuro en el ambiente que ella frecuenta y que ella puede presentarle a gente que le va a dar trabajo cobrando mucho dinero. Es así cómo Aḥmad comienza a trabajar para Zuhayr (Maḥmūd al-Milīyī) con el objetivo de vengarse de Samra. Zuhayr le ofrece un piso y un auto y le encarga su primera misión: debe ir a Líbano y encontrarse con Rustum Bey que le va a decir como contraseña: “mi amor moreno” y él le entregará una maleta. Antes de partir, le da un pasaporte con su nuevo nombre: Ibrāhīm Tawfīq.



Imagen 35. Fotogramas de *Mi amor moreno* Fuente: Media Player Classic

En el hotel de Líbano se encuentran Rustum Bey y Aḥmad, la contraseña es mencionada y se hace entrega de la maleta. Rustum Bey lo invita a reunirse con él y su mujer por la noche y le advierte que de los negocios de los hombres no deben enterarse las mujeres. Se sucede el encuentro y allí Samra ve a Aḥmad, sin comprender. Ante el pedido de su marido, es invitada a bailar por Aḥmad y allí tienen la oportunidad de conversar. Samra le pregunta que qué hace allí, a lo que él contesta que está haciendo lo mismo que ella, divertirse, que ella ya no le interesa ni la quiere, que el amor no existe, lo único que existe es el odio y la venganza. Ella, a pesar de estar molesta con su cambio, le manifiesta que sí lo sigue queriendo.

Al día siguiente Samra sale a pasear con Simsim y se encuentran con Aḥmad, que está cortejando a una chica, lo que despierta los celos de la antigua novia. Enojada, se va y luego discuten en el hotel, al irse él ella arroja un zapato que golpeando con la puerta se rompe y allí aparecen más diamantes. Samra comienza a sospechar de los asuntos de su marido y cuando éste regresa lo increpa, recibiendo golpes como toda respuesta. Los gritos de Samra llegan hasta el pasillo alarmando a Aḥmad, que abre la puerta y al ver al bey se disculpa. Rustum Bey intuye que algo sucede entre Aḥmad y Samra, ésta confiesa la relación que hubo entre ellos y Rustum Bey le cuenta a su esposa cuál es su verdadera ocupación: jefe de la principal banda de contrabando de dinero y diamantes con agentes en todos los países del mundo. Ella llora espantada y Rustum Bey hace una llamada solicitando que acaben con Aḥmad. De ello se ocupa Simsim, que primero lo seda y luego lo arroja por un barranco.

Mientras tanto, Samra, dormida, sueña una escena en la que luce un vestido de noche y baila en una especie de túnel en el que unos hombres vestidos de esmoquin la intentan atraer; ella, desconcertada, se mueve de un lado al otro hasta que aturdida cae desmayada al piso. Se despierta en un ambiente *baladī* con la música de unos hombres que la rodean ataviados con vestimenta tradicional; ella, vestida con el traje de danza de dos piezas comienza a bailar con una gran sonrisa en su rostro que se agranda aún más cuando ve que de un balcón asoma Aḥmad, que baja para reunirse con ella, pero cuando están a punto de besarse un ruido la despierta.

De regreso en la mansión, Samra quiere abandonar a su marido y éste comienza a hartarse y a pensar en deshacerse de ella. En medio de una discusión entre ambos, llega Zakiyya y Samra le cuenta lo sucedido con Aḥmad, lo que entristece profundamente a Zakiyya, enamorada del joven. Pero pronto descubrimos que Aḥmad no murió y está regresando a Egipto en avión. Apenas aterriza va a ver a Zakiyya, que llora frente a su retrato; creyendo que ella lo traicionó la amenaza con un cuchillo pero la bailarina le explica que no tuvo nada que ver y que va a vengarse de Rustum Bey. Con este fin, va a la mansión y allí, luego de acostarse con él y dejarlo durmiendo, Zakiyya habla por teléfono con Aḥmad diciéndole entre otras cosas que lo ama y que va a sacrificar su vida por él. Esto último es escuchado por Rustum Bey y, enojado, la encierra en el sótano.

Se dirige entonces a la casa de la bailarina y Aḥmad logra esconderse pero lo descubren y lo llevan a la mansión. Allí se encuentra con Samra que se alegra de verlo vivo y le dice: “Yo fui quien te hice esto. Pensaba que la felicidad era el dinero y los vestidos bonitos, pero las guayabas que tú me traías eran lo mejor del mundo”. Intenta abrazarlo pero Rustum Bey lo impide y ella se marcha con éste rumbo al aeropuerto.

Aḥmad es encerrado en el sótano con Zakiyya y Rustum Bey da la orden de que los maten. Bajaron para ello Simsim y otro hombre pero Zakiyya los reduce y escapan a la sala donde el otro hombre le dispara. Ella, arrastrándose hacia el teléfono llama a la policía y le da la dirección del lugar, después le disparan nuevamente y, convaleciente, le dice a Aḥmad que la deje morir, que está cansada de la vida y que disfruten él y Samra. Dicho esto, muere provocando gran pena en Aḥmad. En eso llega la policía y Aḥmad les dice que vayan al aeropuerto a buscar a Rustum Bey que se encontraba ya a bordo del avión con su esposa. El avión no despegó y al percibir la llegada de la policía Rustum Bey se suicida.

Montados en el patrullero de regreso a casa Aḥmad y Samra sonríen. Ella, feliz, le dice “Aprendí una lección muy importante”, él le contesta “Pero yo quiero arrancarte la cabeza”. Ella, sin dejar de sonreír, “En la habitación, en la terraza, hazme lo que quieras”. Final feliz.

3.3.2. Análisis

Como hemos podido observar a partir de la descripción del argumento, *Mi amor moreno* tiene diversos ingredientes que aportan a la construcción de una sola idea: controlar la movilidad femenina en el espacio público.

Así, el personaje de Samia Gamal es aquel de la *bint al-balad* inocente, “víctima de las circunstancias” similar al que ya había interpretado en películas como *Señora carterista* y *La bestia* donde se ve envuelta en actividades criminales por sus relaciones con hombres malvados y luego es rescatada por otro personaje masculino y la policía, simbolizando el poder estatal.

Samra viene a representar lo “auténticamente egipcio” a través de múltiples elementos: su vestimenta discreta, el pañuelo en la cabeza, la *malāya*, su lugar de residencia y el respeto por la autoridad paterna son sólo algunos de ellos. Su pasividad, a la espera de la visita de su novio, su coqueteo sutil con él y la naturalidad con la que recibe golpes de casi todos los personajes masculinos de la película son normalizados y de ningún modo condenados. Sumado a ello, se suceden también una serie de mensajes misóginos de parte de los personajes femeninos del que el que hemos transcritto más arriba respecto al lugar que deben ocupar las mujeres en la cabeza de los hombres es sólo un ejemplo.

Samra acepta y acata, calla y otorga, aun cuando se trate de casarse con un hombre que apenas conoce y que minutos antes le provocaba rechazo. La figura masculina del bey y el empoderamiento de su dinero borran de un plumazo a sus “guardianes morales”; su padre y su prometido. ¿Y quién la lleva por el mal camino? Pues una mujer. Pero no cualquier mujer. Una “mujer de la noche”, que baila y expone su cuerpo frente a los hombres, algo que Samra desea y rechaza. Así, la bailarina es representada no como de dudosa moralidad sino más bien como peligrosa, no sólo por su implicación en actividades criminales sino también porque su sola presencia pone en jaque la propia moralidad de los que la rodean.

Esta mujer malvada lleva por el mal camino no solo a la chica inocente sino también a su prometido debiendo ser castigada finalmente con la muerte. Su ambición es tal, que se mueve por el mundo aprovechándose de su belleza y explotando su cuerpo en su propio beneficio y aunque no se explicita la sugerencia de que se acuesta con el bey está presente constantemente.

En lo que respecta a los lugares en los que se desarrolla la historia tenemos varios escenarios. Primero el barrio urbano popular, el *ḥāra*, donde tradicionalmente viven los *awlād al-balad*. La bailarina parece no vivir allí de forma permanente ya que varias veces la escuchamos decir que Samra es vecina de su madre, por lo que podemos inferir que si bien ahora está rodeada de lujo —producto de sus actividades criminales entre las que se encuentra bailar— su origen es humilde. Su madre sólo aparece en una escena abriéndole la puerta a Samra por lo que se presenta como una madre ausente que no interfiere en los asuntos de su hija.

Segundo, el cabaret, “el espacio público más recurrente y a la vez más problemático [...] una localización con la que el cine egipcio francamente se obsesionó. El cabaret está unido intrínsecamente al personaje de la bailarina. La asociación de la bailarina con el crimen era, a su vez, desproporcionadamente alta”⁴¹⁰. Es justamente en el cabaret donde comienza la “perdición” de Samra y Aḥmad de la mano de Zakiyya. Recordemos que la película es del año 1958 cuando los más lujosos cabarets —como en el que baila Zakiyya— ya no existían y sumado a ello el dueño del cabaret no es otro que un bey, título que la revolución no sólo echó por tierra sino que su sola mención tenía un poder simbólico antes de 1952 que luego fue condenado⁴¹¹. De allí podemos deducir que la película, si bien es de 1958, se ubica temporalmente antes de la revolución e intenta proyectar una imagen negativa de la vida lujosa, licenciosa y —por qué no— criminal de los aristócratas y las bailarinas en contraposición de los “verdaderos egipcios”; humildes, trabajadores, guardianes del honor. El discurso de la película es entonces representativo de la moral de la

⁴¹⁰ Munā Ḥadīdī. *Dirāsa taḥlīliyya li-ṣūrat al-mar’a al-miṣriyya fī l-film al-miṣrī*, p. 301.

⁴¹¹ Así, por ejemplo, en la película *Un cigarrillo y una copa* se desarrolla una escena en la que la sirvienta va a abrir la puerta y anuncia a su patrona “Ha llegado un bey” y enseguida se corrige avergonzada “Perdón señora, ha llegado un señor” (*afandī*).

época, que reproduce a su vez la imagen negativa de las mujeres y su participación en el espacio público.

Respecto a las escenas de danza, hay una sobre la que queremos llamar especialmente la atención, aquella ejecutada por Samra en su sueño. Allí se plantea una vez más la oposición entre el lujo, la “occidentalización” y la atención de muchos hombres que la quieren poseer en contraste con la sencillez, lo “auténticamente” egipcio y la elección de un solo hombre.

El primer baile simboliza su desesperación ante esa vida que le es ajena y que la agobia. Llama la atención las similitudes con aquella que interpreta Marilyn Monroe en la película hollywoodense *Gentlemen prefer blondes* (*Los caballeros las prefieren rubias*) de 1953. En principio, el vestuario es prácticamente el mismo, vestido de noche largo con *strapless* y mitones. Sin embargo, mientras Lorelei Lee (Marilyn Monroe) disfruta de la compañía de los hombres que participan con ella de la escena, Samra huye de ellos, alejándose así del personaje de Lorelei Lee. Ella es una *bint al-balad* y acaba de darse cuenta de que en su mundo no cabe aquello de *Diamonds are a girl's best friend* (*Los diamantes son los mejores amigos de una chica*), como cantaba Lorelei en la escena de danza de la mencionada película.

Es interesante notar, aunque no nos extenderemos sobre ello ya que excede los fines del trabajo, que Marilyn Monroe (1926-1962), como Carioca, aceptó roles que mostraban un rol negativo de la mujer, en su caso de ser-rubia que la ponían siempre en el rol de “rubia tonta”, como en la película que mencionamos anteriormente donde ella hace este papel en contraste con la “morena inteligente”, interpretada por Jane Russell (1921-2011).

Su belleza, su *sex appeal* y la industria cinematográfica la convirtieron en el símbolo sexual de los años 50. Sus amores y su imagen quedarían para siempre en la memoria de los estadounidenses y de todo el público en general, dada la llegada del cine de Hollywood al mundo entero, sobre todo por su misteriosa y temprana muerte. Sin embargo, pocos recuerdan que Monroe era una ávida lectora, esposa del escritor Arthur Miller (1915-2005), impulsó la carrera de Ella Fitzgerald (1917-1996) y se ocupó personalmente de que

cantara en los clubes más importantes de Estados Unidos en la época de la segregación racial, se dedicó a estudiar actuación, danza y canto y podía desempeñar cualquier rol aunque fue encasillada, como Carioca, constantemente en los mismos al punto de llegar a declarar “Mi aspecto juega en contra”⁴¹². Su destino fue similar al de Rita Hayworth (1918-1987), que instaló el personaje de la *femme fatale* en la pantalla con su personaje de *Gilda* en 1946, y murió sola y abandonada; mientras que Tahia Carioca, en tanto que objeto de deseo, también moría al engordar.

Así, el cuerpo femenino “es” en tanto mirado por el hombre, que es el que tiene el poder para controlarlo, fetichizarlo y comercializarlo. Cuando una mujer quiere asumir su poder sobre su cuerpo es condenada viéndose forzada a “venderse”, su única mercancía es su cuerpo y sólo el hombre tiene el poder simbólico y material de comprarlo⁴¹³. Como dice el personaje de Monroe, sin un pelo de tonta, “¿No sabes que para un hombre ser rico es como para una chica ser linda? No te casarías con una chica solo porque sea linda pero, por Dios, ¿acaso eso no ayuda?”.

La belleza de Samra fue la que posibilitó su acceso a un nivel más alto de vida. Obnubilada por el acceso al dinero y al lujo hace de su belleza —su cuerpo— una moneda de cambio, intercambiando belleza por dinero. Tanto ella como Zakiyya llevaron sus cuerpos al espacio público siendo castigadas por los personajes masculinos de la película, al punto de que hasta “el bueno de la película”, Aḥmad, acaba amenazando simpáticamente a Samra mientras ella sonríe.

De esta manera, observamos a lo largo de este capítulo cómo el cine continuaba con su misión disciplinadora condenando la participación femenina no controlada en el espacio público; condena que en la película analizada es explicitada con golpes e insultos a los personajes femeninos, que son colocados continuamente en un lugar de inferioridad, como dejando claro que por más que ahora las mujeres gozaban de un *status* político

⁴¹² Liz Garbus. *Love, Marilyn*. Película documental, 2012.

⁴¹³ Cfr. el Capítulo IV “Prostitutas y hetarias” de la segunda parte del libro de Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*.

superior, ello no significaba mayor libertad. La batalla ahora era entre el bien y el mal, ambos necesariamente representados en personajes femeninos que presisan de tutela masculina.

Se observa en este período un cambio en la manera en que se percibían esos cuerpos —necesariamente sexualizados— de las mujeres poniendo en la pantalla aquéllos que lo eran en forma desmesurada. Los cuerpos de Hind Rustum y Tahia Carioca eran ahora cosificados y escrutados a partir no sólo de sus personajes sino también de los planos que se hacía de las diferentes partes de sus cuerpos. Se detenía la cámara ahora —como la mirada adolescente de Said— en piernas, pechos, caderas, bocas entreabiertas y ojos provocadores evocando el deseo masculino y proyectando su fantasía; convirtiéndolo en un “otro”.

El hombre, habitante fundador del espacio público, portador de la mirada, convierte en un “otro” a la mujer a través de la mirada, ella es sólo una imagen; en otras palabras, el hombre produce el sentido y la mujer es portadora de sentido⁴¹⁴. La mujer expuesta “significa” el deseo masculino pero un deseo que es socialmente condenado y así, se condenaba a la mujer.

⁴¹⁴ *Ibidem.*

Capítulo 4: La bailarina como mujer marginal

Introducción

La memoria es invadida continuamente

por la imaginación y el ensueño,

y acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira.

Luis Buñel

Los años 60 trajeron grandes cambios en la arena política egipcia: la mayor parte de la industria y el comercio fueron nacionalizados, se introdujo la televisión —que conformó rápidamente una herramienta eficaz de propaganda en la consolidación y unificación de la opinión pública— y en 1961 se separó la República Árabe Unida, creada en 1958 entre Egipto y Siria. Se pronunció también la Carta Nacional, aprobada el 30 de junio de 1962, que formuló un nuevo orden social basado en los principios del Islam, del nacionalismo, y, por primera vez en Egipto, del socialismo.

Si bien durante la década anterior el régimen no había tenido una política cultural definida, los 60 comenzaron con la nacionalización de los estudios cinematográficos, teatros y compañías de distribución, junto con las imprentas, estableciendo en su lugar enormes instituciones gubernamentales en un intento de hegemonizar la vida cultural⁴¹⁵.

⁴¹⁵ Şalāh Issa. “The July culture project”. *Al Ahrām Weekly*, n° 818, noviembre de 2006, p. 13.

Así, con la creación de la Organización General del Cine en 1961, el Estado entró abiertamente en la producción cinematográfica a comienzos de la década⁴¹⁶.

Este tipo de políticas venían a institucionalizar el espacio público, entre cuyas implicaciones estaba la creación de un aparato de propaganda funcional al régimen, caracterizado por la exaltación de “el pueblo”. La burguesía, que había dedicado todos sus esfuerzos a desentenderse de la población local y sus costumbres y se veía a sí misma moderna, avanzada y occidental se enfrentaba ahora a un populacho de *fallāḥīn* analfabetos que era proclamado por el régimen como sujeto de la historia.

Con el fin de reconciliar ambos espectros, la ideología dominante, a través de la acción de la industria cultural, integró y neutralizó los componentes críticos tanto de la “alta” como de la “baja” cultura⁴¹⁷, pero pronto la deliberada intromisión del Estado en la cultura de masas comenzó a desentonar con el acontecer diario de muchos egipcios. La expansión del imaginario producido por los medios y la creciente influencia de las instituciones estatales en la vida diaria buscaba una comunión entre ideología y práctica⁴¹⁸, cuyas grietas generaron fricciones sociales.

La cultura aparecía ahora en su dimensión hegemónica, por lo que debía ser percibida necesariamente como consensuada, coherente, sistemática⁴¹⁹; en fin, auténtica. En nombre de dicha autenticidad, que ahora operaba como significante vacío⁴²⁰, se incluyó en la política de Estado el arte, música y danza folclórica, marginando a la danza del vientre por considerar que daba una mala imagen de la mujer árabe⁴²¹. El enaltecimiento del folclore, antes ignorado, es un lugar común de las “comunidades imaginadas”: neutraliza a la vez que exalta la unidad ausente en la que se quiere unificar en este caso a la “nación

⁴¹⁶ Alberto Elena, *Los cines periféricos*. pp. 202-203.

⁴¹⁷ Adorno y Horkheimer explican que el poder de la industria no sólo constituye sino que produce nuevas formas de subjetividad que eliminan la capacidad crítica y reflexiva de los receptores. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Buenos Aires: Sur, 1968.

⁴¹⁸ Walter Armbrust. *Mass culture and modernism*. p. 117.

⁴¹⁹ John y Jean Comaroff. *Ethnography and the historical imagination*. Boulder: Westview P., 1992.

⁴²⁰ Un significante vacío es un significante sin significado y, dada su vacuidad, da lugar a la construcción de una estructura hegemónica. La presencia de significantes vacíos es la condición misma de la hegemonía ya que hegemonizar significa, justamente, llenar ese vacío que genera la imposibilidad constitutiva de la sociedad. Ello no es más ni menos que aquello hace viable la existencia de la política. Ernesto Laclau. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996, p. 46 y ss.

⁴²¹ Karin van Nieuwkerk. *A trade like any other*. p.48.

árabe” o “los egipcios”. Democratiza a la vez que invisibiliza, anula la pluralidad. Fue en esta línea en la que surgió el grupo de Maḥmūd Riḍā (Mahmoud Reda) (1930-) de danzas folclóricas egipcias, que será el eje de uno de los apartados del presente capítulo.

Con la difusión de la conciencia nacional tras la revolución, la imagen de *al-misrī effendī* comenzó a percibirse como una representación inadecuada del “verdadero” egipcio tras la abolición de los símbolos, la ocupación y dominación europea. Náser fue visto como el primer *ibn al-balad* en gobernar el país; el primer egipcio emergido del pueblo para gobernarlo. Así, en los años 60 hubo un esfuerzo por revivir y fortalecer las imágenes folclóricas glorificadas⁴²².

Otra línea se trazaría, luego de la nacionalización de la industria cinematográfica, entre el sector público y el privado. En lo que respecta al primero, se crearon dos compañías, una a cargo de Ṣalāh Abū Sayf y otra del productor Ŷamāl al-Liḥī (1926-2011). Según la percepción general de los cineastas de la época, la medida tuvo resultados catastróficos para la industria⁴²³. En manos de los burócratas, los estudios acumularon nuevas —y enormes— pérdidas, llevaron el campo de la producción prácticamente a un punto muerto y a pesar del rápido crecimiento de la población, el número de salas de cine disminuyó⁴²⁴.

Dado que no había una estrategia definida para resolver los problemas estructurales ni planificación económica, la industria se deterioró y corrompió⁴²⁵ mientras que las relaciones entre el sector público y el privado parecen haber sido un tanto ambiguas. Consultada en una encuesta, Tahia Carioca mencionaba que por esos años los principales problemas de la industria eran “la poca moral del ambiente cinematográfico. La diversificación de intereses personales. Hay mucha gente cuyo único objetivo es cobrar dinero, los familiares, la gente de clase alta y todos los que salen de sus filas, los censores, que no tienen ni idea de los problemas reales del cine. Los cineastas en general consideran

⁴²² Sawsan el-Messiri. *Ibn al-balad. A concept of Egyptian identity*. Leiden: E. J. Brill, 1978, p. 6.

⁴²³ Ali Abou Chadi. “Le secteur public”. En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995,

⁴²⁴ Christophe Ayad. “Le star-système”, p.137.

⁴²⁵ Robert Vitalis. “American Ambassador in technicolor and cinemascope, Hollywood and revolution on the Nile”. En Walter Armbrust (ed.). *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 269-291.

el sector público un campo para el comercio y no para la producción en el real sentido de la palabra.”⁴²⁶

En 1971 se privatizó el Organismo General del Cine y los estudios cinematográficos se vendieron a empresas de la región del Golfo que no contaban con experiencia previa en el sector. Pronto todo centro de decisión política y económica pareció trasladarse hacia esa geografía; con la muerte de Náser en 1970, la tercera guerra contra Israel en 1973 y la crisis del petróleo, Egipto dejó de ser la potencia hegemónica del mundo árabe. Con esta serie de acontecimientos comenzaba aquello que se ha denominado la “reislamización” de las sociedades árabes en la década del 70.

Todo este proceso decantó del hecho más significativo del período —y quizás de toda la historiografía del Egipto contemporáneo— que había tenido lugar unos años antes, en junio de 1967: la derrota en el enfrentamiento militar con Israel en lo que se conoce como “la guerra de los seis días”. Ésta, dejó el saldo de la ocupación de Gaza, el Sinaí egipcio, los altos del Golán en Siria y la zona occidental de Jordania. El fracaso militar significaba, por extensión, el del proyecto de gobierno de las Fuerzas Armadas egipcias, ahora derrotadas y expuestas sus falencias, traiciones y conspiraciones internas. La derrota barría de un plumazo toda posibilidad de reconocimiento de liderazgo político⁴²⁷, poniendo en duda su capacidad de llevar adelante la promesa y la ilusión de la ansiada soberanía nacional que había comenzado con la expulsión de las fuerzas británicas y la nacionalización del Canal de Suez en 1956.

Tras la derrota, anunciada oficialmente el 9 de junio de 1967, Náser ofreció su renuncia, y una multitud inundó las calles pidiéndole que no abandonara su cargo. Al respecto, es interesante la lectura de dicho acontecimiento arrojada por Yousef Chahine en una entrevista al respecto de su película *al-‘Uṣfūr (El gorrión)*: “El final de la película, sobre todo, está orientado a refutar esa idea tan extendida de que las manifestaciones a favor del regreso de Nasser eran esencialmente emocionales. La reacción popular fue la de

⁴²⁶ Formulario entregado por Muḥammad Karīm a muchos de los actores de cine de la época del que sólo se recibieron unas pocas respuestas, entre ellas, la de Tahia Carioca con fecha de 13 de mayo de 1968. Incluida en Sulaymān al-Ḥakīm. *Taḥiyya Kārīwkā*, p. 68.

⁴²⁷ Anouar Abdel-Malek. *Egypt: Military society. The army regime, the left and social change under Nasser*. Nueva York: Random House, 1968, p. viii y ss.

un pueblo que se sentía engañado (...) a lo que dijeron “no” fue a la derrota, no dijeron “sí” a Nasser. Yo mismo acabé politizándome verdaderamente en 1967, cuando comprendí que no era yo el que había perdido la guerra, sino el régimen de Nasser”⁴²⁸.

El fracaso militar llegaba en un momento de álgido espíritu nacionalista, por lo que trajo consecuencias tanto territoriales como psicológicas para el pueblo egipcio que pronto vio derrumbados los ideales del panarabismo y el poder de su líder, creando un nuevo dilema identitario⁴²⁹. En los primeros días la radio oficial anunciaba el triunfo absoluto del ejército nacional por sobre el israelí, mientras éste ocupaba la zona del Sinaí, por lo que la noticia de la capitulación fue un fuerte e inesperado choque para los egipcios. Aceptada la derrota, culminaba el sueño naserí, desfigurando la percepción de los egipcios de sí mismos por mucho tiempo, especialmente porque en años anteriores los egipcios cantaban su gloria, tanto pasada como presente⁴³⁰.

Uno de nuestros entrevistados, el periodista y crítico de teatro Louis Greiss, recuerda que “En este momento, todo se vino abajo; la prensa, el teatro, el cine, todo. Pero no los clubes nocturnos. Uno iba a un club nocturno y bebía, escuchaba a una cantante. Y entonces la cantante misma caía en emociones... políticas”⁴³¹.

En este contexto y enfocándonos en este último capítulo una vez más en lo aceptable/inaceptable y los nuevos límites establecidos por la coyuntura del período, exponemos primero un apartado que se aboca a la regulación y censura que se ejerció sobre los cuerpos de las bailarinas. A continuación, damos paso al análisis de aquello que denominamos la “folclorización” de la danza como exaltación de lo auténtico incluyendo el análisis de las películas del principal grupo folclórico egipcio de la época: el grupo Reda. Por último, analizamos las películas “biográficas” de las bailarinas emblemáticas de comienzos del siglo XX y las adaptaciones cinematográficas de *La trilogía de El Cairo* de Nayib Maḥfūz junto con una de las películas más importantes de la década de los 60 en

⁴²⁸ Guy Gauthier. “Le moineau”. En Christian Bosséno (ed.). *Youssef Chahine, l’Alexandrin. CinémAction*, n° 33 (1985), pp. 95-97, p. 97.

⁴²⁹ Reem Bassiouny. *Language and identity in modern Egypt*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2014, p. 35 y ss.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ María Carolina González Bracco. Entrevista a Louis Greiss.

términos de éxito de taquilla; *Abī fawq al-šayara* (*Mi padre arriba del árbol*) para luego dar paso al análisis de la película que creemos emblemática del proceso que hemos descrito brevemente más arriba: *Cuidado con Zūzū*. La elección de este *film* —realizado meses después de la guerra entre Egipto e Israel en 1973— se debe a que expone en profundidad el dilema identitario en el que quedó atrapada la sociedad egipcia luego de la derrota militar y moral del 67 y la redefinición del ser-egipcio a través del personaje más controvertido de la historia del cine egipcio: la bailarina.

4.1. Regulación y silencio en torno al cuerpo de las bailarinas

Como un subproducto de la cultura de masas, mucho más condicionada por las tendencias internacionales con la llegada de la televisión, la moda tuvo una influencia importante a nivel local. Durante la ocupación inglesa la vestimenta tradicional representaba una forma de resistencia simbólica a la ocupación occidental, por lo que luego de la evacuación ya no había ningún motivo para no adoptarla. Un cambio de vestimenta conlleva, o al menos busca demostrar, un cambio de valores. La ropa produce y reproduce significado, y cuando se trata de las mujeres, aún más ya que, si bien cuando se analiza las sociedades musulmanas se suele reducir el análisis al uso o abandono del velo, la vestimenta de las mujeres no es sólo un símbolo religioso; sino que transmite una conjunción de señales de clase, sociales y políticas también⁴³².

Si bien nuestro trabajo se ajusta al estudio de las bailarinas, es menester señalar que en esta época no sólo la vestimenta de éstas comenzó a cambiar, sino la de toda la sociedad. En las películas de los años 60 y 70 ya no encontramos por ejemplo a la *malāya* —característica de las *banāt al-balad*⁴³³ como Le‘ba en *El juego de la señora* o Samra en *Mi amor moreno*— sobre el vestido, sino ahora solo el vestido de corte occidental. La *malāya*

⁴³² Mamoun Fandi. “Political Science without clothes”. En Amira El-Azhary Sonbol (ed.). *Beyond the exotic. Women’s histories in Islamic societies*. El Cairo: AUC Press, 2006, p. 386.

⁴³³ Sawsan el-Messiri. *Ibn al balad*, p. 60 y ss.

cubría pero también marcaba la figura, siendo un elemento de seducción⁴³⁴; las minifaldas y escotes fueron la tendencia en los años 60 y 70 y las posibilidades de *voyeurismo* ampliadas, haciendo de los cuerpos de las mujeres un espectáculo no limitado al cuerpo de las bailarinas. Aquello que las bailarinas comenzaron a llevar, qué partes de sus cuerpos debían cubrir o mostrar, dónde, cómo y la “exposición” de sus cuerpos, comenzaba en esta etapa a estar en el centro del debate, y con ello la movilidad femenina.

Para analizar este proceso, en este apartado ofrecemos una reflexión sobre la regulación y el silencio en torno al cuerpo de las bailarinas a partir de los cambios en la sociedad que los produjeron y las palabras de algunos de sus protagonistas.

4.1.1. Censura Oficial

En 1955 se publicó la ley 430 de “Regulación de la censura sobre las cintas cinematográficas y otros géneros artísticos”⁴³⁵ que también creó el puesto del censor⁴³⁶. Si bien la figura del censor fue creada en 1928 como dependiente del Ministerio del Interior, lo que introdujo la revolución fue la figura del Ministerio de Orientación Nacional que incluía al cuerpo de la censura. La ley 430 venía a remplazar a aquella de 1947 que constaba de una larga lista de prohibiciones, por sólo una; aquella referida a guardar los intereses del régimen. Por este motivo, según la excensora y actual Ministra de Información (de junio de 2013 hasta la actualidad), Durriyya Šaraf al-Dīn⁴³⁷, los censores continuaban

⁴³⁴ La danza con *malāya* creada por Mahmoud Reda en la que las mujeres bailan jugando coquetamente con ella, la convirtió entonces en parte del “espectáculo del pueblo” cuando su uso comenzaba a ser menos frecuente. *Cfr.* Apartado 4.2.

⁴³⁵ Mušţafā Darwīš. “al-Raqāba wa-l-sīnimā al-ujrā: šahādat raqīb”. *Alif, Mayāllat al-Balāga al-Muqārana*, 15 (1995), p. 92.

⁴³⁶ Ibtidāl Mumtāz. *Muḍakkarāt raqibat sīnimā*. El Cairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1985. Con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial se creó la Oficina para la protección de la moral pública que dependía del Ministerio del Interior. Maḥmūd ‘Alī. *Mi’at ‘ām min al-raqāba ‘alā al-sīnimā al-miṣriyya*. El Cairo: al-Maʿlīs al-A‘lā li-l-Ṭaqāfa, 2008.

⁴³⁷ Durriyya Šaraf al-Dīn (1948-) Periodista y crítica cinematográfica egipcia nacida en Damietta. Doctorada en Filosofía del Arte en La Academia de las Artes en El Cairo. Entre otros cargos estatales, estuvo al mando de la censura (dependiente del Ministerio de Cultura) y fue la primera secretaria del Ministerio de Información, del cual es la actual ministra, siendo la primera ministra de Información en Egipto. Fue nombrada, como una de las mujeres egipcias más importantes, en la enciclopedia *al-Mar’a ‘abr al-‘uṣūr* (*La*

apoyándose en la ley de 1947 para las otras cuestiones. Así, los criterios personales primaban en los otros aspectos y no había una reglamentación o criterio definidos explícitamente por el régimen⁴³⁸. Según explica en su libro, había tres niveles de censura: el primero de ellos era la ley, el segundo la autocensura y el tercero la dependencia de la distribución a los países árabes más tradicionales⁴³⁹.

Luego de la derrota, según relata en sus memorias una ex censora, el gobierno indicó a los censores que permitieran las escenas de sexo y excesos para así distraer al público⁴⁴⁰, pero en 1972 bajo la presidencia de Anwar al-Sādāt (1970-1981), quien buscó mucho más que su predecesor legitimar su autoridad a través de la religión⁴⁴¹, el Ministerio emitió una circular que manifestaba: “En ejecución de las directivas del presidente de la República, el vice-presidente del Consejo, el ministro de Cultura e Información, se da la orden de purgar las películas egipcias y extranjeras de toda escena de sexo, de todo lenguaje ofensivo, de todo aquello que confronta las buenas costumbres según nuestras tradiciones y costumbres, a fin de que esas películas y obras de teatro puedan ser vistas por jóvenes y adultos”⁴⁴². Así, más allá de las justificaciones, las normas eran flexibles y se ajustaban a las necesidades del poder político más que a principios morales.

En lo que respecta a las bailarinas, a comienzos de los 60 se les impuso un nuevo traje que debía cubrir el vientre y las piernas. Este hecho, que podemos constatar al ver las películas de la época, aparece como un intento por “proteger la imagen de la mujer árabe”.

De esta manera, se continuaba percibiendo la propia imagen mediatizada por la mirada de un “otro”.

Mujer a través de la historia) publicado por *al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb*. Presentó varios programas en la televisión, entre ellos, *Nādī al-sīnimā* (El cineclub) en la televisión pública. Escribió tres libros, entre ellos: *al-Siyāsawa-l-sīimā fī Miṣr* (*La política y el cine en Egipto*) publicado en 1992 por Dār al-Šurūq. Cfr. Página web oficial del Ministerio de Información en Egipto: <http://www.moinfo.gov.eg/page.php?ID=1> (Consulta: 20/01/2015)

⁴³⁸ Durriyya Šaraf al-Dīn. *al-Siyāsa wa-l-sīnimā fī Miṣr (1961-1981)*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 1992, p. 79.

⁴³⁹ *Ibidem* p. 80.

⁴⁴⁰ Ibtidāl Mumtāz. *Muḍakkarāt raqībat sīnimā*, p. 86.

⁴⁴¹ Elena Arigita Maza. *El islam institucional en el Egipto contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2005, p. 99 y ss.

⁴⁴² Citado en Samir Farid. “La censure, mode d’emploi”. *Egypte 100 ans de cinéma*. Ed. Magda Wassef. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995”, p. 109.

Testimonio de ello son las palabras de Muṣṭafā Darwīš, quien ocupó el cargo de director de la censura dos veces, en 1962 y 1966:

“La primera vez, en 1962, no había reglas [respecto a la vestimenta de las bailarinas]. (...) Después volví en 1966. En estos cuatro años, en lo relativo a la danza, comenzó a deteriorarse. Lo descubrí cuando una bailarina vino a verme, ella era la más importante de ese momento —porque Carioca, ya en los 60, no estaba bailando— Nihād Ṣabrī⁴⁴³, bailaba en el [hotel] Hilton. Vino a mí con una queja, diciendo que hay reglas ahora, del censor previo que era de la policía, y que puso restricciones a la danza y que no podían mostrar el vientre ni las piernas, y no podían bailar como antes. Entonces fui al Hilton y me mostró su actuación con el nuevo traje y me pareció horrible y después me mostró el anterior traje y me di cuenta que era muy diferente. Entonces cambié esta regla, la restricción respecto a las piernas, pero ella no me pidió descubrir su vientre, entonces no lo cambié. (...) Después cuando fui a Francia, en 1967 antes de la derrota, dos meses antes, estaba en París, antes de ir a Cannes, fui el embajador egipcio allí, en ese momento yo era muy joven, y muy delgado, y alguien me dijo “¿Ud. es el que está siendo atacado por los Hermanos Musulmanes a través de su líder en Suiza?” Y ahí me explicaron que este hombre había escrito un panfleto que decía que el director de censura, o sea yo, estaba esparciendo la corrupción y la depravación entre los jóvenes (...) “se avecina un desastre, y el responsable detrás de todo esto es Muṣṭafā Darwīš”.

⁴⁴³ Nāhid Ṣabrī (1925-) Bailarina y actriz egipcia. Nació en un pueblo cerca de Tanta. Se mudó a El Cairo con su hermana para ser artista. Estudió en la escuela de ballet de Nelly Maṣlūm. La descubrió el director y productor Ḥusayn Fawzī, y comenzó a ser famosa en los años 60, realizando el papel de bailarina en películas como *Ah min Ḥawwā'* (*Cuidado con Eva*) de Faṭīn 'Abd al-Wahhāb en 1962 y *Cairo* de Wolf Rilla en 1963. Viajó a Estados Unidos, donde fundó una escuela de baile, luego la cerró y volvió a Egipto, se retiró de su actividad artística y se puso el velo. Maḥmūd Qāsim, *Mawsū'at*, p. 165.



Imagen 36. Nihād Šabrī. Fuente: Archivo de *Al Ahrām Weekly*

Pero no vi el panfleto. (...) Aquí en Egipto, veinte días después, fue la derrota de junio 1967, y yo estaba dando permisos para películas que eran consideradas diabólicas y que aún hoy lo serían más, porque están, según la opinión de los conservadores y los reaccionarios, llenas de sexo y desnudez, como *Blow up*, etc. Una de las películas hablaba de la historia de la prostitución, se llamaba *El oficio más viejo del mundo*, y hablaba de la prostitución durante la prehistoria y la evolución de la humanidad y la última parte constaba de seis episodios dirigidos por seis directores diferentes, uno de los cuales era Jean-Luc Godard, que era considerado un vanguardista; y estaba muy bien hecha la película, así que le di el permiso para que fuera proyectada en los cines. Y la pusieron en un gran cine de la plaza Ópera, se llama Cine Ópera, entonces los diputados en nuestra Asamblea Nacional, empezaron a decir que “algo anda mal en el reino, no hay moral en las películas, nuestra juventud está corrompida, debemos cuidar a nuestra juventud de este director de censura”. Y me llevaron a juicio ante la Asamblea Nacional. Yo estaba sentado, y ellos no sabían quién era (...) Y entonces uno de ellos dijo “hay una película llena de prostitución y con una baja moral para nuestra juventud, etc. Y es una película de cinco historias”. Entonces yo dije “seis”, lo corregí, él había

dicho cinco, y eran seis. Y él dijo “¡ahhhhh!” y todos se dieron la vuelta para mirarme. Y dijeron “el censor nos está desafiando. Tu nombre es Muṣṭafā Darwīš. Pero no eres ni Muṣṭafā ni Darwīš”, quería decir que no era musulmán. Y todo el mundo lo aplaudió. Y en ese momento entendí por qué había panfletos en Suiza. (...) para nosotros que teníamos el poder de decidir qué puede ver o no la gente, también teníamos el poder de verlo todo. Esa es la historia de la censura.”⁴⁴⁴

Las palabras de Muṣṭafā Darwīš resumen la continuidad de lo que él llama “la historia de la censura” escrita en esta época, en la que los vientres comenzaron a ocultarse detrás de finas telas plásticas o vestidos de cuerpo entero⁴⁴⁵, aunque los encargados del vestuario optaron mayoritariamente por la primera opción. El poder simbólico y visual del elemento de la tela plástica transparente es muy ilustrativo de la laxitud de la norma, ya que permite ver el vientre de la bailarina pero mediado por una reglamentación —casi imperceptible pero presente— que se interpone entre la mirada y el cuerpo de la bailarina.

A partir de los años 60, la censura ocupó un lugar predominante no sólo en el cine sino también en la televisión, continuando con una política “paternalista”, considerando a todo el público como menor de edad⁴⁴⁶ y controlando el cuerpo de las mujeres y cómo — qué partes y de qué manera— éste debe ser percibido por el público. La figura del censor, naturalizada y aceptada en la sociedad egipcia, no se percibe como represiva o autoritaria sino como parte de la burocracia a la que deben enfrentarse los cineastas en Egipto, donde está prohibido filmar en las calles o mostrar escenas de desnudez o sexo y donde hasta la actualidad los directores de cine deben presentar sus guiones al comité de censura, para que sean evaluados y aprobados, antes de comenzar el rodaje y después de terminado el mismo⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ María Carolina González Bracco. Entrevista a Muṣṭafā Darwīš.

⁴⁴⁵ Karin van Nieuwkerk. *A trade like any other*, pp.48-49.

⁴⁴⁶ Samir Farid. “La censure”, p. 109.

⁴⁴⁷ Cfr. Dina Galal. “Le cinéma grand public égyptien entre censure et guichet”. En *La censure o comment la contourner. Dire et ne pas dire dans l’Égypte contemporaine. Égypte/Monde Arabe*, 3, 1 (2000).

4.2. Folclorización

En 1957 se creó el *Centro de Artes Folclóricas* que, según el relato de Magda Saleh, tuvo un comienzo muy auspicioso, produciendo a lo largo de la década de los 60 y principios de los 70 actividades variadas y una publicación discontinua entre 1965 y 1971⁴⁴⁸. Ya a partir de 1973 la autora —que escribe en 1979— percibe un desinterés y abandono de la cultura folclórica, al punto que ese mismo año el folclorista ‘Abd al-Ḥamīd Yūnus (1910-1980) escribe una colección de artículos bajo el nombre *Difā‘ ‘an al- fūlklūr* (*Defensa del folclore*) recogiendo su extensa investigación sobre el tema y exhortando al reconocimiento de la cultura folclórica egipcia ante la “flagrante indiferencia” de la mayoría de la población “cultura” y educada⁴⁴⁹.

Representante de este segmento de la población es el periodista y crítico literario Louis ‘Awaḍ, que en 1969 se preguntaba “¿Es la cultura del campo egipcio verdaderamente adecuada como materia prima para la civilización del siglo veinte? (...) la enormidad de la brecha entre la ciudad y el campo hace que incluso la escoria de los burócratas renuncien a regresar al campo de donde vinieron por la extrema pobreza y la dureza de la vida, lo que me hace dudar sinceramente que nuestra cultura popular y todo aquello que se incluye dentro del rótulo “folclore” sea material adecuado para la vida en el siglo XX después de todos esos siglos de aislamiento del mundo civilizado... La burguesía de El Cairo está tratando de salvar a las burguesías de las provincias del burdo infierno del campo, que se encuentra al acecho como un vampiro esperando para hacerles una emboscada y tragárselos. Algunos de nosotros hemos visto erróneamente estos esfuerzos como un medio de organizar la cultura popular al servicio de las artes y lo que se denomina ‘cultura de masas’”⁴⁵⁰. La simbología del patrimonio cultural “auténticamente egipcio” fue la respuesta

⁴⁴⁸ Magda Saleh. *A documentation of the ethnic dance*, p. 29.

⁴⁴⁹ ‘Abd al-Ḥamīd Yūnus. *Difā‘ ‘an al- fūlklūr*. El Cairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1973.

⁴⁵⁰ Citado en Walter Armbrust. *Mass culture*, p. 39.

del Estado y la cultura popular se convirtió, en palabras de Armbrust, en un “conveniente chivo expiatorio para el fracaso de la modernidad”⁴⁵¹.

Los parámetros que definen lo que se entiende por patrimonio no son su carácter básico de construcción social —o invención legitimada— ni su supuesta genealogía. Por el contrario, el factor determinante es su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad. El proceso consiste entonces en la legitimación de referentes simbólicos a partir de fuentes de autoridad extraculturales, esenciales y, por tanto, inmutables. Al confluir estas fuentes de sacralidad en elementos culturales —materiales e inmateriales— asociados con una identidad dada y unas determinadas ideas y valores, “dicha identidad, ideas y valores asociados a los elementos culturales que la representan, así como el discurso que la yuxtaposición de un conjunto de elementos de esta naturaleza genera (o refuerza), adquieren asimismo un carácter sacralizado y, aparentemente, esencial e inmutable”⁴⁵².

Quizás el ejemplo más representativo de lo conflictivo de la noción de patrimonio en el contexto egipcio contemporáneo se manifiesta en *al-Mūmiyā* (*La momia*), de Šādī ‘Abd al-Salām (1930-1986). La película relata la historia de una tribu del desierto egipcio que sobrevive hace siglos gracias al tráfico ilegal de antigüedades faraónicas encontradas dentro de una montaña. El *film* plantea una interesante y necesaria reflexión sobre lo que significa el patrimonio como concepto y la elocuencia de dicha noción para los egipcios, a la vez que propone una reflexión sobre varias cuestiones relacionadas con nuestro tema de interés: ¿Deben los egipcios continuar “cediendo” su patrimonio a los extranjeros y “espectacularizarse” a través del comercio del turismo de masas⁴⁵³? ¿Qué lugar ocupa el patrimonio faraónico en la cultura egipcia “tradicional”? ¿Cuál es la conexión —si es que la hubiere— entre la cultura faraónica, la cultura árabe clásica y la moderna? Estas preguntas, entre otras, se hace Šādī ‘Abd al-Salām en su ópera prima luego de una larga

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁵² Llorenc Prats. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 20.

⁴⁵³ “El turismo” explica Prats, “tal como lo conocemos actualmente, requiere una serie de condiciones que no se dan plenamente hasta después de la segunda guerra mundial. En los años sesenta, al amparo de estas condiciones y en la medida en que se advierte que puede constituir un próspero mercado, el turismo se desarrolla en progresión geométrica, produciendo, como se suele decir, el fenómeno de masas más importante de la segunda mitad del siglo XX”. Llorenc Prats. *Antropología y patrimonio*, p. 40.

carrera como escenógrafo, vestuarista, coreógrafo y consultor historiográfico del cine egipcio.

En su análisis de la película, Ana Torres García destaca que “la labor del realizador no se detiene en la representación de un periodo histórico como marco temporal de una narración cinematográfica, sino que Šādī ‘Abd al-Salām busca, al mismo tiempo, desarrollar una nueva concepción cinematográfica que contribuya a comunicar ese legado histórico y cultural egipcio al espectador. En este sentido, es importante la identificación del Alto Egipto (al-Sa‘īd) con la autenticidad identitaria egipcia que él defiende. En repetidas veces ‘Abd al-Salām manifestó que, aunque nacido en Alejandría, él se consideraba sa‘īdī y que el Alto Egipto era el Egipto auténtico (...) el Egipto de los Faraones. En consecuencia, ante la emergencia de otro Egipto, modernizado, pero falto de identidad propia, él veía necesario recuperar y revalorizar lo sa‘īdī: su paisaje, su modo de vida, su historia”⁴⁵⁴. La identidad seguía siendo el nudo gordiano que comenzaba a asfixiar a la sociedad egipcia, los efectos del colonialismo en una sociedad que se identificaba mayoritariamente como árabe-musulmana habían movido el tablero y las fichas parecían haber quedado en el aire.

En esta misma línea, Timothy Mitchell, siguiendo a Michel Foucault, explica que la experiencia colonialista no sólo significó en Egipto el establecimiento de la presencia inglesa en el territorio sino también el despliegue de un orden político que inscribió en el mundo social una nueva concepción de espacio, nuevas formas de ser personas, y creó nuevos medios de la experiencia de lo real⁴⁵⁵. Ello hizo mella en la percepción que los egipcios crearon de ellos mismos, haciendo en ocasiones propia la mirada extranjera y continuando a través de ella el proyecto colonizador.

Es entonces en el contexto del discurso colonial en donde se define —una vez más— aquello que es “auténticamente” egipcio y se da forma a lo que será de allí en más el folclore. Un folclore creado por las élites con el apoyo del Estado que expresaba lo que la cultura egipcia debía ser. Se creaba de esta manera el nuevo folclore egipcio, una “tradicción

⁴⁵⁴ Ana Torres García. “Cine, historia e identidad nacional: La Momia de Šādī ‘Abd al-Salām”. *Miscelánea de Estudios Árabe y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*, 51 (2002), p. 319.

⁴⁵⁵ Timothy Mitchell. *Colonizing Egypt*, p. IX.

inventada”⁴⁵⁶ aceptable para las colonizadas clases medias y altas —que ahora se proclamaban nacionalistas— pero que debía responder a la moral colonial por lo que, como había sucedido con las prohibiciones al cine, debía eliminarse todo rastro de vulgaridad, pobreza y “malos hábitos” de las clases bajas.

Así entonces la cultura o patrimonio popular era algo a ser “tamizado”, en palabras de ‘Abd al-Ḥamīd Yūnus, antes de ser (re-)presentado ante el público y en el caso de la danza ello se hizo porque “La élite y las clases altas egipcias suelen expresar vergüenza por sus danzas nativas en general y la danza oriental en particular. Una de las causas de esa vergüenza es el impacto que Occidente tuvo sobre la cultura egipcia”⁴⁵⁷.

4.2.1. El grupo Reda

Nacido en 1930, Mahmoud Reda es el hijo menor de una familia de aficionados a las artes. Su padre, además de ejercer como secretario de la biblioteca de la Universidad de El Cairo, tocaba el laúd. El mayor de los hermanos, ‘Alī, era bailarín y trabajaba en clubes nocturnos ejecutando números de rumba, samba y bailes de salón.

Según recuerda Mahmoud Reda en su libro *Fī ma‘bad al-raḡṣ (En el templo de la danza)*⁴⁵⁸, en el hogar familiar el tema de la danza no era un tabú. Por ello, luego de su paso por la gimnasia rítmica que lo llevó a representar a Egipto en las Olimpiadas de Helsinki en 1952, decidió dedicarse a la danza al igual que su hermano. En 1954 llegó a El Cairo el grupo de danzas folclóricas argentinas de Alfredo Alaria y se presentó en una sala cercana a las pirámides. Mahmoud Reda asistió al espectáculo tras el cual se presentó para

⁴⁵⁶ “Se entiende por tradición inventada el conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad con el pasado. De hecho, toda vez que ello es posible, normalmente tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico”. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (ed.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 1.

⁴⁵⁷ Farida Fahmy. *The creative development of Mahmoud Reda, a contemporary Egyptian Choreographer*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad de California, Los Ángeles, 1987, p. 12.

⁴⁵⁸ Maḥmūd Riḡā. *Fī ma‘bad al-raḡṣ*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr, 1968.

incorporarse al grupo y con él recorrió varias ciudades europeas como París y Roma bailando folclore argentino y español. Fue entonces cuando comenzó a pensar en formar un grupo de danzas folclóricas egipcias, y en 1955 volvió a Egipto con este propósito. La propuesta entusiasmó a su hermano ‘Alī y al profesor Ḥasan Fahmī (n.d. aproximadamente principios del siglo XX), amigo de la familia, profesor de Ingeniería de la Universidad de El Cairo casado con una inglesa y padre de dos hijas: Mīldā y Nādiya. Al poco tiempo, Maḥmūd se casó con esta última y su hermano ‘Alī con Mīldā, quien además sería la bailarina principal del grupo y adoptaría el nombre de Farīda.

Según relata Farida Fahmy en su tesis de maestría, basada en la experiencia del grupo Reda, la posición social de las dos familias fue fundamental para el éxito: “El *status* social de los fundadores del grupo, y el reclutamiento de bailarines potenciales de la clase culta, así como las creaciones teatrales de Mahmoud Reda dio lugar a un género de danza que fue aceptado por los egipcios de todas las clases sociales”⁴⁵⁹.

Uno de los principales problemas que tuvo el grupo fue enfrentarse a la imagen negativa que los egipcios tenían de la danza: “les gustaba y no les gustaba la danza. Era una relación amor-odio. En las bodas tiene que haber una bailarina, pero mi hija bailar ¡imposible!”⁴⁶⁰. Según Mahmoud Reda los motivos de la mala reputación de la danza oriental eran: la desnudez del cuerpo, inadmisibles en una sociedad conservadora y religiosa; los lugares donde se exhibía, cabarets y clubes nocturnos donde se expendía alcohol; que la danza fuera el único oficio de las bailarinas y no tuvieran otros talentos o profesiones y que estuviera centrada en la exposición provocativa del cuerpo, sin expresar una idea o narrar una historia⁴⁶¹. El grupo Reda, al contar con la aprobación de un profesor universitario de la élite, que permitía bailar a su hija, desafiaba esta construcción, haciéndola aceptable a los ojos de la sociedad. Además, los vestuarios recatados y el baile grupal quitaban el foco del cuerpo femenino, diluyéndolo en el grupo.

⁴⁵⁹ Farida Fahmy. “The creative development of Mahmoud Reda”, p. 20.

⁴⁶⁰ Maḥmūd Riḍā. *Mudakkarāt al-raḡṣ wa-l-ḥayāt, qiṣṣat ḥayāt*. El Cairo: al-Kitāb al-Dahabī, Mu’assasat Rūz al-Yūsuf, 2002, p. 18.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p.35.

Con grandes expectativas, pero también con mucho temor de cómo sería recibido por el público un espectáculo de estas características, se preparó la primera función del grupo a la que acudió únicamente público masculino. Ello, según Mahmoud Reda, fue debido a que los hombres estaban acostumbrados a salir solos a ver bailarinas. Así, “Cuando empezaron a traer a sus mujeres e hijos supimos que habíamos triunfado”⁴⁶². Tras el éxito, el grupo comenzó a viajar por el país para registrar las danzas locales de cada región. Mahmoud Reda se inspiró en ellas para la creación de coreografías que iban a representar las diferentes formas de expresión y vestuario características de cada lugar.

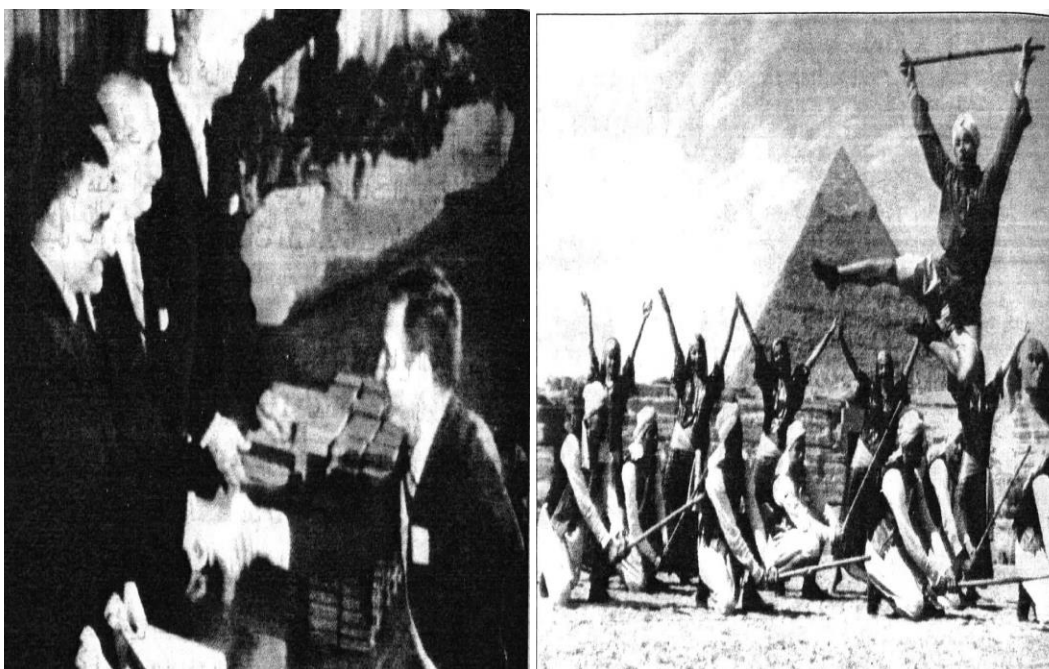
En la entrevista que mantuvimos con él, expresó haberse inspirado en el arte popular y en ningún caso pretender autenticidad, ello porque “Inspirarse con el folclore, sobre todo la danza, es muy poco el material. [Entonces] Tuve que agregar cosas, pero yo mismo me imaginé algunas de ellas (...) Y esto es arriesgado, pero tuvimos suerte, porque lo que hicimos fue aceptado, incluso si por ejemplo hago una danza para los *fallāḥīn*, (campesinos) (...) no tienen una danza, no bailan. Y si hay una boda o algo, como una broma, un hombre se va a poner un pañuelo en la cadera y va a bailar como una mujer, pero este no es su estilo. Y yo no quería dejar a esta parte de Egipto sin una danza, yo quería coreografiar una danza sobre el Alto Egipto, los beduinos, ¿y por qué no los *fallāḥīn*? Entonces tuve que inventar, pero, no todo, estudié cómo trabajan en el campo, cómo caminan, cómo hablan, de todos sus movimientos cotidianos creé una danza, un estilo para que bailen los *fallāḥīn*, cuando coreografío una danza sobre *fallāḥīn*, hombres y mujeres... con las mujeres no hay problema, dile a cualquier mujer en Egipto “¡baila!”, se va a poner el pañuelo en la cadera y va a bailar, pero los *fallāḥīn* hombres no tienen, entonces creé una danza, un estilo para la danza y ahora todos (...) si estos *fallāḥīn* vienen y ven esta danza, se van a reconocer en ella, no van a decir “no, esto no somos nosotros”, van a decir “esto somos nosotros (...) Ellos se reconocían y estaban orgullosos de ello, pusimos un poco de belleza en sus vidas. Por eso les gustó”⁴⁶³.

Las danzas del grupo Reda son consideradas hasta hoy las danzas folclóricas de Egipto. Tras su gran éxito, en 1958 el Estado incorporó al grupo al Ministerio de Cultura, lo

⁴⁶² *Ibidem*, p- 27.

⁴⁶³ María Carolina González Bracco. Entrevista a Mahmoud Reda.

que generó una serie de complicaciones por los altos niveles de burocracia y el escaso salario que les ofrecía el gobierno a cambio de un compromiso y una exigencia que pronto desbordaron al grupo, provocando el alejamiento de Mahmoud Reda⁴⁶⁴. Las compañías de danzas folclóricas se multiplicaron en esta época, y en ese proceso tuvieron un importante rol las relaciones entre el gobierno de Náser y la Unión Soviética que ya desde los años 40 hacía de la danza folclórica un medio para publicitarse como representativo de “el pueblo”⁴⁶⁵.



Imágenes 37 Náser honrando a Mahmoud Reda y 38, una danza del Alto Egipto.
Fuente: Maḥmūd Reda. *Mudakkarāt al-raḡṡ wa-l-ḥayāt*, pp. 99 y 61

Así, en 1961 se creó la Compañía Oficial de Folclore bajo la dirección de Boris Ramazin, ex bailarín de la Compañía soviética Moiseyev, llevado a Egipto para establecer una compañía de esas características pero con tinte local⁴⁶⁶. Según Franken, “Un grupo de danza presentando danza folclórica egipcia basado en los grupos de Europa del Este tan

⁴⁶⁴ Maḥmūd Riḍā. *Fī ma‘bad al-raḡṡ*, p. 21 y ss.

⁴⁶⁵ Anthony Shay. *Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002, p. 144.

⁴⁶⁶ Farida Fahmy, *The creative development of Mahmoud Reda*, pp.15-16 y Magda Saleh. *A documentation of the ethnic dance traditions*, p.33 y ss.

populares en el bloque soviético, parecía apropiado como expresión de patriotismo y nacionalismo de ese momento”⁴⁶⁷.

Además, los frecuentes viajes de Mahmoud Reda al bloque soviético en los años 50 hacen suponer a la autora que la famosa Compañía de Danza Moiseyeb sirvió al menos como modelo para el coreógrafo⁴⁶⁸. Las coreografías representadas por el grupo Reda fueron entonces inspiradas en el folclore egipcio, estructuradas a partir del modelo soviético y ejecutadas con pasos de baile moderno y clásico, como puede observarse en las dos películas que protagonizaron con gran éxito en los años 60.

4.2.2. Las películas del grupo Reda

El ya consagrado grupo Reda llegó a la pantalla grande en 1962 con el *film* en colores *Ayāzat nuṣ al-sana* (dial. *Vacaciones de mitad de año*) dirigida por ‘Alī Reda. La película está protagonizada por Māyida (Zaynab) y Mahmoud Reda (Aḥmad) y se desarrolla en el ámbito rural. Zaynab es la abnegada hermana de Ḥusayn, quien partió a la ciudad a estudiar, quedando ella a cargo de las tierras de la familia ya que son huérfanos. A pesar de la insistencia de su sirvienta, que con actitud maternal le insiste en que debería casarse, la joven antepone a todo su trabajo en el campo y la educación de su hermano, incluso frente al autoritarismo de su tío, el *šayj* Sulaymān. Éste, representa el tradicional rol del terrateniente despótico y maltratador, y pretende casar a su hijo con Zaynab para quedarse con sus tierras. El hijo, enamorado de una de las campesinas, fracasa en todos los intentos de cortejar a Zaynab que pronto se da cuenta de las oscuras intenciones de su tío.

Inesperadamente llega Ḥusayn con sus amigos (el grupo Reda) al campo para pasar las vacaciones allí ensayando para su próximo espectáculo. Canciones y bailes se suceden a lo largo de la película dirigidos por Aḥmad, que pronto se fija en Zaynab. Si bien ésta al principio teme lo que se pueda decir en el pueblo de este grupo de chicos y chicas

⁴⁶⁷ Marjorie Franken. “Farida Fahmy”, p 278.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

que bailan y cantan en su campo rápidamente simpatiza con ellos. Los jóvenes de la ciudad —que se identifican como estudiantes-bailarines— se divierten en el campo, aprendiendo y descubriendo las maravillas de las actividades propias del ámbito rural.

Las noticias llegan a oídos del *šayj* Sulaymān, que se enfrenta violentamente a Zaynab:

Zaynab: ¡Bienvenido *šayj* Sulaymān!

šayj Sulaymān: ¡Nada de bienvenido! ¡Nos convertiste en un escándalo para todo el pueblo con estos chicos inmorales que trajiste!

Z: No le permito subestimar a mis huéspedes

*š*S: Chica, lo que voy a decirte lo escuchas y lo haces. Estos chicos se van a bailar a otro lado, no hacen un escándalo en nuestro pueblo.

Z: Mire, por ahora lo estoy soportando, pero luego voy a reaccionar mal.

*š*S: (Furioso) ¡¿Qué?!

Z: Y a decirle muchas cosas que no quiero.

*š*S: ¡Cierra la boca!

Ḥusayn: ¿A quién le dices que se calle?

*š*S: ¡A tu hermana, mal nacido!

Ḥusayn: ¡No tienes ni tacto ni educación!



Imagen 39. Fotogramas de *Vacaciones de mitad de año*. Fuente: Media Player Classic

Dicho esto, Ḥusayn le propina una cachetada al *šayj* y comienzan a pelear. Tras este hecho el grupo retorna a El Cairo para su presentación, no sin antes prometer una pronta visita. El espectáculo tiene lugar en un lujoso teatro copado por un público que, por su vestimenta y actitud, aparenta ser de clase media y media-alta. Son presentadas diferentes danzas y formaciones con gran aceptación del público. Terminado el espectáculo, volvemos al ambiente rural donde la tierra de Zaynab y Ḥusayn está a punto de ser requisada por el *šayj* junto con las de empobrecidos campesinos. Llega el grupo Reda bailando y cantando a interrumpir el acto. El primo de Zaynab toma las riendas de la situación y devuelve las tierras a los campesinos, incluyendo la de sus primos. El *šayj* lo

interpela diciendo “¿Me haces esto a mí, hijo?”, a lo que Zaynab responde dando cierre a la película: “El país es nuestra familia”.

La segunda y última película del grupo fue producida en 1967 y dirigida también por ‘Alī Reda. *Garām fī al-Karnak* (*Amor en el Karnak*) toma como escenario los monumentos faraónicos del Alto Egipto. Ahora como pareja, Farida Fahmy (Amīna) y Mahmoud Reda (Şalāh) se reúnen con sus compañeros del grupo en la estación de tren de El Cairo para partir rumbo a Luxor, donde presentarán un espectáculo. Vestidos de forma moderna con minifaldas, shorts y botas largas a la moda del momento, bailan y cantan con sus maletas la consigna: “¿Quién es el protagonista? ¡El protagonista es el grupo!”.

Si bien la diferencia de clase entre Amīna y Şalāh traerá complicaciones para el normal desarrollo de la relación, tras el éxito del grupo eso ya no es un impedimento. Llegados a Luxor, comienzan los ensayos dirigidos por Şalāh, que sueña con el éxito del espectáculo y el comienzo de una gran carrera como bailarín y director del grupo. Amīna le ofrece conseguir ayuda para lograrlo con la influencia de su padre, pero él la rechaza diciéndole⁴⁶⁹: “No somos funcionarios, somos artistas y vamos a triunfar con nuestro esfuerzo”.

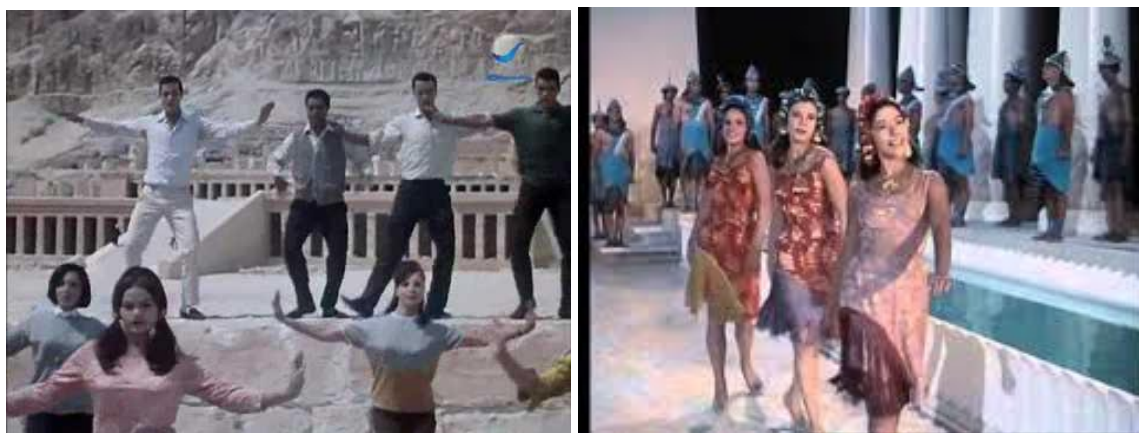


Imagen 40. Imágenes de *Amor en el Karnak*. Fuente: Fotogramas de la película.

Amplias tomas de los templos faraónicos se suceden y canciones sobre la grandeza de la cultura egipcia son acompañadas por coreografías de baile moderno con vestuario occidental. El proyecto de la presentación parece complicarse cuando Şalāh se entrevista

⁴⁶⁹ Y, dada la experiencia real de Mahmoud Reda relatada anteriormente, quizás también al gobierno.

con un funcionario para pedirle un permiso para montar un espectáculo en uno de los monumentos. Este, ofuscado le dice: “¿Qué quieren hacer? ¿Un cabaret? ¿Un *nightclub*?”, Şalāh intenta explicarle pero el funcionario lo echa y el protagonista se va entristecido. Se sienta a pensar y mágicamente se desprende de su cuerpo su alma danzarina que baila acrobáticamente en un monumento. Allí aparece un genio que entabla con él una conversación cantada y lo lleva a un palacio faraónico. El faraón es el funcionario y ante él aparece Amīna bailando con una túnica que cubre su vientre pero permite ver sus piernas. Después se presentan otras tres bailarinas, para más tarde cerrar con un baile nubio. Şalāh observa todo el espectáculo detrás de una columna y a su término es premiado con un busto de Nefertiti que él toma y luego lleva al funcionario como ofrenda, obteniendo el permiso para bailar. Es entonces cuando Şalāh despierta y descubrimos que todo ha sido un sueño.

Por intervención de Amīna se ha solucionado el problema y, conseguido el permiso, comienzan a montar el escenario para presentarse en el Karnak. El espectáculo es un despliegue de coreografías folclóricas y culmina con algo muy semejante a una rutina de ballet inspirada en *Las mil y una noches*.

En ambas películas se da la necesaria historia de amor entre los protagonistas pero de forma muy inocente y pudorosa. Se destaca siempre el hecho de que los bailarines, como mencionaba Reda, son respetables porque no son solamente bailarines sino que son jóvenes y modernos estudiantes que se sienten conectados con la tradición a partir de la danza, a pesar de su vestimenta occidental. Así, la exaltación de los valores locales, la historia, la nación, el “pueblo”, es una constante en ambas películas. Las chicas se muestran recatadas y correctas a la vez que lucen minifaldas, y los chicos respetuosos y ordenados. Todos pertenecen a las clases media y media-alta y parece haber una constante búsqueda de reconciliar la modernidad con los valores tradicionales egipcios, identificados en la primera película con un espacio físico —el campo— y en la segunda con la Historia.

4.2.3. La imagen de Farida Fahmy

La bailarina principal del grupo Reda, Farida Fahmy, según la periodista egipcia Faiza Hassan “personificó a la niña egipcia dulce, la nueva *bint al-balad*... Farida Fahmy presentó una imagen que era la antítesis de la danza del vientre subida de tono tan popular en las películas... como una mujer en un papel subsidiario, lo que sugiere imágenes modernas y las posibilidades de la sociedad egipcia postcolonial... despojada de sus connotaciones de *femme fatale*, la danza del vientre pudo alcanzar la respetabilidad”⁴⁷⁰.

Tomaremos esta opinión como punto de partida para analizar la imagen de Farida Fahmy en el cine. Lo primero que creemos menester cuestionar es si Farida Fahmy puede ser considerada una bailarina en el sentido que aquí se viene desarrollando. El primer tamiz lo pondremos en sus presentaciones: Fahmy se presentó tanto en teatros y como en el cine siempre acompañada y no ejecutando el típico de la danza oriental⁴⁷¹, motivo por el cual el crítico y profesor de cine Rafīq al-Ṣabbān⁴⁷² ni siquiera la considera como una bailarina del cine. El segundo, en las coreografías, que manifiestamente Mahmoud Reda “limpió” de toda connotación sexual, eliminando todos los movimientos pélvicos y la actitud coqueta ya que su objetivo había sido crear otra imagen de las bailarinas y no limpiar la imagen de éstas. El tercero, en el vestuario, diseñado por su madre, que cubría sus piernas —aunque a veces en partes— pero siempre su vientre y su pecho, que la cámara no enfocaba en ningún caso. El último, fundamental, es que el público no la identificaba —ni la identifica— como una bailarina⁴⁷³.

⁴⁷⁰ Faiza Hassan. “Beauty and the beat”. *Al-Ahram Weekly*, 489, 6-12 de julio de 2000, p. 4.

⁴⁷¹ A excepción de la película *Ismā‘īl Yāsīn bulīs harbī (Ismā‘īl Yāsīn policía militar)* de 1959 donde interpreta el papel de una bailarina retirada cuyo marido (Ismā‘īl Yāsīn) es enviado al ejército para forzarla a retomar su profesión por su compañero, interpretado por ‘Alī Reda.

⁴⁷² María Carolina González Bracco. Entrevista a Rafīq al-Ṣabbān. El Cairo, 20/05/2011.

⁴⁷³ Durante mi estancia en El Cairo desarrollé tareas como profesora de español. En mis clases solía proponer a mis alumnos un juego para fijar el vocabulario de la descripción física y del carácter. Para animarlos, empezaba yo, pensando un personaje que ellos debían adivinar. Cuando se trataba de bailarinas, rápidamente adivinaban si se trataba de Tahia Carioca, Samia Gamal o Naŷwà Fu’ād por ejemplo; pero cuando se trataba de Farida Fahmy nunca acertaban. Agotados mis alumnos, revelaba la identidad del personaje, ante lo cual la respuesta era siempre la misma “¡Pero Farida Fahmy no es una bailarina (*raqqāša*)!”.

En su artículo sobre Farida Fahmy y la imagen de la bailarina en el cine egipcio⁴⁷⁴ Marjorie Franken exalta la imagen de aquélla al punto de ser acusada por Anthony Shay de “aduladora”⁴⁷⁵. Tras establecer un paralelismo entre la bailarina y Umm Kultūm en tanto artistas respetadas y reconocidas internacionalmente, Franken sostiene que “Farida Fahmy presentó una imagen que era la antítesis de la bailarina de danza oriental atrevida tan popular en las películas”⁴⁷⁶. Y luego de describir según su óptica el papel de las bailarinas en el cine egipcio se pregunta: “¿Podría alguna bailarina en las películas desafiar, recombinar o trascender estos estereotipos tan arraigados como estaban por las tradiciones sociales o las condiciones políticas? Farida Fahmy como bailarina folclórica fue capaz de hacerlo por un breve período de tiempo pero sólo porque ella era la mujer indicada—un miembro de la élite urbana occidentalizada— en el lugar indicado —El Cairo tras la independencia— en el momento indicado —durante la expansión de la radiodifusión televisiva de Gamal Abdel Nasser”⁴⁷⁷.

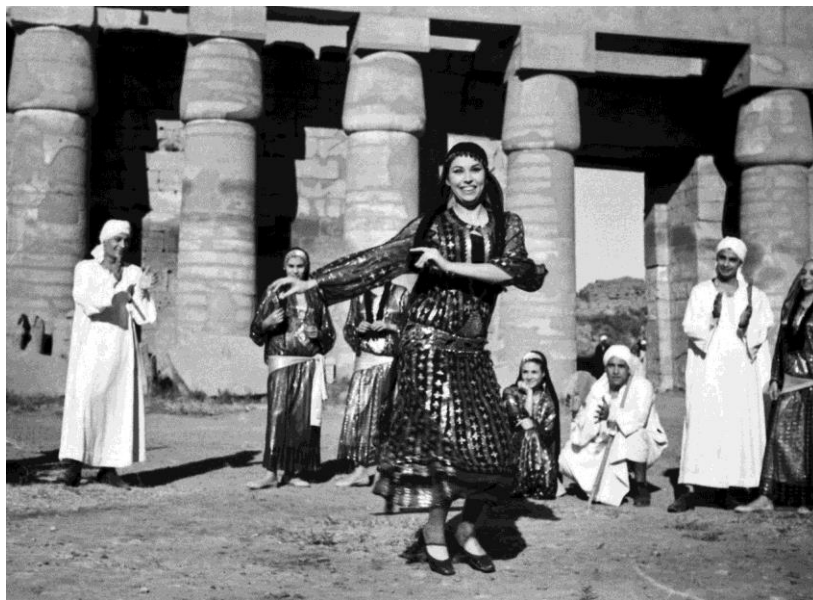


Imagen 41. Farida Fahmy
Fuente: Archivo de *Al Ahram Weekly*

A pesar de que su intención es demostrar que Farida Fahmy revirtió la imagen que los egipcios tenían sobre las bailarinas, el argumento de Franken nos lleva más bien a la

⁴⁷⁴ Marjorie Franken. “Farida Fahmy”.

⁴⁷⁵ Anthony Shay. *Choreographic politics*, p. 137.

⁴⁷⁶ Marjorie Franken. “Farida Fahmy”, p. 266.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 272.

conclusión de que Fahmy en realidad creó otra imagen, sin buscar subvertir —sino más bien alejarse de— la anterior. Los tres factores que expone Franken como “indicados” aparecen como vacíos de contenido al no establecer ninguna relación entre ellos, en su entusiasmo por exaltar la figura de Fahmy, al punto de compararla con Umm Kulṭūm. Viola Shafiq se hace eco de esta visión arguyendo que Farida Fahmy “contrariamente a otras bailarinas de la época, fue capaz de incorporar con éxito el personaje de la *bint al-balad* virtuosa en su presentación al referir, a través de su vestuario y coreografía, a la cultura nacional “tradicional” en vez del entretenimiento de *vaudeville* y los clubes nocturnos”⁴⁷⁸.

La primera dificultad en el aporte de Shafiq la encontramos en su identificación del personaje de Farida Fahmy con el de *bint al-balad* que hemos descrito como la típica muchacha de barrio popular egipcio; noble, audaz, inteligente, cuya sabiduría proviene “de la escuela de la vida”, que se destaca por su generosidad y ambición pero que antepone su honor ante todo. Farida Fahmy pertenecía a la élite o sea que, en términos estrictos, era más bien una *bint al-zawāt* (hija de la clase alta/aristocracia) continuadora del comportamiento colonizador por lo que nunca podría ser llamada “bailarina”, ya que en el imaginario colectivo aún hoy, la idea de la bailarina no es congruente con la de *bint al-zawāt*.

Esta discusión acerca de la condición de bailarina en términos socioculturales será recogida por el cine en numerosas ocasiones, como veremos más adelante en el análisis de *Cuidado con Zūzū*.

4.3. Tercera imagen

A partir de mediados de los años 50 el cine egipcio retomó las adaptaciones de obras de su literatura, siendo la producción de Iḥsān ‘Abd al-Quddūs (1919-1990) y Naẓīb Maḥfūẓ las principales fuentes con más de 40 y 35 películas respectivamente. El primero,

⁴⁷⁸ Viola Shafiq. *Popular Egyptian cinema*, p. 166.

hijo de la famosa actriz y directora de la revista que lleva su nombre, Rūz al-Yūsuf, adaptó varias de sus novelas para ser llevadas a la pantalla grande como *Ayna ‘umrī?* (¿Dónde está mi vida?) de 1956, dirigida por Aḥmad Ḍiyā’ al-Dīn (1912-1976) y protagonizada por Māyida al-Jaḥīb⁴⁷⁹. Allí, la actriz representa el papel de una niña refinada y mimada que es casada con un hombre mayor interpretado por Zakī Rustum (1903-1972) que, además de violento y celoso con ella, la trata como una más de sus posesiones. Será entonces cuando ella tome conciencia a lo largo de los años de liberarse de las ataduras y luchar por su libertad para disfrutar de la vida que le queda por delante.

Durante los siguientes 10 años, se adaptaron 14 películas de las novelas de ‘Abd al-Quddūs que reflejaban el espíritu liberador y las expectativas de los años 60⁴⁸⁰. Entre ellas, *Lā Anām (No duermo)* escrita en 1957 y llevada al cine en 1961. Tal fue la popularidad de la película que la actriz Paula Muḥammad Šafīq⁴⁸¹ tomó el nombre de la protagonista, Nādiya Luṭfī. En ésta, como en otras de sus novelas⁴⁸² ‘Abd al-Quddūs presentaba personajes femeninos caracterizados por la angustia, víctimas de violencia física y psicológica pero también rebeldes y llenos de deseo. Entre muchos otros guiones, el escritor es autor de la novela en la que se basó el guión de una de las películas que analizaremos en este apartado, *Mi padre arriba del árbol*, escrito por Sa’d Wahba (1925-1997) y Yūsuf Fransīs (1934-2001) y el mayor éxito comercial del cine egipcio⁴⁸³ hasta la irrupción en 1973 de *Cuidado con Zūzū*.

⁴⁷⁹ Māyida al-Jaḥīb (1943-2006). Actriz egipcia nacida en El Cairo. Comenzó su carrera a principios del año 1960 realizando pequeños papeles en el cine. A partir de la segunda mitad de la década de 1990 comenzó a actuar casi exclusivamente en televisión. Su último papel protagonista en el cine fue en el año 2006 con el corto *Ḥanīn (Nostalgia)*, además de varias participaciones en otras películas en el mismo año. Nūr al-Hudā ‘Abd al-Mun‘im. *Šajsiyyāt fanniyya: qaḍāyā - mašāwīr - maḥaḥḩāt*. El Cairo: Dār Īzīs, 2013, p. 54.

⁴⁸⁰ Kamal Ramzi. “Les sources littéraires”, p. 226.

⁴⁸¹ Paula Muḥammad Luṭfī Šafīq (1938-), conocida como Nādiya Luṭfī es una actriz egipcia nacida en el barrio de ‘Ābdīn en El Cairo. La descubrió Ramsīs Naḩīb y le asignó su primer papel protagonista en el cine junto a Farīd Šawqī en su película *Sulṭān (Sultán)* en 1958. Su última película fue *al-Ab al-šar‘ī (El padre legal)* en 1988. Durante su carrera realizó diversos tipos de papeles. Es conocida como activista de varias causas. *Cfr.* Ni‘mat al-lāh Ḥusayn. *Nādiya Luṭfī, zahrāt al-ša‘īd al-barriyya*. El Cairo: Wizārat al-Taḩāfa, Šundūq al-Tanmiyya al-Taḩāfiyya, 2002.

⁴⁸² Por ejemplo *Anā ḩurra (Soy libre)* de 1954 o *al-Nazzāra al-sawdā’ (Las gafas oscuras)* de 1952.

⁴⁸³ Walter Armbrust. “Bourgeois leisure and media fantasies”. En Dale Eickelman y Jon Anderson (eds.) *New Media and the Muslim World: The emerging public sphere*. Bloomington: Indiana University Press, 1999, p. 114 y Joel Gordon. “The slaps around the Arab world: Family and national melodrama in two Nasser-era musicals”. *International Journal of Middle East Studies*, 39, 2 (Mayo 2007), p. 210.

Encontramos entonces en los años 60 personajes femeninos más activos que en la etapa previa. A pesar de ello, Munà Ḥadīdī señala que las protagonistas de las películas de los 60 y 70 no tenían una ocupación específica; más del 50% eran amas de casa o no tenían profesión. Si tenían alguna, eran asociadas con las típicas profesiones femeninas de secretaria, enfermera, maestra y sólo ocasionalmente periodistas o médicas⁴⁸⁴. Las mujeres, que comenzaban a ocupar más espacios dentro del mundo del trabajo y a ingresar a las universidades ahora masivamente, sólo hacia fines de los 70 comenzaron a ser representadas interpretando esos roles en el cine.

En lo relativo a la imagen de la bailarina en el cine en el período 1958-1973 hay un elemento que destaca: en muchos casos la posición social que se le atribuye es representada a partir del personaje del hijo/a de la bailarina, que hereda de su madre la vergüenza de la profesión a partir de la mirada condenatoria de la sociedad. De manera general, encontramos una impronta mucho más marcada en la filmografía de la época posterior a 1967 inclinada a representar en la figura de los hijos la frustración del sueño no alcanzado⁴⁸⁵, lo que se relaciona directamente con una visión crítica que comenzó a desarrollarse luego de la derrota del 67. La crisis del régimen, “que coincidía con la crisis de una sociedad incapaz de resolver sus contradicciones internas y sus problemas externos, no permitía a los diferentes componentes de esa sociedad participar activamente de la solución a sus problemas”⁴⁸⁶.

Los números de danza oriental son escasos y pobremente interpretados en las películas que tienen como personajes principales a las bailarinas, ahora representadas por actrices. A pesar de ser una época de escasez de talentos en el ámbito de la danza, el género “melodrama sobre bailarinas” fue el elegido por productores y público, llevado adelante casi exclusivamente por Ḥasan al-Imām. El director, que estuvo al frente de las

⁴⁸⁴ Munà Ḥadīdī. *Dirāsa taḥlīliyya li-ṣūrat al-mar’a li-ṣūrat al-mar’a al-miṣriyya fī l-film al-miṣrī*, p. 67.

⁴⁸⁵ Maro Youssef señala que a partir de comienzos de los 60 el papel de la madre fue utilizado en el cine de la época como representativo de los valores previos a la revolución y da el ejemplo de *Umm al-‘Arūsa (La madre de la novia)* de 1963 donde Tahia Carioca interpreta el rol de una madre egoísta y superficial que vive para las apariencias y por encima de sus posibilidades. Cuando su hija mayor va a casarse, su ambición por aparentar riqueza frente a la familia de su futuro yerno lleva a su marido a robar dinero de su trabajo de funcionario público (por lo tanto, del Estado) y finalmente ir preso. La hija, al contrario, es representada como su opuesto, progresista, moderna y honesta. Maro Youssef. *Egyptian state feminism on the silver screen*, pp. 29-30.

⁴⁸⁶ Sayed Saïd. “Politique et cinéma”, p. 200.

adaptaciones de la *Trilogía de El Cairo* de Naʿīb Maḥfūz, dirigió también las películas biográficas de las bailarinas famosas de principio de siglo: *Šafīʿa al-Qubtiyya* (1963), *Imtiṭāl* (1972) y *Badīʿa Maṣābnī* (1975)⁴⁸⁷.

El género del melodrama, como la fábula, se caracteriza por ser convencionalmente sentimental y de temperamento optimista, poseer un final feliz donde triunfa la virtud y el vicio es castigado, ofreciendo a su vez elaborados divertimentos escénicos como coreografías y canciones para contrarrestar el efecto dramático⁴⁸⁸. Como en las fábulas, los melodramas conllevan una moral en la que la conducta encuentra su recompensa o merecido en términos de una justicia última con la cual los espectadores deben de alguna forma estar de acuerdo⁴⁸⁹.

Durriyya Šaraf al-Dīn señala además que después del 67 el Estado apoyó las producciones cinematográficas que ayudaran a olvidar la derrota y así se produjo un tipo de cine “liviano, comercial, de bajo valor artístico para hacer reír, decadente. Así, en el auge de la derrota y la depresión surgieron películas como *Cuidado con Zūzū* y *Mi padre arriba del árbol*; películas de danza, canto, alegres que presentan valores rechazados y relajan al público”⁴⁹⁰.

En relación a las películas biográficas, si bien no intentaron ser películas históricas —al menos no manifiestamente— contribuyeron a construir el imaginario sobre las bailarinas en retrospectiva y se insertan a nuestro criterio en aquello que se ha denominado el “malestar del espectáculo”⁴⁹¹, remitiendo más al momento en que se hicieron que al pasado que buscan representar. Lo que nos interesa destacar es cómo estas películas

⁴⁸⁷ Hemos incluido esta última en nuestro estudio, a pesar de que es posterior al periodo abarcado en esta tesis, por la importancia que tiene la figura de Badīʿa Maṣābnī en la construcción de la imagen y el imaginario de las bailarinas.

⁴⁸⁸ Frank Rahill. *The world of melodrama*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1967.

⁴⁸⁹ John L. Fell. “Melodrama, the movies and genre”. Citado en Joel Gordon. “The slaps around the Arab world”, p. 210.

⁴⁹⁰ Durriyya Šaraf al-Dīn. *al-Siyāsa wa-l-sīnimā fī Miṣr*, p. 119.

⁴⁹¹ “El malestar del espectáculo (...) consiste en la subordinación de la verosimilitud del pasado recreado y del rigor o la exactitud de los sucesos actualizados a la construcción de un público ocioso y al entretenimiento de masas; es decir, que, de ordinario, prima el sentido del espectáculo sobre el valor del conocimiento de la Historia” José Luis Sánchez Noriega. “De la “película histórica” al cine de la memoria”. En Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanesa de Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta, la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC Universidad Carlos III de Madrid, 2008, p. 87.

contribuyeron —más que a la actualización— a la construcción del pasado histórico y al imaginario al punto de que para el público egipcio la vida de estas bailarinas es tal como se la ha mostrado en el cine. Así, cuando realizábamos el trabajo de campo para esta investigación notamos que en la descripción de nuestros interlocutores sobre la vida de Badī‘a Maṣābnī y Šafī‘a al-Qubtiyya relataban, quizás inconscientemente, fragmentos de las películas.

4.3.1. *Mi padre arriba del árbol* (1969)

Mi padre arriba del árbol fue la última película protagonizada por cantante ‘Abd al-Ḥalīm Ḥafīz, fuertemente identificado con el régimen y símbolo sexual de la década del 60. En ella interpreta varios de sus éxitos musicales, convirtiendo al *film* en un melodrama musical dirigido por Ḥusayn Kamāl (1932-2003) y producido por el sector privado.

Con un argumento que aparenta en un principio ser similar al de las películas del grupo Reda, la película comienza con un viaje de vacaciones a Alejandría. Canciones y bailes celebrando la amistad y el amor se suceden largamente en la primera parte de la película mientras que ‘Ādil (‘Abd al-Ḥalīm Ḥafīz), un estudiante de clase media de 19 años, intenta inútilmente encontrar un momento de intimidad con su esquivia novia Amāl (Mīrfat Amīn)⁴⁹². vv

Coinciden en la misma playa otros amigos de ‘Ādil que, contrariamente al grupo anterior, gustan de beber y salir por las noches. Cansado de las evasivas de su novia, ‘Ādil

⁴⁹² Mīrfat Amīn (1946 -). Actriz egipcia. Nació en la ciudad de al-Minyā, situada en la orilla occidental del río Nilo, de padre egipcio y madre escocesa. Estudió literatura inglesa en la Universidad de ‘Ayn Šams, y durante sus estudios participó en el grupo teatro universitario. La descubrió y presentó en el cine Aḥmad Maḏhar en su película *Nufūs ḥā‘ira* (*Almas inseguras*) en 1968. Se consagró como una de las principales estrellas femeninas de los años 70 en el cine egipcio, al participar en el protagonismo de *Mi padre arriba del árbol* en 1969 junto a ‘Abd al-Ḥalīm Ḥafīz. Cfr.: ‘Ādil Tābit. *Šafḥāt min ḥayāt baṭalat a-šāša al-raḳīqa Mīrfat Amīn*. El Cairo: Maṭābi‘ ‘Ābdīn, 1978, p. 32.

acepta salir con éstos y comienza también a beber. Una noche los acompaña a un cabaret y allí conoce a Firdaws (Nādiya Luṭfī), una bailarina codiciada por todos. Ella se muestra como una mujer “de mundo”, bella, liberada, mayor e independiente, aunque con un tono melancólico. El ambiente del cabaret, oscuro y turbio, liga automáticamente a quienes trabajan allí con la prostitución. El traje de la bailarina —utilizará el mismo en todas presentaciones a lo largo de la película— es azul y de dos piezas con las piernas descubiertas, el vientre cubierto por la reglamentaria tela transparente⁴⁹³ y un pequeño espejo que, como aplique en el cinturón, proyecta las luces del lugar. La cámara toma planos completos de la actriz sin detenerse más que en el pequeño espejo como una excusa para enfocar sus caderas.

Después de su presentación, la bailarina recorre las mesas bebiendo con sus admiradores, cuando su mirada se cruza con la de ‘Ādil e instantáneamente se siente atraída. Siempre fumando y moviéndose cadenciosamente, se acerca a su mesa y comienza a coquetear con él. Al principio ‘Ādil se siente intimidado pero después, motivado por el alcohol y el atractivo de la bailarina, cae en sus brazos y acaba pasando la noche en su habitación. Al día siguiente, la sirvienta se hace presente allí para reclamar dinero a su patrona para pagar el alquiler y otros gastos, rutina que se repetirá a lo largo de la película en presencia de varios hombres que se apresuran a dar dinero como una forma encubierta de pagar por los servicios de Firdaws. Sin embargo, en el caso de ‘Ādil, la puesta en escena no tiene efecto, ya que él es un estudiante de clase media que cuenta con muy poco dinero, por lo que no podrá sostener ese tipo de relación.

Esto no importa a Firdaws que, enamorada locamente del joven, lo insta a mudarse con ella y abandonar a sus amigos chantajeándolo con sexo, mientras ella se ocupa de todos los gastos. Cuando él intenta irse, ella le causa pena contándole cómo un hombre abusó de ella de pequeña, se escapó de su casa por vergüenza y comenzó a trabajar en los cabarets. Así pasan los días entre sábanas y canciones mientras por las noches ella se va a trabajar y ‘Ādil se queda en casa jugándose el dinero que ella le deja a las cartas, fumando hachís y bebiendo.

⁴⁹³ Notoriamente, los vientres de las jóvenes “virtuosas” están descubiertos en las escenas de la playa donde visten bikinis. Una interesante discusión sobre la interacción entre sexos en la playa es ofrecida por Walter Armbrust. “Bourgeois leisure”.

Pronto los amigos de ‘Ādil y su novia se enteran de la situación y el hermano de ella, Jālid, va a buscarlo al cabaret:

‘Ādil: ¡Aquí estoy en el paraíso!

Jālid: Eso no es lo que escuchamos. Escuchamos que una bailarina se está riendo de ti.

A: ¿Y cómo saben que no soy yo el que se está riendo de ella? ¿Y por qué tiene que haber uno que se ría del otro? La bailarina no me quiere por mi dinero o las posesiones de mi padre. Me ama. Yo nunca vi a alguien querer así.

J: Amāl pregunta por ti.

A: Amāl todavía es pequeña. Yo crecí.

J: ¿Creciste?

A: Sí, crecí. Me convertí en hombre, entiendes.

J: El cabaret no es de hombres, es del tipo de personas que nunca quisiste ser.

A: Yo no vivo en un cabaret. Yo vivo en el amor. Vivo con una que me ama. Y si te amara a ti estarías aquí como yo. Pero me quiere a mí y todos vosotros estáis celosos de mí.

J: Quiero que vengas conmigo y con tu novia. Amāl te busca.

A: ¿Amāl? Es ella quien me trajo hasta aquí.

Se suceden los días y se acaba el dinero. Firdaws comienza a invitar a algunos hombres a su casa ejecutando la rutina del alquiler mientras llena de caricias y halagos a los invitados ante el desagrado de ‘Ādil. Asqueado de esta vida, el joven decide volver con sus amigos, pero éstos lo rechazan.

La noticia del romance del joven con la bailarina llega a El Cairo y el padre (‘Imād Ḥamdī), preocupado, viaja a Alejandría en búsqueda de su hijo. Allí recorre los cabarets en vano hasta dar con aquél donde trabaja Firdaws. Ésta lo ve y, para evitar que se encuentre con su hijo, le pide a Maḥāsin, una de sus compañeras, que lo distraiga, lo que logra con

gran éxito y pasa varias noches con él sin dejar de ejecutar la rutina del alquiler. Mientras tanto, Firdaws evita que ‘Ādil vaya al cabaret diciéndole que el dueño no quiere que esté con un solo hombre porque le arruina el negocio. Sin embargo, es advertido de la situación por su amigo Jālid, va al cabaret y allí encuentra a su padre en los brazos de una bailarina. De esta situación nace la metáfora que da nombre a la película; el padre subió al árbol a buscar al hijo, y quedó atrapado allí.



Imagen 42. ‘Ādil con Amāl y con Firdaws
Fuente: Fotogramas de la película *Mi padre arriba del árbol*

Luego de enfrentarse con Firdaws y conocer toda la verdad, hace lo propio con su padre, que primero se violenta con él propinándole varias y sonoras cachetadas. Tras la intervención de Firdaws, cede y decide volver con él a El Cairo, ante los ojos de su grupo de amigos, que observan la escena. Al salir, se encuentra con Amāl y le dice: “Yo no cambié, querida”, a lo que ella responde: “Yo sí cambié”, cerrando la película con la pareja paseando sola por la playa y besándose en la boca.

El personaje de la bailarina aparece aquí como marginal, relacionado con la oscuridad de la noche y la prostitución, aunque de buen corazón. Si nos abstraemos de lo relativo a su profesión, las escenas de la pareja ‘Ādil-Firdaws parecen típicas de la pantalla internacional de los años del “amor libre”. Por ello, aunque fue bien recibida en su momento, la película es hoy percibida en Egipto como cuasi-pornográfica y está prohibida en la televisión⁴⁹⁴. Por otra parte, a pesar de la confrontación entre los dos personajes femeninos, parece proponerse, si no una reconciliación, al menos una concesión que es

⁴⁹⁴ Joel Gordon. “The slaps around the Arab world”, p. 219.

hecha al final por Amāl, a quien ‘Ādil responsabiliza de haberlo enviado al cabaret. El lugar ahora es identificado con la prostitución y la “mala vida”; borrachos, prostitutas, alcahuetes y matones se reúnen allí donde hasta el padre, personaje que otrora representaba la autoridad patriarcal y moral, cae en los brazos de una bailarina y debe ser rescatado por su hijo. Así, se ha relacionado a la película como una crítica a la hipocresía y los sueños no cumplidos del régimen naserí —en decadencia luego de la derrota del 67— identificando a su líder con el padre⁴⁹⁵.

En esta época en la que los protagonistas son los hijos, ahora huérfanos, del régimen, la autoridad patriarcal empieza a ser cuestionada o desenmascarada. Momentos de catarsis expresados a través de estos personajes que llenan de preguntas la pantalla y que pasan de aceptar la autoridad y la hipocresía paternal⁴⁹⁶ —como principio rector de un orden moral y social— a cuestionarlas. Interessantemente, en esta película como en *Cuidado con Zūzū*, quien interpela es una bailarina. Ella revela la relación especular entre lo aceptable y lo inaceptable.

‘Imād Ḥamdī es en esta época identificado con este personaje de padre “fallido”, que interpretó en muchas películas como *La madre de la novia* y *al-Jaṭāyā (Los Pecados)*. Por su parte, la actriz Nādiya Luṭfī fue uno de los símbolos sexuales de la década del 60, representando papeles de “chica mala” como en *No duermo*, *Las gafas oscuras* y la Sultana de la versión cinematográfica de la *Trilogía de El Cairo*, que analizamos a continuación. Mientras en las películas previas al 67 su “ser mala/libertina” es casi un juego de burguesa aburrida y su moral no es condenada, en 1969 la convierte en una prostituta que no sirve ya —sólo— para contrastar los personajes en la dualidad virgen/puta como en la década anterior. Ahora viene a representar la fractura social y el despertar a la pesadilla de la derrota moral y militar de la sociedad egipcia, convirtiéndose en uno de los fantasmas que habita las pesadillas de la modernidad que al fin y al cabo “consiste en esa indecisión entre el esplendor de los sueños y el abismo pavoroso de sus monstruos”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ *Cfr.* apartado siguiente.

⁴⁹⁷ Eduardo Grüner. “*Per monstra ad astra*. La literatura y “la cara oscura” de la modernidad”. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, 85 (Marzo 2014), p. 14.

4.3.2. Bailarinas en las adaptaciones de *La trilogía de El Cairo* (1962, 1966 y 1973)

La trilogía de El Cairo relata la historia de la familia del patriarca Aḥmad ‘Abd al-Ŷawwād. La primera parte, *Bayn al-Qaṣrayn (Entre dos palacios)*, fue escrita en 1946-48, abarca el período 1917-1919 y fue llevada al cine en 1962. La segunda, *Qaṣr al-Šawq (El palacio del deseo)* fue escrita en 1948-1950, abarca el período 1924-27 y fue llevada al cine en 1966. La tercera, *al-Sukariyya (La azucarera)* fue escrita en 1950-1952, abarca el período 1935-1944⁴⁹⁸ y fue llevada al cine en 1973. Las tres adaptaciones cinematográficas fueron dirigidas por Ḥasan al-Imām.

Naŷīb Maḥfūz comenzó en 1947 a escribir guiones de cine con *Las aventuras de ‘Antar y ‘Abla* junto a Šalāh Abū Sayf —a quien reconoció como su mentor en el mundo del cine— pero no participó en la escritura de los guiones de las adaptaciones de sus novelas⁴⁹⁹. Sobre éstas, opinaba que “Mucha gente culta se enoja cuando ven en el cine una versión del libro. Lo consideran un sinsentido. Esto es porque quieren aquello que los complace. Una mirada objetiva sobre este tema hace al autor del libro darse cuenta de que mientras él escribió la novela para unos cientos de lectores cultos, cuando es adaptada en una película será vista por millones de personas, 90% de los cuales son analfabetos. Así que una obra que fue hecha exclusivamente para unas miles de personas ahora ha tocado los corazones de millones, incluso si es transmitido en un estilo diferente (...) Yo consideraría una victoria si tan sólo el 50% lo entendiera”⁵⁰⁰.

Sin dudas, las *‘awālim* ocupan un lugar mucho más destacado en las adaptaciones que en los libros. En ambos casos se trata de prostitutas que bailan y cantan, donde la danza forma parte de la profesión y el límite entre bailarinas y prostitutas está borrado⁵⁰¹. En referencia a ello explica Maḥfūz que “Era imposible crear una figura como el señor Aḥmad ‘Abd al-Ŷawwād y sus amigos sin que las bailarinas les hicieran compañía, porque aquel

⁴⁹⁸ Datos tomados de María Dolores López Enamorado. *El Egipto contemporáneo de Naŷīb Maḥfūz: La historia en la Trilogía*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999, p.17.

⁴⁹⁹ Entrevista a Naŷīb Maḥfūz recogida en el CD *Between you and me. Egyptian treasures from the archives of The voice of America*. Embajada de Estados Unidos en El Cairo, 2007.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Quizás por eso en la versión española no se ha traducido como almea, que según el *Diccionario de la Real Academia Española* es “Entre los orientales, mujer que improvisa versos y canta y danza en público”.

tiempo era el de las bailarinas”⁵⁰². Sin embargo, mientras que en los libros estos personajes sirven para describir el desdoblamiento del personaje de Aḥmad ‘Abd al-Īawwād —que dentro de su casa se muestra serio y autoritario y en las veladas con sus amigos divertido y sensual— la presencia en la pantalla de las *awālim* es exageradamente alta⁵⁰³ en relación con los otros personajes femeninos, por lo que el contraste en la versión cinematográfica está ausente.

Estas mujeres “perdidas” aparecen descritas en las novelas de Maḥfūz como personajes opuestos a la vida familiar; explica Mercedes del Amo, “la problemática femenina en este periodo está siempre en relación con los personajes masculinos, que disocian generalmente el amor del matrimonio, por lo que la mujer que se retrata en estas novelas sólo tiene dos caminos, el de la virtud (madres, esposas o hermanas) o su contrario (prostitutas, bailarinas, cantoras, etc.)”⁵⁰⁴ A pesar de ser descubierta esta faceta del padre fuera del hogar por Yāsīn (el hijo mayor) en *Entre dos palacios* y Kamāl (el menor) en *La Azucarera*, cuando éstos se acercan también en busca de diversión y sexo a la casa de las ‘*awālim*, es impensable una confrontación como la presentada en *Mi padre arriba del árbol*.

Libertinas, liberadas, divertidas, borrachas y altamente sexualizadas, las ‘*awālim* parecen exhalar erotismo en las películas aún más que en los libros. Mientras en éstos su lugar era la oposición a las mujeres “virtuosas”, en las películas la condena moral es mayor, al punto de que en *La azucarera* Ḥasan al-Imām pone a la bailarina Naŷwā Fu’ād a hacer el papel de la antigua Zubayda, ahora mendiga, arrastrándose por las calles mientras que en la novela ésta va a la tienda del señor a pedirle que le consiga un comprador para su casa.

⁵⁰² Gamal Yusuf Zaky. “Entrevista a Naguib Mahfuz: el arte viene de adentro”. *Revista Intramuros*, 28, (Primavera/Verano 2008). En <http://www.revistasculturales.com/articulos/38/intramuros/931/1/entrevista-a-naguib-mahfuz-el-arte-viene-de-adentro.html> (Consulta: 12/07/2014).

⁵⁰³ Incluso los nombres de las actrices que interpretan estos papeles en *Entre dos palacios* y *El palacio del deseo* (Mahā Šabrī y Nādiya Luṭfī respectivamente) aparecen segundos en los títulos, luego del de Yaḥyā Šāhīn (1917-1994), el protagonista.

⁵⁰⁴ Mercedes del Amo. “Nayib Maḥfūz”, p. 20



Imagen 43. Pósters de las adaptaciones de la *Trilogía de El Cairo*
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Así, en las dos películas rodadas en los años 60, las bailarinas gozan de una visión, si no positiva al menos no negativa; no son juzgadas tan duramente como en la película de 1973, que repite los estereotipos post-67 de la bailarina empobrecida que reniega de su pasado. Mucho más vulgares en sus risas, lenguaje corporal, comentarios y chistes soeces, gemidos, giros de cadera, el ambiente de la casa de las bailarinas, regentada por una Tahia Carioca ya mayor, será el modelo de allí en adelante. La estética de las bailarinas-prostitutas es muy similar a la de Firdaws y a otras de la época⁵⁰⁵, fuertemente maquilladas, vestidas con colores chillones, constantemente fumando, con reveladores trajes que exponen el busto y las piernas y la tela que cubre el abdomen.

El estereotipo será repetido largamente y de esta manera la imagen de la bailarina “actualizada” aportó nuevas características a la construcción de la imagen de las bailarinas en esta época de desazón y desconcierto identitario. La realización de películas biográficas de bailarinas reales con la consecuente construcción histórica que generaron en el público sería, sin lugar a dudas, la expresión más acabada de esta intención.

⁵⁰⁵ Como por ejemplo *Bint Badī'a* (*La hija de Badī'a*) de Ḥasan al-Imām, 1972.

4.3.3. Películas biográficas (1963, 1972 y 1975)

La primera de las películas sobre la vida de bailarinas reales se realizó en 1963, fue dirigida por Ḥasan al-Imām y el guion estuvo a cargo de Muḥammad Muṣṭafa Sāmī (1910-1980) basado en el libro que Ŷalīl al-Bindārī (1917-1968), según explica en la introducción del mismo, escribió basándose en la exhaustiva investigación sobre la vida de Šafī‘a al-Qubṭiyya⁵⁰⁶. Sin embargo, hay muy pocos puntos de encuentro entre el libro y la película e incluso entre la introducción y el libro de Ŷalīl al-Bindārī. Si bien basado en una investigación sobre su vida, el libro es más cercano a una novela o pseudo-obra de teatro en la que el autor imagina diálogos y situaciones basándose en hechos que se suponen reales. Así, mientras el primero es un relato de la vida de Šafī‘a desde su niñez hasta su muerte, la película comienza cuando ella, interpretada por Hind Rustum, ya es la más exitosa bailarina del país.

Tanto en la película como en el libro se construye una imagen de Šafī‘a como una mujer coqueta, atrevida, seductora y consciente del poder erótico de su belleza, que se manifiesta en la perdición de los hombres que la rodean. De las muchas diferencias que encontramos entre ambas obras destacamos que en el libro se cuenta la historia de ella y su marido, a quien abandona tras comenzar su carrera como bailarina y su posterior romance con un joven efendi llamado Aḥmad, a quien abandona a pedido su madre. En un — inexplicable— giro dramático que arroja a Šafī‘a a la pobreza, ella acaba trabajando como sirvienta en la casa de él y su mujer, y buscando ayuda de su viejo amigo y enamorado Sayyid Darwīš para conseguir una dosis de cocaína, sustancia a la que es adicta.

⁵⁰⁶ Ŷalīl al-Bindārī relata que “En 1950 supe por Maḥmūd ‘Afīfī —el productor cinematográfico que era en ese tiempo el secretario de la antigua princesa Šūykār— que uno de los caprichos del antiguo rey Fārūq había sido asignarle que escribiera un informe exhaustivo sobre tres mujeres: la primera [la princesa] Nāzlā, la segunda Šūykār y la tercera Šafī‘a al-Qubṭiyya”, según el autor el objetivo del rey era solamente obtener información sobre esta última, ya que había desafiado el poder del jedive ‘Abbās al comprarse un carruaje igual al de él y pasearse con todas sus alhajas puestas por la ciudad, demostrando su poder y riqueza. Ŷalīl al-Bindārī. *Šafīqa al-Qubṭiyya*. El Cairo: al-Mu’allif, 1962, p. 4 y ss.



Imagen 44. *Šafī‘a al-Qubtiyya*, realidad y ficción. Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Si bien en la película biográfica sobre la vida de Sayyid Darwīš, realizada en 1966 por Aḥmad Badrajān, aparece su historia de amor con una bailarina interpretada por Hind Rustum llamada Ŷalīla, en la *Šafī‘a al-Qubtiyya* de Ḥasan al-Imām no aparecen ni Sayyid Darwīš, ni el marido ni Aḥmad. Se añade en cambio el personaje del hijo de Šafī‘a, que desconoce el paradero de su madre y vive con sus abuelos, que rechazan a Šafī‘a por su profesión. El chico está enamorado de una señorita de la alta sociedad, hija de un *bāšā* que a su vez está enamorado de Šafī‘a. Ésta, interesada en acercarse a su hijo y ayudarlo sin revelar que es su madre, es relacionada sentimentalmente con él. De ello se entera cuando un periódico publica, haciendo eco de la fórmula utilizada en el libro de fábulas *Calila y Dimna*, “Una bailarina se come un niño, le pregunta el rey al filósofo qué le parece esta noticia, le responde el filósofo que es una moraleja, le pregunta el rey cómo es esto, le dice: cuentan que en el casino hay una bailarina vieja conocida por el cachondeo, junta plata y caza a los niños no porque a ella le guste adoptar sino para complacer sus caprichos, los atrae con dinero y generosidad hasta que se caen en su regazo, entonces ella se los come y tira los huesos...”.

La película se enfoca entonces en la historia del hijo de Šafī‘a, ‘Azīz, representado como inocente, correcto y sencillo, con deseos de progresar viendo sus sueños frustrados al relacionarse con Šafī‘a. Luego del mencionado episodio se desata la tragedia, el *bāšā* no sólo impide que ‘Azīz se case con su hija sino que, celoso, lo hace encarcelar y Šafī‘a

desesperada se entrega al consumo desmedido de cocaína y alcohol, poniendo en jaque su riqueza y su carrera. Empobrecida, sucia y demacrada, se arrastra por las calles delirando y llorando por su hijo, al que cree muerto mientras él es enviado a realizar trabajos forzados en el desierto, padeciendo hambre y sed. Al borde de la muerte, es rescatado por un grupo de monjas, entre las que se encuentra su antiguo amor. Logra llegar a la casa de su abuela y allí está Šafī'a, se abrazan y ella cae muerta ante lo que su madre exclama “¡Hija mía! ¡Ella es tu madre, ‘Azīz!” y luego una voz en *off* da fin a la película diciendo la frase bíblica “Aquél que esté libre de pecado que tire la primera piedra”.

En 1972 Ḥasan al-Imām realiza la segunda película biográfica, esta vez sobre Imtiṭāl Fawzī, bailarina a la que hemos hecho referencia en el primer capítulo. El papel es interpretado por Māyida al-Jaṭīb y al comienzo de la película un cartel nos ubica espacio-temporalmente “El Cairo 1932-1933”.

El personaje de Imtiṭāl se diferencia considerablemente del de Šafī'a. Vulgar, tosca, violenta, *Imtiṭāl* es la historia de una joven de Alejandría que, obligada por el marido de su madre a bailar, escapa de su casa y es violada por unos soldados ingleses. Abatida, vuelve al hogar donde comienza también a prostituirse en un bar de poca monta. Se traslada a El Cairo y comienza a trabajar en un cabaret donde no está claro si las bailarinas son prostitutas o a la inversa. Obligadas a beber hasta el hastío por la dueña del lugar para así hacer gastar dinero a los clientes, también deben pagar por la protección (*ma'lūm*) de un matón (*balṭayī*) llamado Fu'ād al-Šāmī. Éste, además, está aliado a los ingleses, y a cambio de dinero pone a su disposición a un grupo de hombres que dispersan las manifestaciones nacionalistas.

Imtiṭāl se niega a pagar por la protección, recordando cómo la explotaba el marido de su madre y enfrenta a al-Šāmī pero luego lo seduce y empiezan una relación. Sin embargo, al descubrir los negocios del matón con los ingleses se aleja de él a la vez que empieza una relación con un director de teatro de la alta sociedad llamado Nāyī que acaba de llegar de París. Huyendo de la persecución de al-Šāmī se queda a vivir con el director aunque no logra que él se exponga públicamente con ella. La situación se agrava cuando Imtiṭāl queda embarazada y Nāyī le pide que aborte, ya que él no puede manchar su nombre

exponiendo que “dejó embarazada a una de los cabarets”. Ella lo abandona diciéndole “¡Son todos Fu’ād al-Šāmī!” y luego, ayudada por un amigo, tiene a su hija y abre su propio cabaret.

Aparece al-Šāmī entonces buscando su tributo, que ella le niega. Imitando su forma de actuar, otras bailarinas —se menciona a Badī‘a Mašābnī entre otras— también se niegan a pagar. Desesperado, al-Šāmī la asesina en la noche de apertura y la película termina con una toma de la sala vacía, un charco de sangre, y la hija de Imtiṭāl abandonada en el suelo llorando.

Finalmente en 1975 Ḥasan al-Imām dirigió *Badī‘a Mašābnī*, protagonizada por Nādiya Luṭfī. El guion fue escrito una vez más por Muḥammad Muṣṭafa Samī y Ḥasan al-Imām basado en las memorias de Badī‘a Mašābnī, redactadas por Bāsilā Nāzik⁵⁰⁷. El libro y la película comienzan con el relato del narrador, que se encuentra con una Badī‘a mayor y recluida en su granja en Líbano. Mientras Bāsilā Nāzik describe el lugar y su encuentro con Badī‘a, la chica de la película va a buscarla porque no quiere casarse, quiere ser una gran bailarina como ella y ganar mucho dinero. Badī‘a Mašābnī le aconseja que se case, que no es una buena vida y que lo más importante no es el dinero sino tener una casa y una familia.

Comienza entonces a recordar su infancia en Líbano y la violación que sufrió a los 10 años (7 en el libro) por la que tuvo que irse con su madre del pueblo en el que vivían, al ser repudiada por todos. Luego de emigrar a América viaja a El Cairo donde comienza a trabajar en la *troupe* de Aḥmad al-Šāmī, tras un fracaso amoroso con el hijo de un *bāšā* vuelve a Beirut y actúa en una sala con mucho éxito. Allí es donde la encuentra Naḡīb al-Riḥānī (Fu’ād al-Muhandis) y enseguida se queda prendado de ella. La invita a trabajar con él en El Cairo, donde ya es famoso, pero ella se resiste. Finalmente viaja a la capital egipcia y allí se encuentra con su viejo amor que sigue queriéndola, ella le dice que lo ama, pero no es del tipo de las que se casan “¿Qué va a decir la gente cuando vean que el hijo de un *bāšā* se casó con una bailarina?”.

⁵⁰⁷ Bāsilā Nāzik. *Muḍakkirāt*.



Imagen 45. Afiche de *Badī'a Maṣābnī*.
Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

Luego de un breve romance Naẓīb al-Rīḥānī y Badī'a se casan pero pronto empiezan los problemas de dinero y diferentes estilos de vida que impulsan a Badī'a a pedir el divorcio. Él se niega, ella le ofrece dinero a cambio y se reproduce exactamente el mismo diálogo que mantienen Ḥasan (Naẓīb al-Rīḥānī) y Le'ba (Tahia Carioca) en *El juego de la señora* cuando ella le ofrece dinero por el divorcio⁵⁰⁸. Siendo que fue el propio Naẓīb al-Rīḥānī quien escribió los diálogos de la película de 1946 junto a Badī' Jayrī (1893-1966), creemos que Muḥammad Muṣṭafā Samī y Ḥasan al-Imām buscaron con ello reproducir ciertos aspectos de la personalidad de al-Rīḥānī que éste habría proyectado en el diálogo, ya que en las memorias no encontramos referencia a este hecho.

Tras la separación, Badī'a decide adoptar una niña, a la que llama Juliette, que luego casará con su sobrino Antoine. Éste la ayuda cuando decide abrir su sala en la calle 'Imād al-Dīn que inmediatamente es un éxito. Ella es la estrella del lugar, canta y baila acompañada por su *compars* de bailarinas. La concurrencia del lugar está compuesta por soldados extranjeros —sólo se ve sus espaldas y sus brazos levantados sosteniendo vasos

⁵⁰⁸ Cfr. el apartado 2.2.1.

de cerveza— y las paredes están colmadas de pinturas orientalistas. Entre las chicas que llegan a su sala a trabajar se encuentra aquella a la que Badī‘a bautiza Bibā ‘Izz al-Dīn (interpretada en la película por Nabīla ‘Ubayd) quién más tarde gana el corazón de su sobrino y se queda con su sala. Esto deriva en la “perdición” de Juliette que viaja a Alejandría a trabajar como bailarina, lo que produce gran angustia en Badī‘a, que considera una tragedia que su hija adoptiva elija esta profesión.

A pesar del éxito, Naŷīb al-Rīḥānī reprende a Badī‘a por presentar espectáculos del “*hazz al-baṭn*” (dial. vibración de la barriga), vender alcohol y dedicarse al cachondeo (*masjara*). Hay en *Badī‘a Maṣābnī* una fuerte intención de diferenciar a Badī‘a de al-Rīḥānī mostrando a este último como un verdadero artista y a ella como una oportunista. Ello está reforzado por su representación como anti-egipcia, cuando pide financiación en la embajada británica para montar una obra en la que representará a Churchill, Mussolini y Hitler con una visión positiva de Inglaterra.

Hacia el final, la muerte de Naŷīb al-Rīḥānī y su huida de El Cairo preceden al regreso al presente, donde Badī‘a confiesa a la joven que está sola y no tiene nada: ni hombre, ni casa ni hijo a lo que la chica reflexiona “marido, hogar y niños es mejor. Voy a casarme mañana”. Apenas se retira su interlocutora, Badī‘a muere y termina el *film*.

Las tres películas muestran una marcada intención de representar a las bailarinas “actualizadas” con una visión negativa. La retrospectiva ofrece la posibilidad de condenar al pasado y obtener de ello una enseñanza, continuando la impronta disciplinadora y comercial que tuvo el cine egipcio desde sus inicios. El impacto de la imagen creada de estas bailarinas y la pretensión de convertir a las películas en biografías la encontramos en la percepción del público que hizo “verdad de la mentira” creada por Ḥasan al-Imām.

Esta imagen de las bailarinas ligada íntimamente al imaginario social de la época se extendió de allí en adelante justificando o legitimando de alguna manera dicha negatividad a partir de una continuidad histórica, mostrando que estas mujeres eligieron el camino equivocado forzadas por las circunstancias, la pobreza y el rechazo social y desvalorizando su aporte a la cultura y arte egipcios así como negando la aceptación que la danza tenía entre el público.

De manera deliberada, las bailarinas se convirtieron en otro chivo expiatorio en un momento en el que la sociedad egipcia buscaba algún tipo de explicación para la derrota. En el caso de Badi‘a Maṣābnī, cuya biografía conocemos más profundamente por el registro que de su vida se ha hecho, es donde se ve más claramente la intención de construir una imagen negativa de la bailarina, y con ella, de la profesión. En las numerosas entrevistas que concedió a medios gráficos como a la televisión así como en su biografía no hay rastros de arrepentimiento, sino todo lo contrario; la mujer expresaba continuamente gran orgullo por haber creado el ambiente del cual surgieron grandes artistas de la música, la actuación y la danza, todo ello ausente en la película.

Se relaciona a las bailarinas con la ocupación, la extranjerización, el cachondeo, la prostitución, las drogas, el alcohol, la ambición desmedida, la traición, la perversión, como si fueran vicios y defectos exclusivos de ellas. Así por ejemplo, en la película sobre Sayyid Darwīš, de quien es sabida su adicción a la cocaína que le causó la muerte, al personaje sólo se lo ve consumiendo hacia el final de la película, muriendo al esnifar una pequeña cantidad de esta droga mientras que a Šafi‘a al-Qubtiyya la vemos consumir sola —el resto de los personajes no lo hacen en la película aunque sí en el libro— grandes cantidades a lo largo de toda la película, empobrecerse y perderse por esta adicción.

4.4. Cuidado con Zūzū (1973)



Imagen 46. Afiche de *Cuidado con Zūzū*. Fuente: Gentileza de Muḥammad Diyāb

4.4.1. Argumento

Tras una presentación musical que anticipa las canciones que se interpretarán a lo largo de la película, vemos a Zūzū (Su‘ād Ḥusnī⁵⁰⁹), con *shorts* y camiseta de tirantes corriendo una carrera con otras chicas de la universidad. Zūzū gana, lo que causa la admiración y exaltación de su *usra* (familia, aquí, grupo de estudiantes) llamado *al-ḥaraka al-‘iḃabiyya* (el movimiento positivo), frente a los otros grupos. Al recibir su premio, la cámara hace un repaso de su esbelta figura, de los pies a la cabeza.

De la pista al agua, vemos a Zūzū ahora cubriendo con la cortina de la ducha su cuerpo desnudo mientras responde las preguntas de una estudiante-periodista sobre por qué eligió ese deporte, a lo que la protagonista responde ingeniosamente, “porque me gustan las canciones antiguas de ‘Abd al-Wahhāb”. “Qué extraño”, responde otra, y después Zūzū agrega: “acaso no canta ‘Abd al-Wahhāb *Iḃrī, iḃrī, iḃrī, waddīnī qawām waṣṣalnī, waṣṣalnī qawām, waṣṣalnī, dā ḥabīb al-rūḥ mistannī*” (dial. “Corre, corre, corre, llévame rápido, alcánzame, alcánzame rápido, alcánzame, es que el amado del alma está esperando”). Continúan las preguntas, las tomas de Zūzū duchándose y las respuestas graciosas hasta llegar a la pregunta sobre el matrimonio, a la que Zūzū responde: “El casamiento sin amor es como el carro sin caballos”.

Luego de ducharse, Zūzū sale al campus llevando un vestidito rojo de vinilo ante la mirada desaprobadora del líder del grupo rival, *al-ṣirāṭ al-mustaqīm* (la senda recta [islámica]), ‘Umrān. Éste la increpa —en *fūṣḥā*— por su vestimenta y su comportamiento, causando la risa del resto de los estudiantes, que comienzan a cantar y bailar: “¡No, no, no, no, no! Somos estudiantes, chicas y chicos, y todo lo que hay entre nosotros son cosas

⁵⁰⁹ Su‘ād Ḥusnī (1943-2001). Actriz egipcia. Nacida con el nombre de Su‘ād Ḥusnī al-Bābā en El Cairo. Su padre era un calígrafo conocido de origen sirio. Desde muy chica comenzó a trabajar en la radio en un programa infantil de Muḥammad Maḥmūd Ša‘bān conocido como *Bābā Šārū*. Henry Barakāt la incorporó a su película *Ḥasan wa-Na‘īma* (*Ḥasan y Na‘īma*) en 1959. Protagonizó numerosas películas importantes en la historia del cine egipcio durante los años 60 y 70 como *al-Qāhira 30* (*El Cairo nuevo*) de Šalāḥ Abū Sayf, 1966 y *al-Karnak* (*El Karnak*) de ‘Alī Badrajān, ambas adaptaciones de obras de Naḃīb Maḥfūz. Tenía múltiples talentos: canto, baile y actuación. Su última participación en el cine fue el año 1991 en la película *al-Rā‘ī wa-al-nisā’* (*El pastor y las mujeres*). Falleció en Londres en 2001 en sospechosas circunstancias. *Cfr.* Nadā Ismā‘īl. *al-Qiṣṣa al-kāmila li-sandrillā al-šāša al-‘arabiyya Su‘ād Ḥusnī*. Beirut: *al-Markaz al-‘Arabī li-l-Abḥāṭ wa-l-Tawḥīq*, 2001.

nobles, en largas noches hemos aprendido las lecciones más grandiosas. Si bien `sí` es una palabra hermosa, la más hermosa sigue siendo `no`, no, no, no...”. Continúa el baile y la canción hasta coronar a Zūzū como la reina de la belleza de la universidad; ella se niega, entonces le fabrican una nueva corona de papel, que lleva la inscripción “*al-fatà al-miṭāliyya*” (“la joven ejemplar”). Zūzū contesta entonando un *mawāf*⁵¹⁰, agradeciendo. Finalizada la canción, sus amigos la invitan a festejar el triunfo en la casa de una de ellos y quedan en encontrarse más tarde.

La joven se dirige entonces a su casa en la calle Muḥamad ‘Alī, la calle de los artistas. Pasa por un café donde un hombre la halaga y ella se detiene a responderle con gracia. Al llegar al hogar, la reciben dos mujeres que dejan en evidencia la profesión de quienes viven en la casa, primero creyendo que quien toca la puerta es alguien que viene a contratar los servicios de los artistas para una boda, segundo por su actitud descarada; tercero, porque festejan tocando música y bailando cuando Zūzū les muestra la corona. Llega a la sala la madre (Tahia Carioca) preguntando qué sucede y Zūzū le cuenta las novedades y coloca la corona sobre la cabeza de su madre, con admiración y respeto. Aparece entonces Šalabī un hombre que pronto es presentado como el marido de la madre, pero no el padre de Zūzū, cuyas intervenciones serán siempre acompañadas por trozos de canciones populares egipcias.

Mientras Zūzū cuenta su hazaña en la carrera, la madre insiste en que debe ir a dormir ya que a la noche tienen trabajo, pero Zūzū no la escucha, entusiasmada con relatar la demostración de respeto de sus compañeros hacia ella y culmina contando que a la noche le harán una fiesta. La madre, con una enorme sonrisa, le responde que a la noche tienen una boda. Zūzū insiste pero la madre no cede, discuten y la joven expresa que vive con miedo a que sus compañeros la descubran y que ahora siente que algo cambió dentro suyo, pero la madre culmina la charla sentenciando: “Vas a ir a la boda y vas a bailar”. Resignada, Zūzū llama llorando a sus compañeros excusándose con la mentira de que su madre está enferma.

⁵¹⁰ Canto tradicional que entona una persona (generalmente un hombre) y es “respondido” por los presentes que entonan las últimas palabras enunciadas.

La siguiente escena es en una boda popular, con los artistas y los novios en el escenario. Abren el espectáculo cantando la canción *Cuidado con Zūzū* y ella hace su entrada cantando con un vestido abierto que deja al descubierto sus piernas. Entre los espectadores hay uno que la mira con especial lascivia y le lanza besos; cuando ella se presenta a bailar con un traje de dos piezas éste, borracho, primero se acerca a colocarle un billete en el pecho y después se arroja sobre ella besándola en la boca y comienza una pelea generalizada que da fin a la presentación del grupo.

Acrecentada por este hecho, continúa la discusión madre-hija ahora a gritos, Zūzū no puede aguantar más: “¿Es que no saben lo que es el respeto? ¿No son seres humanos?”, dice; y las respuestas de la madre se formulan en torno a la necesidad de trabajar para vivir. Zūzū se encierra en su cuarto y Šalabī convence a su mujer de que le hable con tranquilidad, que dará mejor resultado. Al entrar en la habitación de la joven con una bandeja con la cena, Zūzū se manifiesta en huelga de hambre, reclamando no tener que bailar hasta licenciarse. Šalabī le responde que no será posible por motivos económicos, ya que ella es la estrella del grupo y no puede abandonarlos, a lo que Zūzū responde: “Ahora soy una estudiante solamente y mejor dejarlo ahora antes de que alguien de la universidad me descubra”. La madre le pide que sea considerada, y le cuenta la historia de una conocida de la familia que mantiene económicamente a su madre con su trabajo de bailarina; a lo que Zūzū responde que esa chica se fue a bailar a los cabarets de la calle al-Ḥarām, se compró un coche Mercedes Benz y se llevó a su madre a vivir con ella al barrio de al-Muhandisīn, “Pero yo no. Se terminó. La gente nos mira desde arriba, me cansé”. La madre angustiada le dice: “Pero hija, este es nuestro trabajo, vivimos de esto, sin él ¿cómo te hubiera mandado a la escuela?” Zūzū insiste en que no volverá a bailar y la madre se va llorando acompañada de su marido.

Se queda sola en su cuarto pensando y pronto llega el sueño. Música angelical y un jardín florido es el escenario que la despierta con un vestido amarillo; una voz la llama y una mano se extiende, un hombre rubio de ojos azules la toma entre sus brazos... y se despierta abrazada a la almohada pensando en el amor. Ya en la calle casi es atropellada por un coche descapotable, enojada le pregunta al hombre frente al volante: “¿Qué eres? ¿Un conductor novato?”, comienzan a discutir y de repente su cara se transforma al ver que

aquél hombre era el de su sueño. Sigue su camino hacia el bus lancha que la transportará hasta la universidad donde es recibida por la arenga de sus amigos. Uno de sus compañeros anuncia una actividad cultural que se desarrollará ese día en la universidad por la visita de un director de teatro recién llegado de Europa, el profesor Sa‘īd (Ḥusayn Fahmī) (1940-).

Llegados los alumnos a la sala de la conferencia, vemos que el director no es otro que el hombre del descapotable, y del sueño. Llega el momento de las preguntas, donde ‘Umrān aprovecha para expresar su rechazo por el teatro y los deportes por estar contra la tradición. Zūzū en un papel escribirá la pregunta: “¿Quién eres?”, Sa‘īd la mira con complicidad y guarda el papel en el bolsillo de su camisa. Terminada la conferencia, Zūzū va a su encuentro y le pregunta con dulzura por qué no ha contestado su pregunta. Él responde que esa pregunta no tiene respuesta y que es la segunda pregunta difícil que le ha hecho en el día, primero: “¿qué eres?” y después: “¿quién eres?”. Continúa la conversación y ella le dice que para saber lo que dice alguien primero uno debe saber quién es esa persona, para saber por qué lo dice; así, sabiendo quién es, podrá saber qué quiere. Él se va y ella, mientras observa su partida, dirá con simpático desdén: *Yā wād yā tiqīl!* (dial. *¡Oh muchacho difícil!*).

Llega Sa‘īd a su lujoso hogar donde vive con su padre, la mujer de éste y su hija, con quien está comprometido, aunque no demuestra ningún interés por ella. La chica lo recibe con un “*Hí, darling*” y él contesta con fastidio los reclamos por su constante ausencia y las obligaciones de su trabajo. Se sienta en un sillón y toma el papel de la pregunta de Zūzū, aún en su bolsillo. Sonríe, y allí está ella, suspirando en su habitación. Entra una de las bailarinas del grupo y ella le pregunta sobre el amor, la bailarina le dice “¿De cuál quieres que te cuente?, tuve trece amores”, y comienza el relato de cómo estos hombres desaparecieron de su vida sin que ella pudiera hacer nada, a lo que Zūzū reflexiona: “El mundo cambia. La chica cuando ve un vestido lindo en una vidriera ¿qué hace?” La otra contesta: “Entra y se lo lleva antes de que lo haga otra”. Enamorada, Zūzū ahora confraterna con su madre y la alegría vuelve al hogar.

La siguiente escena es en el teatro, donde el grupo dirigido por Sa‘īd ensaya una coreografía de danza moderna sobre la canción tradicional *Lammā badā yataṭannā*. Los

interrumpe el director diciendo: “¡Oriental, gente, oriental! ¿Os olvidáis de quiénes somos? ¡Un poco de sentimiento! La música está cantada en árabe, y nosotros ¿por qué no? ¡Venga!”. Comienza de nuevo la música y la cámara ofrece un desfile de caderas que suben y bajan al ritmo de la música. Zūzū, que se había escabullido dentro del teatro, observa con interés la escena, dirigida por el cómico amigo de Sa‘īd. Cuando sale del teatro se encuentra a Zūzū sentada en su coche, y juntos emprenden un paseo que comienza con la pregunta: “¿Acaso el ser humano puede tener dos personalidades, una delante de la gente y otra detrás? ¿Cómo se conocerá entonces a sí mismo?”, a lo que él contesta “No se conocerá”. Continúan charlando y él le revela que los dos piensan igual. Ella se sonríe y pide bajarse, y al hacerlo comienza a entonar la canción *Yā wād yā tiqīl!* Cantando y bailando llega a su casa donde, con su familia y el resto del grupo, describe las penas que pasa por estar enamorada de un hombre frío, a quien compara con un oficial británico y con la estatua de Ramsés II.

Sa‘īd la va a buscar al día siguiente a la parada del bus lancha y el idilio está confirmado; ella, vestida siempre con vestidos cortos y demostrando erudición y elocuencia, sube junto a él y hablan de la estancia del director en Venecia aprendiendo teatro. Llegan a la universidad y él la convence de que salgan a pasear en vez de tomar las clases. Recorren la ciudad y en un rojo atardecer se besan por primera vez en el coche. Cuando está subiendo las escaleras de su casa, Zūzū es interceptada por una de las chicas del grupo que la lleva hasta la casa y allí una de las bailarinas le cuenta entre sollozos que a su novio la familia lo casó con otra mujer y que cuando fue a verlo la madre le dijo que se fuera con los de su clase, refiriéndose a los artistas de la calle Muḥammad ‘Alī. Zūzū culpa a la chica, diciendo que tendría que haberlo sabido desde el principio, que aún el mundo no ha aprendido a aceptarlos completamente; “nosotros somos de un mundo, y ellos del otro. Por ejemplo yo...” y calla, entendiendo que su situación es la misma, y acabará de la misma forma.

Al mismo tiempo, Sa‘īd rompe el compromiso con su novia y se va de la casa. La novia, resentida, se propone averiguar quién es la chica que lo robó de su lado y volver a conquistarlo. Él va a vivir con su amigo y compañero del teatro y varias escenas cómicas se suceden en la casa. Al día siguiente, él la espera en la parada del bus lancha, pero ella no

aparece. La busca también en la universidad y, al verlo, ella huye y se esconde. Por la noche en su casa está triste y pensativa, habla con la madre y, ante la preocupación de ésta, le dice que no es por la discusión que habían tenido, que a ella le gusta la danza, “esperaba a que hubiera una boda para sentarme a tus pies y mirarte bailar. Eras tan hermosa entonces... ¿Por qué debemos avergonzarnos de nuestra profesión?”.



Imagen 47. Fotogramas de Cuidado con Zūzū Fuente: Media Player Classic

Sa‘īd continúa triste y preocupado sin encontrar a Zūzū y confía en su amigo Sulaymān la situación, que éste le dice arreglará. Se presenta en la casa de Zūzū y conversa con la madre, de quien es viejo conocido. La madre expresa su preocupación por la chica que no sigue sus consejos de dedicarse exclusivamente a la danza y así ganar mucho

dinero, y el muchacho le dice que él le conseguirá un trabajo en “tezelvición” (televisión). Entusiasmada, le pide a la chica que hable con él. Una vez en la habitación de Zūzū, el visitante revela sus intenciones, llevar a Zūzū con Sa‘īd:

Zūzū: Escuche señor Sulaymān, yo soy una ‘*ālīma* y mi madre es una ‘*ālīma* y Sa‘īd piensa que yo soy sólo una estudiante, cuando se entere ¿qué va a pensar?

Sulaymān: Nada, él es un artista y tú también. Y además ya sabe.

Z: ¿Sabe? ¿Y qué dijo?

S: Sa‘īd es un hombre de mundo ¿qué tiene la calle Muḥammad ‘Alī? Los mejores artistas salieron de la calle Muḥammad ‘Alī. Yo, el “maestro” de pie delante de ti, era Sulaymān el clarinetista.

Z: ¿Tú eres Sulaymān el clarinetista?

S: (riendo) Sí.

Z: Pues venga, afuera. Voy a cambiarme.

(salen ambos de la casa)

Madre: Siempre fuiste muy despierto Sulaymān. ¡Cuidado con Zūzū!

En la escalera los está esperando Sa‘īd, que siguió a su amigo hasta allí. Ya todo aclarado, se van juntos a pasear, beber limonada y besarse en un parque.

La antigua novia del profesor, despechada, contrata al grupo de la familia de Zūzū para la boda de la hermana de Sa‘īd y pide que sea la madre quien baile. Después invita a Sa‘īd y a su nueva novia también al evento. Zūzū al principio duda si debe ir, pero Sa‘īd la convence y ya en la fiesta la presenta a su padre como su prometida. Con un peinado alto y un vestido largo, Zūzū deslumbra al futuro suegro. Mientras están hablando, comienza el *zaffā*⁵¹¹ y el horror de Zūzū, que allí ve a su madre bailando frente a un grupo de bailarinas acompañando a la novia y luego interpretando un solo acompañada de la voz de Šalabī.

⁵¹¹ Procesión de músicos y bailarinas que acompañan a los novios en su entrada a la celebración.

Todos, incluido el padre de su novio, hacen comentarios despreciativos hacia la mujer, por lo gorda y mayor. Se acerca la ex novia de Sa'īd y revela: "Esa es la madre de Zūzū, la prometida de Sa'īd" y agrega después: "Llévate a tu mamá cuando te vayas, y recuérdale que su comida se sirve en la cocina". Zūzū, angustiada, piensa que Sa'īd estaba al tanto de todo y discute con él.

Los jóvenes de la fiesta forman una ronda alrededor de la madre que, sin comprender lo que sucede, intenta continuar con su trabajo. Cantan canciones en inglés burlándose de ella. El desconcierto de la madre hace reaccionar a Zūzū que sintiendo pena por ella y enojo por lo que estaba sucediendo, le dice que ella ya está mayor, que tiene que descansar y empieza a bailar colmada de una agria tristeza pero orgullosa, desatendiendo la petición de su novio que la insta a no hacerlo.

Conversando ya en la casa con su madre, Zūzū le dice que éste es el final de su historia con su amado, una historia de humillación, heridas y escándalo. La madre, entristecida, piensa en el padre de Zūzū y en su muerte al poco tiempo de divorciarse. Le hace entender a Zūzū que el amor solo no alcanza entre ellos (los artistas de la calle Muḥammad 'Alī) y los que no son como ellos; "para ellos somos siempre como un juguete (*Je'ba*), y si alguien se los quita van a llorar, pero nunca lo van a usar para construir un hogar". En eso, Sa'īd llama por teléfono, pero ella no quiere hablar con él.

Al día siguiente, Zūzū va a la universidad vestida muy sobriamente, y se encuentra con unos carteles con una foto de ella bailando con el traje de dos piezas con la inscripción *Ya lil'ar!* (¡Qué vergüenza!). 'Umran está de pie al lado, orgulloso ante su creación. Zūzū lo desafía diciendo:

Zūzū: ¿La publicación de tu agrupación se ha convertido en una revista de arte?
¿Desde cuándo publican fotos de bailarinas?

'Umrān: ¡La perversión lleva a la perversión! ¡El licor lleva a los trajes de danza!
¡Los estadios [chicas corriendo en *shorts*] llevan a los cabarets!

Z: ¿Qué es lo que quieres entonces? (mientras dice esto pasa al lado suyo una chica velada y se detiene a ver el cartel).

U: Limpiar el país de toda maldad.

Otro estudiante (interpelando a ‘Umrān): Vives en el pasado. ¿No lees los periódicos? Tenemos un grupo nacional de danza. Farida Fahmy es estudiante. Su padre es profesor en la universidad.

Z (enojada): Eso es diferente, mi madre es una *‘ālima* de la calle Muḥamad ‘Alī, y se gana la vida bailando en bodas.

Estudiante: No hay nada de malo que uno trabaje y gane dinero para estudiar

Estudiante: En Estados Unidos hay muchos estudiantes que trabajan también como cantantes y bailarines por las noches.

Z: Si mi madre fuera panadera, iría a trabajar con ella, y si vendiera cigarrillos también. Es un honor ayudar a los padres en su oficio.

Unos estudiantes empiezan a tocar percusión y otros intentan ponerle por la fuerza un pañuelo alrededor de la cadera a Zūzū para que baile; ella logra zafarse, sus amigos quitan los instrumentos a los otros y se arma una pelea de la que Zūzū termina rescatando a ‘Umrān. Vuelve a la casa ya decidida a abandonar la universidad, a pesar de los intentos de sus amigos por convencerla de lo contrario. Cuando éstos se van, Zūzū anuncia a su madre que va a ir a trabajar a los cabarets de la calle al-Ḥarām. Llega entonces un representante de artistas para abrirle el camino en este sentido; la madre se entusiasma y, contenta, se recuesta y se duerme. Sueña con Zūzū bailando seductoramente en un cabaret. Manos masculinas le ofrecen alcohol, dinero, llaves de coches, y ella se va a la cama con el mejor postor. Se despierta gritando “¡No! ¡Qué dios me ampare! Zūzū no va a trabajar”. Su marido le dice: “Pero ¿cómo? ¿No decías que este era el día con el que soñabas?”. Va a buscar a Zūzū, que está en su cuarto maquillada y vestida para trabajar, y quiere convencerla de que no vaya. En ese momento llega Sa‘īd y la increpa por su actitud, Zūzū le dice que la que conoció ya no existe, que ahora lo que hay es esta Zūzū, bailarina y punto. Discuten y él la manda a estudiar de una cachetada y después abandona la casa.

En la universidad se ha instalado una especie de tribunal para juzgar el comportamiento de la joven. Los alumnos debaten y de repente Zūzū entra en escena

diciendo: “Te voy a decir de qué se acusa a (refiriéndose a ella en tercera persona) Zaynab ‘Abd al-Karīm (su nombre completo), de caminar por la misma calle que su madre, Na‘īma al-Almaṣiyya ‘Abd al-Karīm. Su madre lleva la marca de esta calle patética, y lleva la marca de una era pasada, la era del pasado. Este es el pecado por el que debería ser castigada (...) esconder la verdad sobre ella misma por temor a la persecución. Pero ante todo por perseguirse a ella misma. Zūzū, la ‘joven ejemplar’ persiguiendo a Zūzū al-Almaṣiyya”.

“Eso es una enfermedad,” dice un profesor, “¡esquizofrenia!”, grita un estudiante. A lo que Zūzū responde: “Todos sufrimos de esta enfermedad, Dr. Maḥmūd”.

“¿Por qué? ¿Acaso somos todos hijos de Na‘īma al-Almaṣiyya?”, dice ‘Umrān.

“Sí, lo somos. Hijos de un ambiente que el mundo ha dejado atrás. Y cada vez que intentamos crecer, nos tira para abajo. No sabemos si odiarnos a nosotros mismos, o al mundo.” Ovación de los alumnos. Uno pregunta: “¿Y cuál es la solución?”, a lo que Zūzū contesta: “Cada uno debería conocerse bien a sí mismo. Y no estar mirando siempre los orígenes sino al futuro, siempre al futuro. A eso vine: a cuidar mi futuro.” Aplausos de la concurrencia y reconocimiento de ‘Umrān.

Finaliza la película con un musical de Zūzū, sus compañeros y su novio.

4.4.2. Análisis

Inspirada en la historia de la bailarina Nabawiyya Muṣṭafā⁵¹² y su hija, la periodista Bahīra Mujtār⁵¹³; la película⁵¹⁴ podría insertarse en la línea de las películas

⁵¹² Nabawiyya Muṣṭafā (n.d. aproximadamente principios del siglo XX). Fue una bailarina egipcia, que participó en numerosos espectáculos de danza en el cine entre 1935 y 1955, como *Ma‘rūf al-badawī* (*Ma‘rūf, el beduino*) en 1935, *‘Arīs al-hanā* (*El novio feliz*) en 1944 y *Ḥamātī qunbula ḡarriyya* (*Mi suegra es una bomba atómica*) en 1951. Se casó con Mujtār Ḥusayn, famoso deportista y actor egipcio. *Cfr.* Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at*, p. 114.

⁵¹³ Bahīra Mujtār (n.d. aproximadamente mediados del siglo XX – 2011) Fue una periodista egipcia, conocida por su importante trayectoria en el periodismo de investigación, y notable defensora de los derechos de la

biográficas, teniendo en cuenta las licencias que Ḥasan al-Imām se ha tomado en aquellas que hemos descrito en el apartado anterior. La diferencia en términos de profundidad del argumento y la problemática de los personajes de *Cuidado con Zūzū* es significativa y creemos que el motivo de ello se encuentra por un lado en que para esta película, los diálogos, canciones y el guión fueron escritos por Ṣalāḥ Ŷāḥīn (1930-1986), prolífero poeta y símbolo de la revolución⁵¹⁵. Según relata en una entrevista, fue la propia Su‘ād Ḥusnī quien le solicitó que participara de la producción⁵¹⁶.

Por el otro, creemos también que la elección de los actores aporta a dicho argumento. Ḥusayn Fahmī, que arrancaba suspiros a la audiencia femenina recién regresaba de su estancia fuera, tal como su personaje —casi idéntico al de Nāyī en *Imtīṭāl*— y su aspecto físico era relacionado con aquél de la clase alta; Tahia Carioca, identificada con los años dorados de la danza oriental, ahora en declive y Nabīla al-Sayyid⁵¹⁷, en el papel de una de las bailarinas del grupo, fuertemente identificada con este papel en su modalidad más rústica, vulgar y popular (*šā‘biyya*) acompañan a Su‘ād Ḥusnī, la “Cenicienta” del cine egipcio; amada y respetada por el público. La actriz sin dudas aportó a la caracterización positiva del personaje, ya que representaba a una nueva generación de actrices, con una gran impronta dramática signada por sus papeles en películas como *al-Qāhira 30 (El Cairo 30)*⁵¹⁸ o *al-Zawāya al-tāniya (La segunda esposa)* pero también en comedias como *Ṣagīra*

mujer y la sociedad civil en Egipto. Durante sus estudios en la Facultad de Letras, sector de Periodismo, en El Cairo, participó en varias actividades universitarias. Después del licenciarse, ingresó al área de los asuntos de la mujer en *al-Ahrām*, luego, ascendió a directora del área de investigación y más adelante a vicejefe redactor. Fue premiada en Egipto por “El mejor trabajo de investigación periodística en asuntos poblacionales”, y por la ONU por la totalidad de su labor periodística. Marwa al-Ṭūbaḃī. *Bahīra Mujtār: kuntra isattaḥrīr al-Ahrām li-jamsat ‘ašaryawm*, 28/02/2010.

En: <http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=143688&eid=766> (Consulta: 12/12/2014)

⁵¹⁴ Cfr. María Carolina González Bracco. Entrevista a Muḥammad Diyāb y Entrevista a Tārik al-Šinnāwi. El Cairo, 29/05/2009; Nabīl ‘Amr. “Bahīra Mujtār”. En:

<http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=726644&eid=1221> (Consulta: 09/06/2014).

⁵¹⁵ Al punto de que Nāser le encargó que escribiera la letra del himno nacional egipcio que se utilizó entre 1960 y 1979, sustituyendo a aquélla de Muṣṭafā Kāmil. Muḥammad Tawfiq. *Ayyām Ṣalāḥ Ŷāḥīn*. El Cairo: Dār al-‘Ayn li-l-Nāšr, 2009.

⁵¹⁶ Entrevista a Ṣalāḥ Ŷāḥīn realizada por el famoso conductor Tāriq Ḥabīb para la televisión egipcia pública. En: <https://www.youtube.com/watch?v=CjufXIfjvE> (Consulta: 12/5/2014)

⁵¹⁷ Nabīla al-Sayyid (1938-1986). Actriz cómica egipcia. Se hizo conocida actuando en el grupo *Sā‘a li-qalbak* en los años 50. Después de graduarse en el Instituto de actuación, trabajó con varios grupos teatrales. Entre 1949 y 1986, participó en más de cien obras entre teatro, cine y televisión. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at*, pp. 145.

⁵¹⁸ La película es una adaptación de la novela de Naḃīb Maḥfūz que ha sido traducido al español por Marcelino Villegas González con el título *El Cairo nuevo*.

‘alà al-ḥub (*Pequeña para el amor*). Entrenada por Tahia Carioca para los números de danza en la película, entre ambas actrices había un fuerte lazo afectivo.

Una de las cuestiones sobre las que nos han llamado la atención Muṣṭafà Darwīš y Rafīq al-Ṣabbān es lo liberador del personaje de Zūzū, como una joven que busca al hombre que le gusta y reniega de la tradicional pasividad femenina⁵¹⁹. Ella no sólo lo busca sino que lo deslumbra con su elocuencia, gracia e inteligencia. El personaje de Zūzū es, sin lugar a dudas, una *bint al-balad* modelo 1973 del nuevo Egipto revolucionario pero sin embargo solitario y finalmente acatador de la voluntad masculina.

La película contiene incontables escenas que echan luz sobre las contradicciones que comenzaban a aparecer en esta época representadas a través de la “doble vida” de Zūzū y el debate interno que ello provoca en la joven expuesto públicamente hacia el final de la película. En este sentido, Ŷalāl Amīn sostiene que la película, en su totalidad, tenía como objetivo expresar hasta qué punto había llegado la sociedad egipcia al cabo de 20 años de la revolución del 52 a través de los personajes de Su‘ād Ḥusnī y Tahia Carioca, representando ambos el cambio social que había tenido lugar en esa época de una forma muy clara. La madre, explica Amīn, es una bailarina humilde, pero la hija es una estudiante en la universidad y, en apariencia, en nada diferente a Ḥusayn Fahmī, su profesor. Excepto — resalta irónicamente— la diferencia de clase: “La madre, con sus antiguos hábitos típicos de la clase oprimida egipcia; y la sociedad no puede culparla de nada más que de ser pobre. Y su hija, Su‘ād Ḥusnī, tiene todas las oportunidades para avanzar y olvidarse del pasado: la belleza, la inteligencia, la educación, la ambición y el buen sentido del humor, como miles de jóvenes egipcios que recibían educación universitaria en esa época, cuando la revolución rompió con las barreras que impedían acceder a la universidad y así ascender en la escala social”⁵²⁰.

⁵¹⁹ María Carolina González Bracco. Entrevista a Rafīq al-Ṣabbān y Entrevista a Muṣṭafà Darwīš.

⁵²⁰ Ŷalāl Amīn. “Taḥiyya Kārīwkā”, p. 207.



Imagen 48. Su'ād Ḥusnī y Ḥusayn Fahmī en una escena de *Cuidado con Zūzū*
Fuente: Fotograma de la película

La pobreza es lo que justifica la elección de su carrera como bailarina, como revela la madre a la hija en varios de los diálogos que hemos reproducido más arriba. Abandonada por su marido y debiendo alimentar y educar a su hija la madre ve la profesión como una forma de ganarse la vida⁵²¹, la única que conoce y de allí su intención de desear lo mismo para su hija. El hecho de que su marido no sea el padre de Zūzū y que además sea un cantante popular, profesión también mal vista⁵²², explica por un lado que éste tipo de hombres son los únicos que aceptan casarse con una bailarina, reforzado por la escena de la chica del grupo que es abandonada por su novio. También, a través de este personaje se entiende que al no ser el padre, impulse a Zūzū a continuar la profesión de la madre, como sucede en *Imtiḏāl*, mientras que el único que “la pone en su lugar” es su novio, reemplazando simbólicamente al padre ausente.

“El mundo no ha aprendido a aceptarnos” se lamenta la madre. Ese mundo, que ha cambiado y que permite a las chicas como Zūzū estudiar, sigue sin embargo condenando la profesión, hecho que se manifiesta en el miedo de la joven a que sus compañeros la descubran. Luego, es interesante destacar la escena en la que la madre sueña con su hija en un cabaret y cómo es descripto el lugar, que ella piensa solamente como una fuente de ingresos mayor. Así, la pesadilla de Tahia —cargada de significado histórico si pensamos

⁵²¹ Véase Karin van Nieuwkerk. *A trade like any other*, p. 158 y ss.

⁵²² *Ibidem*.

que ella misma comenzó su carrera bailando en un cabaret— representa en el *film* no sólo la pérdida del honor, sino también la posibilidad de ascenso social. El escenario del cabaret, primero identificado con el lugar de entretenimiento de las clases altas y el *glamour* en los años 30-40, más tarde con el crimen en los años 50, ahora es identificado con la prostitución. Sin embargo, no es la madre de Zūzū quien la salva de tan fatídico destino, sino su novio, quien luego de intentar en vano convencerla de que vuelva a la universidad, le da una de las cachetadas más aclamadas de la historia del cine egipcio, haciéndola entrar en razón.

Las diferencias de clase son la gran temática discutida a lo largo de la película. De un lado, la exposición de Zūzū llega de la mano de la occidentalizada y rica ex novia de su novio y la humillación a la que es sometida. La utilización del inglés por la clase alta y el desconocimiento de palabras extranjeras como televisión, pronunciada erróneamente por los procedentes de la calle Muḥammad ‘Alī recuerdan a la madre de Le‘ba en *El juego de la señora*, demostrando la vigencia del recurso para demarcar la diferencia de clase.

Así, la escena en la que la madre baila en la fiesta de casamiento y recibe la burla de los presentes parece más importante como condena de su condición de clase que una condena moral. La importancia de la misma radica en que, como señala Shafik: “La acción simbólica de la joven reemplazando a la mujer mayor no está sólo cargada de la humillación de los pobres de tener que exponer sus cuerpos ante los ricos, sino también de determinismo social, expresado en la continuidad impuesta entre dos generaciones”⁵²³.

En este nuevo contexto, que delineábamos brevemente más arriba, vuelven a plantearse la dualidad moral/amoral, aceptable/inaceptable con la novedad del discurso religioso que a partir de la década del 70 comenzaba a tomar fuerza no sólo en Egipto sino en todo el mundo árabe. Este movimiento se caracterizó por canalizar frustraciones y dar respuestas a jóvenes como el personaje de ‘Umrān y la chica velada que pasa a su lado y observa la imagen de Zūzū bailando. La contraposición de este personaje, que solo hace una aparición fugaz, con Zūzū que a lo largo de la película luce minifaldas, *shorts* y escotes es notable. Zūzū con su vestuario occidentalizado y sus formas locales es un híbrido, una

⁵²³ Viola Shafik. *Popular Egyptian cinema*, p. 219.

contradicción, una verdadera hija de la revolución que tiene su misma edad (20 años) y cuyo crecimiento se ha visto truncado y sus esperanzas desvanecidas por el fracaso militar y moral del 67.

Las mujeres egipcias habían sido las pioneras en el mundo árabe por dejar atrás la práctica del uso del velo. En las universidades, a partir de los años 70 la matrícula femenina aumentó y, al convertirse éstas en nichos de adoctrinamiento islamista, la joven velada sería a partir de ahí la regla y no ya la excepción. Tras la muerte de Gamal Abdel Náser en 1970 y durante la década del 70 durante la presidencia de Anwar al-Sādāt, las asociaciones islamistas estudiantiles se impusieron como la forma organizativa hegemónica en los campus universitarios mientras que en la etapa anterior a 1967 habían sido una minoría frente a los grupos marxistas y de izquierda naseri⁵²⁴.

En esa misma escena, encontramos también una interesante referencia a Farida Fahmy, cuando uno de los estudiantes la utiliza para legitimar la profesión de Zūzū. Sin embargo, como explica la joven, mientras Farida Fahmy era hija de un profesor universitario, las bailarinas de la calle Muḥammad ‘Alī, como Zūzū eran trabajadoras marginales, al servicio de las clases populares, que a partir de los cambios producidos en la década del 60 quedaron estancadas entre lo viejo que no terminaba de morir y lo nuevo que no acababa de nacer. La referencia a Farida Fahmy es entonces también muy elocuente para demostrar la diferencia entre ambas bailarinas, que es básicamente una diferencia de clase: las bailarinas de la calle Muḥammad ‘Alī, “la calle de la vergüenza” como la llama Zūzū — marginales, pobres, decadentes— y Farida Fahmy, parte de la nueva élite urbana nacida de la revolución.

Luego de la derrota militar de Egipto en 1967, la modernidad y los sueños de la clase media habían quedado sepultados de un golpe, y sólo podía caer en picada a una decadencia moral mayor; identificada con la calle al-Ḥarām. En esta calle, a partir de fines de los años 60 y comienzo de los años 70, proliferaron los cabarets de lujo y muchas jóvenes como la mencionada en la película comenzaron a trabajar allí con el fin de enriquecerse rápidamente sin un interés real por convertirse en artistas. Como en *Mi padre*

⁵²⁴ Bárbara Azaola Piazza. “Activismo político”. *Revista Culturas*, 2 (2008), p. 35.

arriba del árbol, la asociación del cabaret con la prostitución y la degradación moral ligada a la derrota militar hace de la película la materialización de un sentir social y un discurso intelectual y político post-67.

Así, se reforzó el estigma de la profesión, ya explícitamente relacionada con la prostitución, el oportunismo y la liviandad moral, todo ello presente en la película. La oposición a ambas está latente, y el espectador egipcio no necesita grandes explicaciones para lo que es evidente. El personaje de la bailarina es útil para demostrar una serie de cuestiones que hemos desarrollado aquí y que Zūzū resume en su afirmación de que todos ellos son hijos de Na‘īma al-Almaṣiyya, hijos de la revolución, abandonados por el padre (Náser) y criados por una madre incapaz de pensar en otra cosa que el beneficio económico. Una sensación de “el que no llora no mama y el que no afana es un gil” comenzaba a extenderse de arriba hacia abajo, perdida la legitimidad del gobierno militar.

Para cerrar este último capítulo, a continuación proponemos algunos comentarios finales. En las primeras páginas expusimos las características principales de un momento en el que comenzaba a releerse la historia en búsqueda de respuestas a una derrota que ponía sobre el tapete la fractura de la sociedad y sus contradicciones. Así, en el contexto de un nuevo dilema identitario, la representación de la vida de las bailarinas era también exponer aquellas prácticas que ahora eran condenadas moralmente.

En este mismo sentido, las regulaciones en torno al cuerpo de las bailarinas, la figura de la censura, la preponderancia del discurso religioso y la folclorización de la danza son todos factores que aportan a la comprensión de la complejidad de la coyuntura histórica que atravesaba el país por esos años.

Así, en este nuevo escenario, la figura de la bailarina ya no era importante en tanto posibilidad de *voyeurismo*, ya que los otros personajes femeninos visten trajes de baño, escotes y minifaldas; ni representada como una mujer fatal, sino más bien como representante de aquello que ha salido a la luz tras la evidencia de la fractura social. De esta

manera, una nueva forma de ser “otro” para las bailarinas se configuraba a partir de su representación como mujer marginal.

Conclusiones

Al comenzar este trabajo nos preguntábamos sobre los cambios en la sociedad egipcia, la percepción de las bailarinas y la imagen que el cine egipcio había construido sobre ellas a lo largo de los años. Propusimos entonces un recorrido delimitando tres etapas, cada una identificada con una característica: trabajadora, malvada y marginal.

Siguiendo una línea histórica, cada capítulo abordó las líneas principales que aportaron a la construcción de la imagen y el imaginario de las bailarinas en cada caso. Describimos primeramente entonces el ambiente artístico egipcio a principios del siglo XX, encontrándolo fuertemente conectado con la presencia de un “otro” europeo. La influencia del colonialismo, el orientalismo y la exotización de los egipcios, hizo sin dudas mella en una identidad nacional que no acababa de definirse, y con cuya conflictividad interna tropezamos a lo largo de todo nuestro estudio. Así, mostramos como los egipcios participaron de la propia exotización mientras las clases dominantes continuaban el plan colonizador europeo, creando un espiral de “otros”. Fue en este contexto en el que las bailarinas ingresaron a un mundo del espectáculo egipcio, que ya se configuraba como de masas y signado por la impronta colonizadora y comercial. Las primeras películas las mostraron como extranjeras y pervertidoras del orden moral. “Descubiertas” por los viajeros europeos, las bailarinas egipcias ingresaron en el imaginario local como un subproducto del proyecto colonizador europeo pero a la vez como continuadoras de una tradición local que la modernidad *aggiornó*. El cine egipcio, por su parte, comenzaría sus días como el gran disciplinador de una sociedad bajo el dominio colonial y un modo de producción feudal.

Sobre el escenario, la danza oriental modificó sus vestuarios y sus coreografías convirtiéndose en un espectáculo propiamente local, pero convirtiendo a las dos partes (el espectador y la bailarina) en dos “otros”, extranjeros a su propia cultura. El panorama se complejizó aún más con la mediatización del cine y la reformulación de la danza por parte de bailarinas estadounidenses y europeas. Vimos de esta manera, como la danza local era desde el principio una danza oriental-ista, un producto para consumo occidental, con un

tinte oriental, exótico, diferente, en fin, orientalista. Esto no quiere decir que a nivel interno las bailarinas no cumplieran una función social. Ello quedó expresado en el análisis que hicimos de *El juego de la señora*, donde la profesión de la mujer no es evaluada moralmente una vez que queda aclarado que es una bailarina de bodas y no de cabaret. Sin embargo, su profesión le da una movilidad mayor, que le permite viajar a otro país y conocer a otro hombre. La trama gira más bien en torno a la pérdida de los valores de clase y propiamente egipcios y se resuelve con la reubicación de la mujer en el espacio privado, tradicional, del hogar junto al marido, demostrando la vulnerabilidad de la esposa al abandonar ambos. En otras palabras, la profesión de bailarina en sí no tiene una carga moral negativa mientras sí lo tiene el hecho de abandonar el hogar marital y el rol femenino tradicional.

Vimos también cómo la elección del personaje de la bailarina en este *film* tiene que ver más con las posibilidades de *voyeurismo*. La gracia de Naʿyīb al-Rīḥānī, su identificación con el “típico egipcio” junto al cuerpo de Carioca, expuesto largamente a lo largo de la película, eran los ingredientes necesarios para lograr un producto acorde a las necesidades del mercado egipcio (y árabe) del momento. Del análisis de la película y su contexto hemos podido extraer algunos elementos que aportaron a la construcción de la imagen de la bailarina así como rastrear los rasgos que construían el imaginario social del momento como la presencia de los extranjeros en el país, en la industria cinematográfica y los valores morales de la época.

Los doce años que transcurren entre *El juego de la señora* y *Mi amor moreno* trajeron grandes cambios al escenario político egipcio y la imagen de la bailarina debió, como vimos, ajustarse al imaginario social que se estaba construyendo en ese momento. Ya completamente instalado en el cine egipcio, el personaje de la bailarina adquiría nuevas características aportadas por la nueva percepción del entramado social que comenzaba a tomar forma en los primeros años del gobierno de Gamal Abdel Náser. Continuando con su función normativa, el personaje de la bailarina aportó en este periodo a la construcción de lo que era una mujer malvada como nuevo “otro”, construido frente al personaje de *bint al-balad*. Liberados del poder colonial, los egipcios comenzaban a establecer las pautas de lo moralmente bueno y malo, y la bailarina, a quien antes se ligaba a pequeñas actividades

criminales, ahora era representada como abiertamente peligrosa. Su ambición condena a todo aquel que se le acerque. Expulsada de la sociedad, la modernidad propiamente egipcia no tendrá lugar para las bailarinas, que ya no podrán ser salvadas.

Así, en la nueva coyuntura que se abrió en 1952 con el fin de la ocupación y la monarquía, se creó la segunda imagen de la bailarina, ligada a los vicios del *ancien régime*. Una mujer que se movía —en el doble sentido de transitar y mover su cuerpo— entre los hombres, encontraba su opuesto contrario en la joven inocente de origen humilde. La *bint al-balad* ya no podía ser bailarina. En un momento que la movilidad femenina estaba en el centro del debate, debían marcarse los límites entre lo aceptado y rechazado por la sociedad. Signada por una impronta paternalista, la nueva clase hegemónica, los militares, reemplazaba a la monarquía y los sectores corruptos del poder relacionados. Sin embargo, no tenía un lineamiento ideológico determinado sino más bien una visión pragmática por lo que acabada la coyuntura económica y de relaciones internacionales favorable, acabó por hundir al país en un conflicto identitario aún mayor.

Los años 60 trajeron la improvisada intervención estatal en lo que intentaba configurarse como una política cultural que ensalzaba lo folclórico y así surgieron nuevas representaciones de las bailarinas. Ahora la *bint al-balad* era la estudiante burguesa, un personaje contradictorio y artificial que cumplía una función política definida representado por Farida Fahmy. En este mismo contexto, se privilegiaba la exaltación del “pueblo”, de la unidad, representado por el grupo Reda, plasmado en las dos películas analizadas. Como muchas otras cosas, el personaje creado por Farida Fahmy se desvaneció luego de la derrota del 67 creando ahora un escenario turbio y decadente para las bailarinas, que vimos expresado en las películas de la época.

Relacionándola abiertamente con la prostitución, el cine de esta época buscaba denunciar la verdadera cara de la profesión, como si dijera “desenmascaremos a las grandes bailarinas, a las precursoras, mostremos que eran traidoras, prostitutas, drogadictas, alcohólicas”.

Finalmente, en 1973, *Cuidado con Zūzū*, hace patente el conflicto social entre ricos y pobres, una tensión constante en la sociedad egipcia post-revolucionaria, ya

completamente plegada sobre sí misma. Mientras en la primera película observábamos la desviación moral de la protagonista y en la segunda la confrontación entre ambas coprotagonistas, en la tercera el escenario se complejiza ante la exposición de una doble moral, una “esquizofrenia” que valientemente la protagonista adjudica a toda su generación.

La bailarina, que ahora aparece ligada a lo marginal, lo es por su condición de clase, que la obliga a exponer su cuerpo y por ello ser víctima de abusos y desdén por quienes la rodean. Ella adjudica su culpabilidad a ser “hija de su madre”, o sea que la culpa finalmente recae en la generación anterior, cuya filiación es condenatoria y hace que la posibilidad de progresar sea tan solo una ilusión. Si bien Zūzū defiende a su madre y enfrenta a quienes la condenan exponiendo abiertamente la doble moral, finalmente abandona la profesión “que la tira para atrás” en pos progresar.

Sin dudas el gran precursor de la exposición de la doble moral egipcia fue Naÿīb Maḥfūz, a quien hemos citado diciendo: “aquél era el tiempo de las bailarinas” refiriéndose a la construcción de su personaje en la *Trilogía* a comienzos del siglo XX. Pero si aquél era el tiempo de las bailarinas ¿quiere decir que luego ya no lo fue más? ¿Por qué permanecieron entonces? ¿Para construir qué relato?

Si bien nos hemos abocado al análisis de las características propias a cada etapa, encontramos también puntos de encuentro, que identificamos como propios del relato del cine egipcio, cuya impronta disciplinadora y comercial se sostiene hasta nuestros días. Así, en los tres casos el amor romántico cumple también una función normativa restituyendo el orden cuando la mujer asume un rol contrario a las normas. Si no es salvada o disciplinada a través del amor, la transgresión femenina suele ser castigada con la exclusión, la marginalidad o la muerte.

Los tres personajes, contruidos en consonancia con la realidad egipcia en cada uno de los momentos descriptos y en la transición entre ellos, gozaron de una extendida presencia en las pantallas cinematográficas del Mundo Árabe, logrando con ello crear las tres imágenes de la bailarina egipcia que mencionáramos. En este sentido, esta imagen fue cambiando a partir de lo que la sociedad egipcia no podía negar, pero tampoco aceptar. Es

entonces esta zona gris, entre lo aceptable y lo inaceptable, lo moral y lo inmoral, lo público y lo privado, lo local y lo extranjero, nosotros y los “otros”, lo que ha definido el contorno de esta imagen al tiempo que se definían y redefinían ambos polos de estas diadas a lo largo de la historia.

Las bailarinas, atrapadas en la imposibilidad de lo social, de una sociedad que se percibe a sí misma como “otro”, signada por la impronta colonizadora y la continuidad del plan colonizador por parte de su burguesía, se convirtieron en un producto de la brecha interna entre el dialecto y la lengua escrita, entre el campo y la ciudad, entre el teatro oficial y el popular, entre lo local y lo extranjero, entre las clases alta y baja, lo “tradicional” y lo “moderno”, todas dicotomías que generaron grietas y tensiones internas que se proyectaron en la imagen de la bailarina.

Por ello hemos podido, a través del personaje de la bailarina, observar diferentes tensiones y “malestares” (en la cultura, en la identidad, en el espectáculo); la bailarina está en el límite, lleva la Historia inscripta en su cuerpo, un cuerpo que se puede mirar, pero no tocar. Los egipcios no bailan en parejas, nos decía Salāma Musà al principio de nuestro trabajo, y de ahí que el baile —y la bailarina— les sea ajeno. Cuando los egipcios quisieron empezar a tocar, cuando la bailarina dejó de ser un objeto de consumo visual y pasó a ser de consumo sexual —como percibió el borracho que tocó a Zūzū— ya todo estaba perdido. Las bailarinas habían pasado de ser jugadoras a ser un juguete, como enuncia tristemente Tahia Carioca, quien participó de todo el proceso que aquí hemos analizado. Tahia, que “egipcianizó” la danza oriental para luego ser orientalizada por el gran teórico del orientalismo, fascinado por su cuerpo y su danza. Tahia, quien dio nuevas aristas a la imagen de la bailarina, convirtiéndose en un ícono internacional de la danza, que hizo de la danza un mensaje, una *bint al-balad*, una mujer culta, comprometida, talentosa... ¿Por qué participó de la construcción de una imagen deformada de su profesión?

Si se piensa, como hemos propuesto, a la danza no como oriental sino como oriental-ista todos los misterios parecen develarse. En este sentido, creemos que uno de los aportes más destacados de este trabajo es que donde Said ve “contradicción”, nosotros vemos tan solo “fascinación”. En el extremo del “espiral de otros”, hemos demostrado

como las bailarinas han sido sometidas por nacionalidad, clase, género, profesión, moralidad, en pos de esa “fascinación” orientalista en la que hemos visto caer también a Said. En este sentido, creemos que el recorrido y el análisis desarrollado demuestran cómo la construcción de la imagen y el imaginario de las bailarinas en el cine egipcio fue para el espectador masculino (aquí, un “otro”) poco más que “sexualidad como un evento público” pero frustrante al ser “totalmente no consumado e irrealizable” para Edward Said. Esta frustración se traslada a la bailarina, a la mujer.

Así, cuando los periodistas y los hombres de religión se apresuran a pronunciarse sobre si el programa de Dīnā tiene que estar o no en el aire lo que están discutiendo en definitiva es sobre el cuerpo de las mujeres; ayer Tahia, hoy Dīnā. La mujer egipcia, como categoría, sigue estando en el centro del debate dentro y fuera de Egipto. La mujer egipcia es un “otro” no solo para los occidentales, que han gastado mucha tinta en describirla, analizarla y develarla, sino también para los egipcios. El cuerpo de la mujer es la otredad, desconocida y por lo tanto a ser controlada y la bailarina es el oxímoron de esta otredad

Queremos señalar, para cerrar estos últimos comentarios, que más allá de las características locales, encontramos similitudes de la representación de las bailarinas en otros cines. Así por ejemplo en la película argentina *Prisioneros de una noche*, de David José Kohon, 1960, la protagonista es una bailarina “de academia”⁵²⁵, salvedad que hará largamente durante toda la película para diferenciarse de las bailarinas “de cabaret”. Dedicada a este empleo por la necesidad económica, sufre la mirada condenatoria de todo aquél que se entera de su profesión para finalmente ser salvada por el personaje masculino.

Así, más allá de las características locales, creemos que la teorización propuesta aquí para el estudio de la imagen y el imaginario de las bailarinas egipcias puede ser un punto de partida para pensar cómo se construyó la imagen de la bailarina en otras

⁵²⁵ La bailarina “de academia”, personaje típico de la escena porteña de los años 40 y 50, se alquilaba por piezas de baile. Los clientes compraban al dueño de la academia un billete que luego entregaban a la bailarina a cambio de bailar con ella una pieza. También, actualmente, existen en el ambiente de las milongas porteñas lo que se conoce como “taxi dancers”, bailarines que las extranjeras contratan para asegurarse bailar cuando van a las milongas y tener un intermediario cultural. Según se comenta en el ambiente, al momento de ser contratados, los bailarines deben aclarar una y otra vez a las clientas que no son prostitutas. No existen mujeres “taxi dancers” ya que en las milongas los que sacan a bailar son los hombres, por lo que los extranjeros que vienen a bailar a Buenos Aires tienen más asegurado bailar que las extranjeras.

sociedades y por extensión cómo se retrata a la mujer fuera del ámbito doméstico. Creemos que uno de los aportes más significativos de esta tesis ha sido el análisis del lugar que se le asigna a la mujer en el espacio público y cómo los cuerpos deben ser controlados. Intuimos, por el ejemplo que hemos traído del cine argentino y por muchos otros que se encuentran en los cines de las sociedades poscoloniales, que se pueden encontrar puntos en común que ayuden a construir una percepción más acabada que por extensión ayude a deconstruir la exotización y la orientalización de las bailarinas egipcias.

En este sentido, y como posibles líneas a futuro, pensamos este trabajo como un aporte al estudio de la representación que se ha hecho de las mujeres en el cine, las profesiones “femeninas” que son aceptadas y rechazadas, la percepción de los cuerpos en el espacio público; en definitiva, del lugar público que la sociedad le concede a la mujer y cómo ello se inscribe en su cuerpo, en su historia y en su identidad.

Bibliografia

- ‘ADB AL-GANĪ, Ḥamdiyya y al-Zuhīrī, Gāda. “Muqābala ma‘Taḥiyya Kārīwkā”. *al-Kawākib*, 7 de octubre de 1997, pp. 26-27.
- ‘ABD AL-ḤAMĪD, Ašraf. “‘Ulamā’ al-Azhar: barnāmaŷ al-rāqiša Dīnā yusī’ li-l-dīn wa al-ajlāq”. <http://www.alarabiya.net/> (Consulta: 02/09/2014)
- ‘ABD AL-RAḤMĀN, Maŷdī. *Rā’idāt al-sīnimā fī Mišr*. Alejandría: Maṭbū‘āt Maktabat al-Iskandariyya, 2004.
- ABDALLA, Ahmed. *The student movement and national politics in Egypt*. Londres: Saqi Books, 1985.
- ABDEL-MALEK, Anouar. *Egypt: Military society. The army regime, the left and social change under Nasser*. Nueva York: Random House, 1968.
- ABDENNOUR, Samia. *Egyptian customs and festivals*. El Cairo: AUC Press, 2007.
- ABOU CHADI, Ali. “Le secteur public”. En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 118-123.
- ABU LUGHOD, Lila. *Dramas of Nationhood. The politics of television in Egypt*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- *Veiled sentiments: Honor and poetry in a Bedouin society*. Berkley: University of California Press, 1986.
- ABŪ SAYF, Šalāh. *Muḥāwarāt Hāšim al-Naḥḥās*. El Cairo: al-Hay’a al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1996.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Buenos Aires: Sur, 1968.
- AḤMAD FU’ĀD, Ni‘māt. *Umm Kulṭūm: ‘Ašr min al-fān*. El Cairo: *Dār al-Hilāl*, 2005.
- AHMED, Leila. *Women and gender in Islam*. New Heaven: Yale University Press, 1992.
- ‘ALĪ, Maḥmūd. *Mi’at ‘ām min al-raqāba ‘alā al-sīnimā al-mišriyya*. El Cairo: al-Maŷlis al-A‘lā li-l-Ṭaqāfa, 2008.
- ALLEN NESS, Sally Ann. “Being a body in a cultural way: Understanding the cultural in the embodiment of dance”. En Helen Thomas y Jamileh Ahmed (eds.). *Cultural bodies. Ethnography and theory*. Malden: Blacwell Publishing, 2004, pp. 123-144.

- AMĪN, Qāsim. *The Liberation of Women: Two Documents in the History of Egyptian feminism*. El Cairo: AUC Press, 2000.
- AMĪN, Ŷalāl. “Taḥiyya Kārīwkā, aw tamānun ‘āman min ḥayāt al-miṣrīn”. En *Šajṣyāt laha tārij*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 2007, pp. 205-218.
- AMO, Mercedes del. “Naŷīb Maḥfūz: del realismo al simbolismo”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 45, 1 (1996), pp. 15-24.
- ‘AMR, Nabīl. “Bahīra Mujtār”. Disponible en:
<http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=726644&eid=1221>
 (Consulta: 09/06/2014).
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANTOUN, Richard. “On the modesty of women in Arab Muslim villages: A study in the accommodation of traditions”. *American Antropologist*, 70, 4 (1968), pp. 671-697.
- ARIGITA MAZA, Elena. *El islam institucional en el Egipto contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- ARMBRUST, Walter (ed.). *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- “The golden age before the golden age. Comercial cinema before the 1960s”. En Walter Armbrust (ed.) *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000, [e-book, <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8k4008kx&chunk.id=ch11>, Consulta: 06/03/2009].
- “Bourgeois leisure and media fantasies”. En Dale Eickelman y Jon Anderson (eds.) *New Media and the Muslim World: The emerging public sphere*. Bloomington: Indiana University Press, 1999, pp. 106-132.
- *Mass culture and modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ARMES, Roy. “Women pioneers of Arab cinema”. *Screen*, 48, 4 (Invierno de 2007), pp. 517-520.
- y MALKMUS, Lizbeth. *Arab and African filmmaking*. Londres: Zed Books, 1991.
- AYAD, Christophe. “Le star-systeme: de la splendeur au voile”. En Magda Wassef (ed.) *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 134-141.
- AZAOLA PIAZZA, Bárbara. “Activismo político”. *Revista Culturas*, 2 (2008), pp. 30-40.

- BADRAN, Margot. *Feminists, Islam and nation: the gender and making of modern Egypt*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- BARAKA, Magda. *The Egyptian upper class between revolutions 1919-1952*. Beirut: Ithaca Press, 1998.
- BARON, Beth. *Egypt as a woman. Nationalism, gender and politics*. El Cairo: AUC Press, 2005.-
- *The women's awakening in Egypt. Culture, society and the press*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- BASSIOUNEY, Reem. *Language and identity in modern Egypt*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2014.
- BAYYŪMĪ, Muwaffaq. "Malikat al-Masāriḥ". *Ajbār al-Nuŷūm*, 3 de diciembre de 2005, pp. 16-17.
- BĀZ, Muḥammad al-. *Du 'āt fī al-manfā*, El Cairo: *al-Fāris li-l-našr wa-l-tawzī'*, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- BECHLAWI, Khaīriyya. "Le film comique d'Ali al-Kassar à Adel Imam". En Magda Wassef (ed). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 166-175.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982.
- *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.
- BERGER, Monroe. "The Arab danse du ventre". *Dance Perspectives*, 10 (1961), pp. 4-42.
- BERRAH, Mouny ; LÉVY, Jacques y CLUNY, Claude-Michel (eds.). *CinémAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe 43, 1987.
- Between you and me. Egyptian treasures from the archives of The voice of America*. CD. Embajada de Estados Unidos en El Cairo, 2007.
- BIER, Laura. *Revolutionary womanhood. Feminisms, modernity, and the State in Nasser's Egypt*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- BINDĀRĪ, Ŷalīl al-. *Šaffīqa al-Qubṭiyya*. El Cairo: al-Mu'allif, 1962.
- *Rāqīṣāt Miṣr*. El Cairo: Ajbār al-Yūm, 1958.

- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 2012.
- BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile*. Londres: Saki books, 1998.
- CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las y CRUZ, Vanesa de (eds.). *Una ventana indiscreta, la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC Universidad Carlos III de Madrid, 2008.
- CHABROL, M. "Essai sur les mœurs des habitants modernes de l'Égypte". En *Description de l'Égypte*. Paris, 1822, vol. 18, I, pp. 18-25.
- CITRO, Silvia y ASCHIERI, Patricia (coords.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- CLUNY, Claude-Michel. "Origines et différences". En Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny (eds.). *CinémAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe 43, 1987, pp. 18-25.
- *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*. Paris: Sindbad, 1978.
- COMAROFF, John y Jean. *Ethnography and the historical imagination*. Boulder: Westview P., 1992.
- DANIELSON, Virginia. *The voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic song, and Egyptian society in the twentieth century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- "Artists and entrepreneurs: Female singers in Cairo during the 1920s". En Nikki R. Keddie and Beth Baron (eds.). *Women in Middle Eastern history: Shifting boundaries in sex and gender*. New Haven: Yale University Press, 1991, 292-310.
- DARWISH, Dina. "Ma mère est danseuse". *Al Ahram Hebdo*, 683, 10-16 de octubre de 2007, p. 28.
- DARWĪŠ, Muṣṭafā. "al-Raqāba wa-l-sīnimā al-ujrā: šahādat raqīb". *Alif, Maʿallat al-Balāga al-Muqārana*, 15 (1995), pp. 91-98.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote Editor, 1976.
- DEMPSTER, Elizabeth. "Women writing the body: Let's watch a little how she dances". En Ellen W. Goellner y Jacqueline Shea Murphy (eds.). *Bodies of the text: Dance as theory, literature as dance*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995, pp. 35-54.
- DESMOND, Jane. "Dancing out the difference: Cultural imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906". *Signs*, 17, 1 (1999), pp. 28-49.
- DIAZ, Esther. *La ciencia y el imaginario social*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, 200122. En: <http://www.rae.es/rae.html> (Consulta 22/06/2013)

DOUGHERTY, Roberta L. "Dance and the dancer in Egyptian film". En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005, pp. 145-71.

--- "Badi'a Masabni, artiste and modernist. The Egyptian print media's carnival of national identity". En Walter Armbrust (ed.). *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000 [e-book, <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8k4008kx&chunk.id=ch11>, Consulta: 06/03/2009].

DUNNE, Bruce. *Sexuality and the "civilizing process" in modern Egypt*. Tesis de Doctorado presentada en la Universidad Georgetown, 1996, inédita.

EICKELMAN, Dale y ANDERSON, Jon (eds.) *New Media and the Muslim World: The emerging public sphere*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

ELENA, Alberto. (ed.) *Yousef Chahine: el fuego y la palabra*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

--- *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

ELNACCASH, Ataa. "Egyptian cinema: a historical outline". *African Arts*, 2, 1 (1968), pp-52-71.

Entrevista a Laylā al-Ŷazā'riyya en *Mawqi' Ŷarīdat al-Šabāh - Yawmiyya Magribiyya Šāmīla* (Marruecos) publicada el 10/11/2012. En: http://www.assabah.press.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=34064:2012-11-09-15-16-48&catid=112:2010-10-15-15-06-27&Itemid=797 (Consulta 12/11/2014).

EZZEDINE, Salah. "Le rôle de la musique dans le film arabe". Documento de la UNESCO, 1962. En: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001849/184951eb.pdf> (Consulta 16/11/2010).

FAHMĪ, Farīda y RIDĀ, Maḥmūd. *al-Raqṣ ḥayātī*. Alejandría: Maṭbū'āt Maktabat al-Iskandariyya, 2009.

---. *The creative development of Mahmoud Reda, a contemporary Egyptian Choreographer*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad de California, Los Ángeles, 1987.

- FAHMY, Khaled. "Prostitution in Egypt in the Nineteenth-Century". En Eugene Rogan (ed.). *Outside in: on the margins of the Modern Middle East*. Londres: Tauris, 2002, pp 77-103.
- *All the Pasha's men: Mehmed Ali, his army and the making of modern Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FAHMY, Ziad. *Ordinary Egyptians*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- FANDI, Mamoun. "Political science without clothes". En Amira El-Azhary Sonbol (ed.). *Beyond the exotic. Women's histories in Islamic societies*. El Cairo: AUC Press, 2006, pp. 381-398.
- FARID, Samir. "La censure, mode d'emploi". En Magda Wassef (ed). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 102-117.
- FARUQI, Lois Ibsen al-. "Music, Musicians and the Muslim law". *Asian Music*, 17 (1985), pp. 3-36.
- Dance as an expression of Islamic culture. *Dance Research Journal*, 10, 2 (Primavera-Verano, 1978), pp. 6-13.
- FLAUBERT, Gustave. *Flaubert in Egypt: a sensibility on tour; a narrative drawn from Gustave Flaubert's travel notes & letters*. Boston: Little, Brown, 1972.
- FOUCAULT, Michael. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- FRANKEN, Marjorie. "Farida Fahmy and the dancer's image in Egyptian film". En Sherifa Zuhur (ed.). *Images of enchantment. Visual and performing arts of the Middle East*. El Cairo: AUC Press, 1998, 265-281.
- GALAL, Dina. "Le cinéma grand public égyptien entre censure et guichet". En *La censure o comment la contourner. Dire et ne pas dire dans l'Égypte contemporaine. Égypte/Monde Arabe*, 3, 1 (2000), pp. 105-124.
- GAUTHIER, Guy. "Le moineau". En Christian Bosséno (ed.). *Yousef Chahine, l'Alexandrin. CinémAction*, 33 (1985), pp. 95-97
- GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1983.
- GÉRÔME, Jean-Léon. *Una almeh bailando la danza de la espada*, c. 1870.Oleo. Museo Herbert & Johnson, Cornell University, New York.
- GOELLNER, Ellen W. y Murphy, Jacqueline Shea (eds.). *Bodies of the text: Dance as theory, literature as dance*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

GOLDEN, Even. *Vamp. The rise and fall of Theda Bara*. Nueva York: Emprise Publishers, 1996.

GONZÁLEZ BRACCO, María Carolina. “Bailarinas del cine egipcio. De la “edad de oro” a la marginalización”. *Revista Secuencias*, 35 (1º Semestre de 2012), pp. 9-28.

--- Entrevista a Muḥammad Diyāb. El Cairo, 15/05/2011.

--- Entrevista a Maḥmūd Qāsim. El Cairo, 08/06/2011.

--- Entrevista a Rafīq al-Ṣabbān. El Cairo, 20/05/2011.

--- Entrevista a Zīzī Muṣṭafā. El Cairo, 20/08/2010.

--- *Al rescate de la virtud. Tahia Carioca, bailando entre la acción y la actuación*. Trabajo fin de Máster. Universidad de Granada-Departamento de Estudios Semíticos, diciembre de 2009, inédito.

--- Entrevista a Louis Greiss. El Cairo, 29/05/2009 y 26/06/2009.

--- Entrevista a Mahmoud Reda. El Cairo, 12/08/2009.

--- Entrevista a Marie Rosental. El Cairo, 08/07/2009.

--- Entrevista a Muṣṭafā Darwīš. El Cairo, 09/06/2009.

--- Entrevista a Nabīha Luṭfī. El Cairo, 2009.

--- Entrevista a Tārik al-Šinnāwi. El Cairo, 29/05/2009.

--- Entrevista a Walīd Sayf. El Cairo, 22/05/09.

--- “El velo. Fantasía occidental, realidad oriental. Un aporte a la mirada occidental orientalista”. Ponencia presentada en el *I Congreso Internacional Oriente-Occidente, Los campos de la diversidad y el encuentro*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Mayo de 2007.

GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando. “Entre los géneros y la propaganda: el cine de Chahine de 1950 a 1970”. En Alberto Elena (ed.) *Yousef Chahine, el fuego y la palabra*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 41-82.

GORDON, Joel. “The slaps around the Arab world: Family and national melodrama in two Nasser-era musicals”. *International Journal of Middle East Studies*, 39, 2 (Mayo 2007), pp. 209-228.

- GRAHAM-BROWN, Sara. *Images of women. The portrayal of women in photography of the Middle East 1960-1950*. London: Quarter Books Limited, 1988.
- GRONOW, Pekka. "The recording industry comes to the Orient". *Ethnomusicology*, 25, 2 (Mayo 1981).
- GRÜNER, Eduardo. "Per monstra ad astra. La literatura y "la cara oscura" de la modernidad". *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, 85 (Marzo 2014), pp. 14-21.
- *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- ḤADARĪ, Aḥmad al-. "Les Studios Misr". En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 86-97.
- *Ta'rīj al-sinimā fī Miṣr*. El Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, 1989.
- ḤADĪDĪ, Munā. *Dirāsa taḥlīliyya li-ṣūrat al-mar'a al-miṣriyya fī l-film al-miṣrī*. Tesis doctoral Universidad de El Cairo, 1977, inédita.
- ḤĀFIZ, Mayyāda. "Jaṭīb al-tawra': al-ṣayj Maḏhar Šāhīn: hādā al-ŷīl lan yaṭūr marra ujrā". <http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=1192329&eid=13291> (Consulta 19/01/2015).
- ḤAKĪM, Sulaymān al-. *Taḥiyya Kārīwkā, bayn al-raḡs wa-l-sīyāsa*. El Cairo: Dār al-Jīlāl, 2000.
- HAMMAD, Hanan. "Between Egyptian "national purity" and "local flexibility": prostitution in Mahalla al-Kubra in the first half of the 20th century". *Journal of Social History*, 44, 3 (2011), pp. 751-783.
- HASSAN, Faiza. "Beauty and the beat". *Al Ahram Weekly*, 489, 6-12 de julio de 2000, p. 4.
- HATEM, Mervat. "Privatization and the demise of state feminism in Egypt". En Pamela Sparr (ed.). *Mortgaging women's lives: feminist critiques of structural adjustment*. Londres: Zed Books Ltd., 1994, pp. 40-60.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- HENNEBELLE, Guy. "Arab cinema". *MERIP Reports*, 52 (Noviembre de 1976), pp.3-12.
- HENNI-CHEBRA, Djamila y POCHE, Christian. *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*. París : L'Harmattan, 1996.
- HERCOMBE, Peter y HAMELIN, Arnaud. *Affaire de Suez, le pacte secret*. Película documental. France 5/Sunset Presse/Transparence, 2006.

- HILĀL, ‘Imād. *Al-Bagāyā fī Miṣr 1834-1949*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 2001.
- HILLAUER, Rebecca. *Encyclopedia of Arab women filmmakers*. El Cairo: AUC Press, 2005
- HOFFMAN-LADD, Valerie. “Polemic on the modesty and segregation of women in contemporary Egypt”. *International Journal of Middle East Studies*, 19, 1 (1986), pp. 23-50.
- HOBBSWAM, Eric y RANGER, Terence. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Buenos Aires: Crítica, 1992.
- (eds.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- IBRAHIM, Abbas Fadhil. “Genres et star-système dans le cinéma égyptien”. En Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny (eds.) *CinémaAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe 43, 1987, pp. 34-48.
- ISMĀ‘ĪL, Nadā. *al-Qiṣṣa al-kāmila li-sandrillā al-šāša al-‘arabiyya Su‘ād Ḥusnī*. Beirut: al-Markaz al-‘Arabī li-l-Abḥāṭ wa-l-Tawḥīq, 2001.
- ISMĀ‘ĪL, Ṭāriq Y. y AL-SA‘ĪD, Rif‘at. *The Communist movement in Egypt 1920-1988*. Nueva York: Syracuse University Press, 1990.
- ISSA, Ṣalāh. “The July culture project”. *Al Ahrām Weekly*, 818, noviembre de 2006, p. 13.
- JACOB, Wilson Chacko. *Working out Egypt. Effendi masculinity and subject formation in colonial modernity, 1870-1940*. Durham: Duke University Press, 2011.
- JURĪ, Marianne. *Women who loved cinema*. Documental. El Cairo, 2002.
- KALIOUBI, Mohamed Kamel al-. (Véase QALYŪBĪ, Muḥammad Kāmīl al-.)
- KAMĀL, Sa‘d. “Jawāṭir siyāsiyya: Awwal fannāna miṣriyya fī l-siḥn “difā‘an ‘an al-dīmuqrāṭiyya”. *Al-Ajbār*, 3 de octubre de 1999, pp. 17-18.
- KASSEM, Mahmoud. “Adaptation, égyptianisation et remake”. En Magda WASSEF (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 238-247.
- KEDDIE, Nikki R. and BARON, Beth (eds.). *Women in Middle Eastern history: Shifting boundaries in sex and gender*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- KEFT-KENNEDY, Virginia. *Representing the belly-dancing body: feminism, orientalism, and the grotesque*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Wollongong, 2005. Disponible en: <http://ro.uow.edu.au/theses/843> (Consulta: 09/12/2013)

- KHAYATI, Khémaïs. *Cinemas Arabes. Topographie d'une image éclatée*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- *Salah Abu Sayf: cinéaste égyptien*. Paris: Sindbad, 1990.
- KILĀNĪ, M. Sayyid al-. *Trām al-Qāhira*. El Cairo: Dār al-Firgāni, 1968.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- LAGRANGE, Frédéric. *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la nahda*. Tesis doctoral presentada en Université de Paris a Saint-Denis, 1994.
- LANDAU, Jacob M. *Studies in the Arab theater and cinema*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.
- LEE RUYTER, Nancy. "La Meri and Middle Eastern dance". En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.) *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005, pp. 207-220.
- LOPEZ, Shaun Timothy. *Media sensations, contested sensibilities: gender and moral order in the Egyptian Mass Media, 1920-1955*. Tesis Doctoral, Universidad de Michigan, 2004.
- "The dangers of dancing: The media and morality in 1930s Egypt". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 24, 1 (2004), pp. 97-105.
- LÓPEZ ENAMORADO, María Dolores. *El Egipto contemporáneo de Naʿyīb Maḥfūz: La historia en la Trilogía*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999.
- LORIUS, Cassandra. "Oh boy, you salt of the earth: Outwitting patriarchy in Raqs Baladi". *Popular Music*, 15, 3 (Octubre 1996).
- LUṬFĪ, Nabīha. *Ṣaḥāḥ min ta'rij ḥāfil*. Documental. El Cairo, 2009.
- MAHFUZ, Naguib. *Entre dos palacios*. Barcelona: Martínez Roca, 1989.
- *El callejón de los milagros*. Trad. Helena Valentí. Madrid: Martínez Roca, 1988.
- MAHMOUD, Saba. *Politics of piety. The Islamic revival and the feminist subject*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- "Al-masraḥ al-'arabī: mūḍa jaṭīra". *Al-Ahrām*, 8 de junio de 1915, p 6.
- MASSAD, Joseph A. *Desiring Arabs*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- MCDONALD, Paul. *The star system: Hollywood's production of popular identities*. Londres: Wallflower Press, 2000.

- MEJRI, Ouissal. “Salah Abu Seif and Arab Neorealism”. *Wide Screen Journal*, 3, 1 (Junio 2011). En <http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/download/18/18> (Consulta: 18/12/2012).
- MERI, La. *Dance out the answer: an autobiography*. Nueva York: M. Dekker, 1977.
- “Learning the danse du ventre”. *Dance Perspectives*, 10 (1961), pp. 43-49.
- MERNISSI, Fatima. *Beyond the veil*. Indiana: Indiana University Press, 1975.
- MESSIRI, Sawsan el-. *Ibn al balad. A concept of Egyptian identity*. Leiden: E. J. Brill, 1978.
- MESTYAN, Adam. *Art and empire: Jedive Ismail and the foundation of the Opera Cairo House*. Tesis de Maestría Central European University – History Department. Budapest, Hungría, 2007. Disponible en: <http://www.uniurb.it/lingue/matdid/leoni/2010-11/cairo%20opera%20house.pdf> (Consulta: 16/04/13).
- Ministerio de Información egipcio, página web oficial: <http://www.moinfo.gov.eg/page.php?ID=1> (Consulta: 20/1/2015)
- MITCHELL, Timothy. *Colonizing Egypt*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- “The world as exhibition”. *Comparative Studies in Society and History*, 31, 2 (Abril 1989), pp. 217-236.
- MĪLĀD, Ŷirŷis. “al-Qāhira wa al-nās tūqif barnāmaŷ al-Rāqiṣa”. En <http://www.alwafd.org/> (Consulta: 02/09/2014).
- MOHAMED, Shokry. *El reinado de las bailarinas*. Madrid: Mandala Ediciones, 2010.
- MULVEY, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. En Brian Wallis (comp.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal Ediciones, 2001, pp. 367-377.
- MUMTĀZ, Ibtidāl. *Muḍakkarāt raqībat sīnimā*. El Cairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1985.
- MURSĪ, Aḥmad Kāmil. *Ta’rīj al-sīnimā al-miṣriyya*. Documental. El Cairo, 1964.
- MŪSĀ, Fāṭima. *Qāmūs al-Masraḥ*. El Cairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1999.
- MŪSĀ, Salāma. *Dirāsāt sīkulūŷiyyāt*. El Cairo: Maktabat al-Jānŷī, 1956.

--- *Fann al-ḥub wa-l-ḥayāt*. Beirut: Maktabat al-Ma‘ārif, 1946.

MUṢṬAFÀ, Hani. “Soon to be released?” *Al Ahram Weekly*, <http://weekly.ahram.org.eg/1998/377/fel.htm> (Consulta: 12/07/2012)

NAEF, Silvia. *À la recherche d’une modernité arabe. L’évolution des arts plastiques en Égypte, au Libnan et en Irak*. Ginebra: Slatkine, 1996.

NAGUIB, Muhammad. *El destino de Egipto*. Barcelona: Ediciones Corinto, 1955.

NAḤḤĀS, Hāšim al-(comp.) *Al-sīnimā al-miṣriyya al-ta’šīl wa-l-intiṣār (1935-1952)*. El Cairo: al-Maʿyīlis al- A‘lā li-l-Ṭaqāfa, 2009.

--- “Qaḍāyā jilāfiyya fī tārij al-sīnimā al-miṣriyya”. En Naḥḥās, Hāšim al- (comp.). *Al-sīnimā al-miṣriyya al-ta’šīl wa-l-intiṣār 1935-1952*. El Cairo: al-Maʿyīlis al- A‘lā li-l-Ṭaqāfa, 2009, pp. 15-27.

NĀZIK, Bāsīlā. *Muḍakkirāt Badī‘a Maṣābnī*. Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayā.

NIEWKERK, Karin van. *A trade like any other. Female singers and dancers in Egypt*. El Cairo: AUC Press, 1996.

OVERBEY, D. (ed.) *Springtime in Italy: a Reader on Neo-Realism*. Londres: Talisman, 1978.

POLLARD, Lisa. “Learning Gendered Modernity. The home, the family, and the schoolroom in the construction of Egyptian national identity (1885-1919)”. En Amira El-Azhary Sonbol (ed.). *Beyond the exotic. Women’s histories in Islamic societies*. El Cairo: AUC Press, 2006, pp. 249-269.

POOLE, Sophia. *The Englishwoman in Egypt*. El Cairo: AUC Press, 2003.

PUJOL, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

PRATS, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.

QĀBĪL, Muḥammad. *Mawsū‘at al-ginā’ fī Miṣr*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 2006.

QALYŪBĪ, Muḥammad Kāmil al-. “Asāṭir yādīda fī sīnimā qadīma, al-sīnimā al-miṣriyya (1935-1952)”. En al-Naḥḥās, Hāšim (comp.) *Al-sīnimā al-miṣriyya al-ta’šīl wa-l-intiṣār (1935-1952)*. El Cairo: al-Maʿyīlis al- A‘lā li-l-Ṭaqāfa, 2009, pp. 39-66.

--- “L’enseignement du cinéma. En Magda Wassef (ed.) *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Institute du Monde Arabe, 1995, pp. 98-101.

QĀSIM, Maḥmūd. *Mawsū‘at al-mumattīl fī l-sīnimā al-‘arabiyya 1927-2013*. El Cairo: al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 2013.

- *Mawsū‘at al-aflām al-arabiyya (1927-2009)*. El Cairo: Rūz al-Yūsuf, 2009.
- *Mawsū‘at al-ginā’ fī Miṣr*, El Cairo: Dār al-Šurūq, 2006.
- RAAFAT, Samir. *From Badi‘a to Abbas, a look at Giza’s riverside drive*. El Cairo: Egyptian Mail, 1995.
- AL-RADYŪ*, n°43, 22 de enero de 1932.
- RAHILL, Frank. *The world of melodrama*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1967.
- RAMZI, Kamal. “Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien”. En Magda Wassef (ed). *Egypte 100 ans de cinéma*. Ed. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 74-83.
- “Les sources littéraire”. En Magda Wassef (ed). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 226-237.
- “Répertoire des acteurs”. En Magda Wassef (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 266-283.
- RAWI, Rosina-Fawzia al-. *Grandmother’s secrets the ancient rituals and healing power of belly dancing*. Nueva York: Interlink Books, 1999.
- RIDÀ, Maḥmūd. *Muḍakkarāt al-raḡṣ wa-l-ḥayāt, qiṣṣat ḥayāt*. El Cairo: al-Kitāb al-Dahabī, Mu’assasat Rūz al-Yūsuf, 2002.
- *Fī ma‘bad al-raḡṣ*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr, 1968.
- RĪḤĀNĪ, Naḡīb al-. *Muḍakkarāt Naḡīb al-Rīḥānī*. El Cairo: Dār al-Hilāl, 1959.
- ROGAN, Eugene (ed.) *Outside in. On the margins of the modern Middle East*. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2002.
- RUYTER, Nancy Lee. “La Meri and Middle Eastern dance”. En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005, pp. 207-220.
- RUIZ DE ALMODÓVAR SEL, Caridad. *Historia del movimiento feminista egipcio*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- RUSHDY, Noha. *Dancing in the betwixt and between; Feminity and embodiment in Egypt*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad Americana de El Cairo, 2009, inédita.
- RUSSELL, Mona L. *Creating the new Egyptian woman. Consumerism, education, and national identity, 1863-1922*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004.

- SABBAN, Rafiq. "Les six grands tabous du cinéma égyptien". En Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny (eds.) *CinémAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe 43, 1987, pp. 135-139.
- SACHS, Curt. *World history of dance*. Nueva York: Norton, 1937.
- SADAWI, Nawal al. *La cara desnuda de la mujer árabe*. Madrid: Ed. Horas y horas, 2011.
- SADGROVE, Philip C. *The Egyptian theatre in the nineteenth century (1799-1882)*. Berkshire: Ithaca Press, 1996.
- SADOUL, Georges. *Le cinéma des pays arabes*. Beirut: Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966.
- SAID, Badawi el y HINDS, Martin. *A dictionary of Egyptian Arabic*. Beirut: Librairie du Lubnan, 1986.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Cultura Libre, 2008².
- "Fairwell to Tahia". En Sherifa Zuhur (ed.) *Colors of enchantment*. El Cairo: AUC Press, 2001, 228-232.
- *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- *Fuera de lugar*. Buenos Aires: Grijalbo, 2001.
- "Homage to a belly-dancer". *London Review of Books*, 13 de septiembre de 1990, pp. 7-9.
- SALEH, Magda. *A documentation of the Ethnic dance traditions of the Arab Republic of Egypt*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Nueva York, 1979, inédita.
- SALEM, Lori Anne. "Race, Sexuality, and Arabs in American Entertainment, 1850-1900". En Sherifa Zuhur (ed.). *Colors of enchantment*. El Cairo: AUC Press, 2001, pp. 211-227.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. "De la "película histórica" al cine de la memoria". En Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanesa de Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta, la historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 87-95.
- ŠARAF AL-DĪN, Durriyya. *al-Siyāsa wa-l-sīnimā fī Miṣr (1961-1981)*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 1992.
- SAVARY, M. *Lettres sur l'Égypte*. Amsterdam and Leiden: Les Libraires Associés, 1787.

- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the political economy of passion*. Boulder, CO: Westview Press, 1995.
- ŠĀWĪ, Muḥammad al-. *Nādiya al-Ŷindī: Naŷmat al-Ŷamāhīr*. Beirut: Dār al-Rātib al-Ŷāmi‘iyya, 1995.
- SAYF, Walīd. “Kārīwkā... wa-l-raqṣ al-muḥtaram”. *Al-Ḥurriyya al-Ŷadīda*, 2/10/2004.
- SCHLUNDT, Cristina L. “Into the mystic with Miss Ruth”. *Dance Perspectives*, 46 (1971), pp. 36-45.
- SHAFIK, Viola. *Popular Egyptian cinema. Gender, class, and nation*. El Cairo: AUC Press, 2007.
- *Arab cinema. History and cultural identity*. El Cairo: AUC Press, 1998.
- SHARKAWY, Galal al-. “L’Image des Prophètes Islamiques à l’Ecran”. En Georges Sadoul (ed.). *Les cinéma des pays arabes*. Beirut: Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966, pp. 26-31.
- SHAY, Anthony y SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005.
- “The male oriental dancer”. En Anthony Shay y Barbara Sellers-Young (eds.). *Belly dance. Orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. California: Mazda Publishers, Inc., 2005, pp. 85-113.
- *Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- *Choreophobia: Solo improvised dance in the Iranian world*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1999.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. Londres: Routledge, 1994.
- ŠINNĀWĪ, Tārik al-. *Taḥiyya Kārīwkā, fannāna lā ta‘rif al-makyaŷ*. El Cairo: Hay’at al-Ātār al-Miṣriyya, 1993.
- SONBOL, Amira El-Azhary (ed.). *Beyond the exotic. Women’s histories in Islamic societies*. El Cairo: AUC Press, 2006.
- STTOT, Rebecca. *The fabrication of late-Victorian femme fatale: The kiss of death*. Londres: Palgrave MacMillan, 1992.
- STTÉTIÉ, Salah. “L’image et l’Islam”. En Georges Sadoul (ed.). *Les cinéma des pays arabes*. Beirut: Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966, pp. 13-26.

- STRAHAN, Edward. *The arts treasures of America, being the choicest works of art in the public and private collections of North America*. Philadelphia: George Barrie, 1879.
- “Taḥiyya Kārīwkā, dumū‘a wa-ibtisāmāt fī riḥlat al-naḡāḥ”. *Ajbār al-Nuḡūm*, 111 (19 de noviembre de 1994), pp. 18-19.
- ‘TĀBIT, Ādil. *Ṣafḥāt min ḡayāt baṭalat a-šāša al-raḡīqa Mīrfat Amīn*. El Cairo: Maṭābi‘ Ābdīn, 1978.
- TAWFĪQ, Muḡammad. *Ayyām Ṣalāḡ Yāḡhīn*. El Cairo: Dār al-‘Ayn li-l-Našr, 2009.
- TAWFĪQ, Sa‘d al-Dīn. *Fannān al-Ša‘b Ṣalāḡ Abū Sayf*. El Cairo: Dār Mišr li-l-Ṭibā‘a, 1969.
- TAYMŪR, Muḡammad. “Kiš-kiš Bayḡ”. *al-Šabāb*, 19/11/1919, p. 16.
- TAYMŪR BĀŠĀ, Aḡmad. *al-Amṭāl al-‘āmmiyya*. El Cairo: Markaz al-Ahrām li-l-Tarḡama wa-l-Našr, 1986.
- THOMAS, Anne Elise. “Intervention and reform of Arab music in 1932 and beyond”. Ponencia presentada en el *Congrés des Musiques dans le monde de l’ Islam*. Assilah, 8-13 de agosto de 2007.
- THOMAS, Helen y AHMED, Jamileh (eds.). *Cultural bodies. Ethnography and theory*. Malden: Blacwell Publishing, 2004.
- THOMPSON SETON, Grace. “Mme. Zaghoul Pasha of Egypt”. *The New York Times*, 16 de abril de 1922. En <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30716FF385D14738DDDAF0994DC405B828EF1D3> (Consulta: 04/02/2014)
- THORAVALL, Yves. *Regards sur le cinema égyptien 1895-1975*. París: Éditions L’Harmattan, 1988.
- TIGNOR, Robert. *State, private enterprise and economic change in Egypt, 1918-1952*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- TORRES GARCÍA, Ana. “Cine, historia e identidad nacional: La Momia de Šādī ‘Abd al-Salām”. *Miscelánea de Estudios Árabe y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*, 51 (2002), pp. 315-326.
- ṬŪBĀYĪ, Marwa al-. *Bahīra Muḡtār: kuntra’īsattaḡrīr al-Ahrām li-jamsat ‘ašaryawm*, 28/02/2010.
En: <http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=143688&eid=766> (Consulta 12/12/2014).

- TUCKER, Judith E. *Women in the nineteenth-century Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; Cairo: The American University in Cairo Press, 1986.
- VATIKIOTIS, P.J. *The history of modern Egypt*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1992⁴.
- VILLOTEAU, M. “De l’état actuel de l’art musical en Egypte”. En *Description de l’Egypte*. Paris, 1822, vol. 14, pp. 5-486.
- VITALIS, Robert. “American Ambassador in technicolor and cinemascope, Hollywood and revolution on the Nile”. En Walter Armbrust (ed.). *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*. Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 269-291.
- WALLIS, Brian (comp.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal Ediciones, 2001
- WASSEF, Magda (ed.). *Égypte 100 ans de cinema*. París: Institute du Monde Arabe, 1995.
- WEST KINNEY, Troy y Margaret. *The dance. Its place in art and life*. Nueva York: Tudor Publishing Co., 1936.
- WHITE, Hayden. “The historical text as literary artefact”. *Clio*, 3, 3 (Junio de 1974), pp. 277-303.
- WOOD, Leona y Shay, Anthony. “Danse du Ventre: A Fresh appraisal”. *Dance Research Journal*, 8/2, (1976), pp. 18-30.
- ŶARKAS, Riyāḍ. *Nuŷūm al-kūmīdyā: al-sīra al-ḥazīna*. Beirut: Mu’assasat al-Intiṣār al-‘Arabī, 1997.
- YEĞENOĞLU, Meyda. *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- YOUSSEF, Ahmed. “Une genèse cosmopolite”. En Magda Wassef (ed.) *Égypte 100 ans de cinema*. París: Institute du Monde Arabe, 1995, pp. 52-73.
- YOUSSEF, Maro. *Egyptian state feminism on the silver screen: The depiction of the “new woman” in nasserist films (1954-1967)*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad George Washington, 2010, inédita.
- YŪNUS, ‘Abd al-Ḥamīd. *Difā‘ ‘an al- fūlklūr*. El Cairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1973.
- ZAKY, Gamal Yusuf. “Entrevista a Naguib Mahfuz: el arte viene de adentro”. *Revista Intramuros*, 28 (Primavera/Verano 2008).

En <http://www.revistasculturales.com/articulos/38/intramuros/931/1/entrevista-a-naguib-mahfuz-el-arte-viene-de-adentro.html> (Consulta: 12/7/2014)

ZAVATTINI, C. "A Thesis on Neo-Realism". En D. Overbey (ed.) *Springtime in Italy: a Reader on Neo-Realism*, Londres: Talisman, 1978, pp. 67–78.

ZUHUR, Sherifa (ed). *Colors of enchantment*. El Cairo: AUC Press, 2001.

--- Asmahan's Secrets. Woman, war and song. Austin: University of Texas, 2000.

--- (ed.). *Images of enchantment. Visual and performing arts of the Middle East*. El Cairo: AUC Press, 1998.

Apéndice I. Fichas técnicas

I.I. El juego de la señora

Dirección: Walī l-Dīn Sāmih

Preparación: Stūdyū Miṣr

Guion y diálogos: Badī' Jayrī y Naŷīb al-Rīḥānī

Producción: Al-Šarq al-Awsaṭ

Distribución: Naḥḥās film

Camarógrafo: Waḥīd Farīd

Filmación: Muṣṭafā Ḥasan (blanco y negro. 95 m)

Montaje: Emil Baḥrī

Música: 'Abd al-Ḥamīd 'Abd al-Raḥmān

Sonido: 'Azīz Fāḍil

Maquillaje: Anwar al-Maḥmūdī

Registro: Vladimir

Subdirector: Ḥilmī Ibrāhīm

Escenografía: Sayyid Šāhīn - Anton Bolizowes

Director de producción: 'Abd al-Ḥamīd Zakī

Melodías: Composición musical: Maḥmūd al-Šarīf

Canciones: *al-Ḥamām* (Las Palomas) - *al-Gurāb* (El Cuervo)

Actuación: Naŷīb al-Rīḥānī – Tahia Carioca - Sulaymān Naŷīb - 'Azīz 'Uṭmān - Bišāra

Wākīm - Ḥasan Fāyiq - Mārī Munīb⁵²⁶ - 'Abd al-Fattāḥ al-Qaṣrī - Sa'īd Abū Bakr -

Maḥmūd Luṭfī - Zakī Šāliḥ - Ibrāhīm 'Amāra

Estreno: 25-02-1946, Sīnamā Stūdyū Miṣr

⁵²⁶ Mārī Munīb (1905-1969). Actriz y comediente, es considerada la más famosa actriz en el papel de suegra en el cine egipcio. Nació Mārī Ḥabīb Salīm Naṣr en Damasco y al final del mismo año, su familia se mudó a El Cairo. Tras la muerte de su padre, y a sus 12 años, comenzó a trabajar como bailarina en los clubes de Rawḍ al-Faraŷ. Trabajó en los grupos de Fawzī al-Ŷazāyirī, 'Alī l-Kassār y Amīn 'Amīn 'Aṭā-l-lāh. En 1935 se incorporó al grupo de Naŷīb al-Rīḥānī y actuó con él en las películas *Sī 'Umar* (Sr. 'Umar) en 1941, *El juego de la señora* en 1946 y *Abū Ḥalmūs* (*El padre Ḥalmūs*) en 1947. Cfr. Riyāḍ Ŷarkas. *Nuŷūm al-kūmīdyā: al-sīra al-ḥazīna*. Beirut: Mu'assasat al-Intiṣār al-'Arabī. 1997, p. 25 y ss.

I.II. Mi amor moreno

Dirección: Ḥasan al-Şayfī (1927-2005)

Historia: Maḥmūd Ismā‘īl

Filmación: ‘Abd al-‘Azīz Fahmī (blanco y negro, 110 m.)

Camarógrafo: Maḥmūd Fahmī

Montaje: ‘Abd al-Mun‘im Tawfīq

Escenografía: Robert Sharfenberg / Ḥabīb Jūrī

Música: ‘Aṭiyya Şarāra

Se tomaron las escenas, revelado fotográfico e impresión en Stūdyū Ŷalāl

Sonido: Nevio Orfanelli

Registro de diálogo: ‘Abd al-Qādir ‘Alī

Subdirector: Maḥmūd al-Şayfī / Şubḥī ‘Abd al-‘Azīz / Muḥammad ‘Amāra

Maquillaje: Sayyid ‘Awaḍ

Asistente de cámara: ‘Abd al-LāhYāqūt / Makram Sālīm

Asistente de sonido: Ibrāhīm Şāliḥ / ‘Abbās

Asistente de maquillaje: Ḥasan Ṭāhā

Asistente de producción: Luis Tawfīq

Claqueta: Ŷamāl ‘Ammār

Negativo fotográfico: Marcel Şāliḥ

Registro: Wālī al-Sayyid

Fotografía: MuḥammadBakr

Director de Producción: Fārūq al-Mulattam

Producción: Ḥasan al-Şayfī

Actuación: Tahia Carioca, Samia Gamal, Yūsuf Wahbī, Şukrī Sarḥān, Maḥmūd al-Milīyī, Istīfān Rūstī, Şafīq Nūr al-Dīn, Muḥammad Tawfīq, Rīrī.

Estreno: 26-06-1958, Sīnamā al-Kūrsāl

I.III. Cuidado con Zūzū

Historia y dirección: Ḥasan al-Imām

Guion, diálogos y canciones: Ṣalāḥ Ŷāhīn

Director de filmación: ‘Abd al-Ḥalīm Naṣr (colores, 130 m.)

Se tomaron las escenas, revelado fotográfico e impresión en Stūdyū Miṣr

Montaje: Nādyā Ṣukrī

Música: Fu’ād al-Zāhirī

Las canciones: *Yā wād yā tiqīl* (dial. ¡Oh muchacho difícil!), *Jallī bālak min Zūzū* (dial. *Cuidado con Zūzū*), *al-Fatātal-Miṭāliyya* (*La joven ejemplar*).

Ingeniero de escenas (decoración): Māhir ‘Abd al-Nūr

Coordinador de escenas (decoración): Naŷīb Jūrī

Ingeniero de sonido: Naṣrī ‘Abd al-Nūr, Ḥasan al-Tūnī

Subdirector: Samīr Sayf

Director de producción: Sayyid ‘Alī

Maquillaje: ‘Alī Imām

Producción: Ṭakfūr Anṭūnyān

Actuación: Su‘ād Ḥusnī, Ḥusayn Fahmī, Tahia Carioca, Ṣaffīq Ŷalāl, Nabīla al-Sayyid, Samīr Gānim, Ṣāhīnāz, Muḥyī Ismā‘īl, ‘Abbās Fāris, Muḥammad Mutawallī, Muṣṭafā Mutawallī, Maḥzar Abū al-Naŷā.

Estreno: 06-11-1973, Sīnamā Opera.

Apéndice II. Entrevistas

II.I. Nabīha Luṭfī

Directora, documentalista libanesa y amiga de Tahia Carioca; fue ella quien llevó a Edward Said a conocer a Tahia Carioca en el encuentro que relata el autor en su “Homage”. Realizadora del documental “Tahia Carioca, páginas de una vida intensa”.

El Cairo, 14/4/2009, 17/4/2009, 25/4/2009

¿Podrías contarme sobre la vida de Tahia?

Tahia Carioca nació en 1919 en Ismaliyya. Tenía muy mala relación con uno de sus hermanos, ya que ella iba por las calles persiguiendo a las bailarinas. Un día la persiguió, le cortó el pelo y la ató a la cama. Uno de sus sobrinos la liberó y le dio dos piastras con las que huyó a El Cairo en 1931 (a los doce años) en busca de Su‘ād Maḥāsīn a quién conocía por otro de sus hermanos, no la encontró en El Cairo así que la fue a buscar a Alejandría. Allí la encontró y trabajó para ella en el teatro; después Su‘ād le dio todas sus cosas y su personal (“sus chicas”) a Badī‘a Maṣabnī. Comenzó a trabajar con Badī‘a que la trató como a una hija.

En el casino Badī‘a había mucha gente importante, después se fueron yendo todos, pero como algo natural, estaba Farīd al-Aṭraš por ejemplo, él era uno de los pilares del Casino Badī‘a, cuando recién estaba empezando fue a lo de Badī‘a, y creo que Samia Gamal también estaba ahí, pero las grandes estrellas de ahí fueron Tahia Carioca y Farīd al-Aṭraš.

En ese momento, cuando ella estaba trabajando con Badī‘a salió la película *Flying down to Rio* donde vio la danza carioca y quiso imitarla. Isaac Dickson, un coreógrafo, le enseñó cómo hacerlo y ella presentó la danza carioca en donde Badī‘a con gran éxito, tanto que la gente comenzó a pedir la danza carioca y así fue como le empezaron a decir Carioca, Tahia

Carioca. En su primera película, *Doctor Faraḥāt* su nombre apareció como Tahia Muḥammad.

Su primera película importante fue con Naḡīb al-Rīḥānī en *El juego de la señora*, antes de filmarla ella pretendía que tenía trabajo fuera de Egipto o que estaba muy ocupada y todos pensaron que era porque quería que le pagaran más, pero en realidad era porque tenía miedo de actuar al lado de Naḡīb al-Rīḥānī, que era un actor muy importante.

Cuando empezaron a filmar la película ella estaba toda tímida y lloraba, y entonces Naḡīb al-Rīḥānī la invitó a cenar para que se conocieran y ella pudiera relajarse, y entonces empezó a actuar.

¿Cuándo dejó de bailar?

Después de *El juego de la señora* vino una película atrás de la otra, y ella estaba en el medio entre la danza y la actuación, la mayoría de las veces la usaban como bailarina, como actriz-bailarina. Ella bailó hasta fines de los 50. Yo quería conseguir la película donde ella baila el carioca, pero la robaron de los archivos, no era una película sino un video con esta danza, la busqué durante tres meses en todos lados.

Saber cuál es la última película en la que baila... es muy difícil, tiene más de 130 películas

¿Por qué Tahia Carioca y las bailarinas de esta época eran respetadas?

Porque bailaban diferente, cualquier estúpido se da cuenta de eso, el estilo de la danza. Si has visto a las otras... la forma en la que bailaba, ¿lo viste?

(...)

Creo que en algún momento en los años 60 ella dejó de bailar, dejó de bailar porque ya no estaba en forma, hay algo que ella dice en algún lado, algo como “debería dejar de bailar”. Yo la vi a principios de los 60 en un lugar, ¿sabes dónde está el Hotel Meridian, y el Gran Hayat? había un casino muy grande, era tan hermoso... y los jardines... Yo recuerdo que

fuimos, nosotros no íbamos por la danza del vientre y ella estaba ahí y bailó, pero era muy obvio que no iba a volver a bailar, ella no sentía que quisiera volver a bailar.

¿Cómo es que ella perdió su figura y engordó tanto?

Ella tomó cortisona. Estaba enferma y tomó cortisona, algo así y se puso muy gorda...

Bueno, entonces retomando el tema de las películas...

En *Cuidado con Zūzū* ella baila, baila como una mujer mayor, era parte del papel. Estoy casi segura de que fue a mediados de los 60 cuando dejó de bailar, y yo también no hice hincapié en esto en la película porque sabía que me iba a equivocar, ¿sabes a lo que me refiero? Las cosas no son tan precisas, incluso en su vida, incluso si le preguntaras ella no podría decirte, ¿entiendes? Hay muchas cosas mezcladas...

¿Cuando ella empezó con lo del carioca ya estaba actuando en cine?

Se fue dando todo a la vez, lo del carioca fue después de la primera película, o al mismo tiempo, durante ese tiempo y entonces ella se convirtió en Tahia Carioca, escrito Tahia Carioca... *El juego de la señora*, la primera película; y de cualquier modo antes de esa película ella sólo actuó en dos películas, y con papeles secundarios. El primer papel importante fue *El juego de la señora*. Y su nombre fue Carioca, en ese momento. Ella tenía miedo. Y dijo “tengo un contrato en Turquía”, y le mandaron a decir que le iban a pagar más; y ella “no, tengo un contrato” y ellos que le iban a pagar más y así. Y entonces Sulaymān Naŷīb, el director de la Ópera (de El Cairo), que era un actor muy importante, fue y le dijo, ellos eran muy buenos amigos, le dijo “¿Qué es toda esta historia de que vas a ir a Turquía y venir con estos cuentos para así aumentar tu paga? No sabía que fueras así” Y ella dijo “Tengo miedo. ¿Cómo voy a hacer para actuar en un papel importante? ¿Y con quién? ¡Con Naŷīb al-Rīḥānī! Voy a actuar por primera vez en un papel importante en el cine y con Naŷīb al-Rīḥānī!”. Tenía miedo. Y cuando empezó a hacer el papel, al principio no podía hablar, alguien decía “bla bla bla” y ella tenía que contestar pero no contestaba. Y entonces el director, y esto sale en la película, el director le dijo “¿El gato te comió la lengua?” y entonces empezó a llorar. Y ahí fue cuando Naŷīb al-Rīḥānī se dio cuenta de

que ella estaba así porque estaba nerviosa y dijo “Bueno, bueno... parece que nadie nos ha presentado como corresponde”. Y la invitó a cenar esa noche en el estudio; y después de eso volvieron al estudio y ella empezó a actuar como la ves.

Es una historia curiosa, porque cuando uno la ve actuando en la película...

Parece que no fuera ella la que tiene miedo. Claro, ella sale... ese es el tema a veces, no sé si tú tienes ese sentimiento a veces; que todo está dentro tuyo, lo estás escondiendo y entonces de repente sale y todo el mundo se queda *shockeado*, y a ella le salió muy estridentemente (risas).

¿Pero ella siempre interpretaba este papel de *bint al-balad*?

No, no siempre. Pero mayormente sí.

(...)

Siendo ella originariamente bailarina, ¿Cómo la recibió el ambiente del cine?

Al principio, la idea de ser una bailarina, siempre la puso en el lugar en el que ella bailaba en las películas y, pero por ejemplo en *La juventud de una mujer* ella actuó sin bailar, hay algunas películas...

Pero ella baila en *La juventud de una mujer*.

Sí. Pero no en el cabaret. Y, claro, ya sabes, *Cuidado con Zūzū*. Pero, sabes, hay cosas inolvidables, como *Samāra*, como estas son muy famosas, porque en *Mi amor moreno* ella baila con Samia Gamal, están las dos en esta película. Ella hace de una bailarina que seduce a Samia Gamal para convencerla de que se convierta en bailarina, no sólo una bailarina, sino también una mujer que anda por ahí, consiguiendo dinero y cosas así.

Entonces cuando ella empezó a actuar en teatro continuó con el cine.

Sí. En ese momento, con su edad, ella hacía estos papeles, como te decía...

¿Papeles secundarios?

No, es ese el tema, sino que eran papeles para una mujer mayor. Y... yo recuerdo en 1968 yo estaba embarazada, y estaba trabajando en esa película, tengo una foto pero no la puse en la película, porque si la ponía tenía que poner una entrevista con alguien (...), ella trabajaba en ese momento así, venía a la mañana al Fayum, actuaba en la película, volvía a El Cairo, se preparaba y salía al escenario. Eso fue a finales de los 60, yo me acuerdo de eso. Entonces ella trabajaba en el cine y en el teatro al mismo tiempo, en un determinado momento. Hay cosas que me acuerdo y otras que las tuve que buscar, como todo el mundo acá y allá. Yo sólo trabajé con ella en una película...

¿Qué película?

Lu'bat kul yaum (dial. *Juego de todos los días*), fue muy lindo, porque había muchos actores... y... y ella ya no era joven, yo no podía creer que ella viniera todos los días y después volviera a El Cairo y se subiera al escenario...

Será por lo que ella decía que le gustaba tanto el teatro, más que el cine.

Ella dijo “en el teatro soy yo misma”. Porque en el teatro sólo se tiene una oportunidad para decir algo, y es sólo esa vez. Lo que digas, y eso es lo que le das al público. En el cine, dices algo y lo repites, lo repites... algunas personas piensan que por eso el cine es más fácil pero no es verdad. Porque en el cine no tienes la idea de continuidad, tienes una frase y quizás la actúas en tres días, y cambia la forma de ser, y tienes que volver a ese estado.

Pensaba, que quizás ella se sentía así en el teatro porque era como volver de alguna forma adonde ella había comenzado, porque con la danza es igual, no hay posibilidad de repetición, y el contacto con el público...

Por supuesto. Sí, creo que esto es muy importante, no sé si para Tahia fue así, pero creo que lo tendrías que poner como una observación tuya porque es muy buena. Porque es verdad, es así, y nadie puede decirte que no es verdad.

(...)

Entonces, ya cuando estaba haciendo teatro, cine, ella ya no se autodenominaba como bailarina.

Sí, se acabó. Y ella dijo alguna vez, ahora no recuerdo donde está eso, ella dice “una persona tiene que saber cuándo detenerse”. Porque ella sabía que ya no podía bailar. Pero no es que lo haya planeado, cuando iba a dejar de bailar, pero después cuando engordó tanto ya no podía bailar.

Vale. Y sobre la política...

La política es otro tema. Un tema que tienes que tratar aparte, para no cometer errores. Yo creo que todo se reduce a que ella era *yād'a* (dial. solidaria). Siempre que ella veía que alguien la estaba pasando mal trataba de ayudarlo, defenderlo. En ese momento lo que ella pensaba era que defender la democracia era defender a la gente. Y nunca fue metódica respecto a su ideología, como la gente que empieza a leer un libro, y empieza a pensar de una forma... ella decía lo que pensaba, y esto se ve en su ideología respecto a la política, en su vida, ella era así; era una persona impulsiva, muy impulsiva. Yo creo que no hay nadie que haya sido tan impulsiva como ella. Ella podía hacer cualquier cosa en cualquier momento. Increíble.

Y si tomamos los momentos más importantes respecto a su actuación en política tenemos cuando ella fue a la cárcel...

Sí, cuando ella fue a la cárcel, esta fue su primera... no su primera pero cuando hablamos de su relación con la política... en realidad su relación con la política empezó cuando era muy joven aunque en ese momento ella no se dio cuenta, pero después sí se dio cuenta, de que en su casa, en la casa de su hermana estaba Anwar al-Sādāt, se estaba escondiendo de la policía, porque fue acusado de asesinar a Amīn 'Uṭmān, uno que pensaban que era un agente británico. Cuando esto pasó, eran dos, Ḥusayn Tawfīk, que se escapó a Siria, y al-Sādāt que se escondió en esta casa.

En Ismaliyya.

En Ismaliyya. Y cuando escuchas estas historias, son una gran *melange* de cosas, cuando estás escribiendo es muy difícil decir “esto fue lo que pasó” porque de repente tienes a 5 personas que te cuentan la misma historia de forma diferente. Y entonces tienes que decir lo que ellos dijeron. Pero lo que es seguro es que él estuvo ahí.

¿Y esto en qué año fue?

En los años 40. Fines de los 40.

Entonces ella ya no vivía allí.

Ella estaba ahí y se fue porque temió por ella. Eso es lo que yo creo. Ahí es cuando ella se escapa de su casa, tenía 12 años. 12, 13, algo así. Y yo pienso que ella estaba preocupada por ella misma todo el tiempo. Y creo que aunque al-Sādāt estuviera escondido en esa casa... fue, no sé, no se habla muy francamente de esto, nadie, entonces no hay certezas, no se sabe si él estuvo en la casa de la familia...

¿Pero cómo llega al-Sādāt a esconderse en esa casa?

No lo sé, no me lo dijeron. Dicen que él fue, y pidió trabajo, trabajó en el campo con ellos, eso es lo que alguien me dijo; otro me dijo que trabajó como conductor, y nunca puedes decir la verdad, hay muchas historias, y también nadie se molestó en decir la verdad, nadie podía saber. Esa es la historia.

Muchos años después ella esconde también a alguien en su casa.

Ah, sí, pero eso es otra historia, porque ella ya era adulta y sabía lo que hacía. Este hombre se escondió en su casa, era un periodista.

¿Y por qué se escondía?

En ese momento era todo el tema de HDTO, el movimiento nacional, y el comienzo de la revolución, la gente pedía democracia. Y estaba aquel partido comunista que se llamaba HDTO. Ella se casó con un oficial que estaba en ese partido. Este hombre estaba huyendo

de la policía y ellos lo escondieron en su casa. La historia que cuenta su mujer es que esa noche, ella le dijo que no iban a pasar la noche ahí que se iban a su casa y Tahia les dijo que se quedaran, pero ella le dijo que no porque su madre iba a ir a su casa a la mañana siguiente y ella no quería que supiera que dormían fuera. Entonces ellos se fueron a casa y fue esa noche que la policía fue a la casa de Tahia y se la llevaron. A ella y a su marido a la cárcel. Y la mujer dice que después de eso él fue capturado. Y ahí fue cuando Tahia estuvo en la cárcel por 101 días. Aunque no tuvo ninguna acusación en sus papeles, su marido les dijo que ella no tenía nada que ver, él fue muy noble, y después cuando ella fue liberada y él se quedó en la cárcel por 4 años creo que le envió el divorcio. Él estuvo deprimido, estuvo mal. Pero esa fue la historia. Yo me di cuenta, no lo puse en la película, pero si la ves quizás te des cuenta de lo mismo, yo me di cuenta de que ella siempre tenía algo que estaba conectado con alguien. Porque cuando buscas este tipo de cosas siempre se ve intimidad, pero con ella no, ella siempre está con otra gente. Recuerdo cuando fue la manifestación de los artistas en el centro, y estábamos todos ahí en el sindicato. Y estaba 'Alī Badrajān. Y entonces él llamó y dijo “estoy en el sindicato” y él no sabía que estas cosas no se dicen por teléfono, porque no sabía que ella había estado metida en política y que había estado en prisión, cosas así. Y, ella actuaba como si fuera realmente entendida en estos temas, en la política. Ella era... nadie puede explicarlo, excepto cuando la conoces puedes entender. Cuán grande era su carisma. Umm Kultūm tenía muchísimo carisma, y ella se supone que era, ya sabes, tan respetada y carismática y todo eso. Pero lo que tenía Tahia era una combinación de eso y un carácter realmente tan humano, tan profundo. Esto no puedes saberlo hasta que lo ves y te das cuenta de lo que estoy hablando. Ella realmente era alguien.

Y cuando ella vuelve de la cárcel...

Cuando ella vuelve de la cárcel... hay algo que Rifa'at Sa'īd dice en la película, que Abdel Násir se dio cuenta de que era demasiado, tenerla en prisión porque no había nada en contra de ella. Ella había sido llevada a prisión sólo por investigaciones. Sabes, en la industria del cine cuando estás en una situación comprometida todos están preparados para deshacerse de ti. Pero un productor, creo que estaba enamorado de ella, todos estaban enamorados de ella, que solía visitarla en la cárcel... esto fue en 1954.

¿Y cuál fue la reacción de la gente cuando ella fue encarcelada?

No puedo decirte, porque yo todavía vivía en Líbano, yo vine en 1955. Nos enteramos allí, pero no fue en realidad un hecho muy importante, tenían muchos problemas en ese momento. En el 54 la estampida fue contra los Hermanos Musulmanes y los comunistas, los metieron en la cárcel... Claro que cuando Tahia Carioca fue encarcelada, tener a semejante figura en la cárcel, claro que se dieron cuenta que no podía ser. Ella fue la primera mujer que fue encarcelada durante la revolución. Tahia. Pero después Abdel Násér se dio cuenta de que era demasiado. En ese momento no era necesario tener cargos en contra tuya para que te encarcelaran, durante la revolución, y después fue peor aún, te podían encarcelar por años sin motivo. Eran salvajes, fue terrible.

¿Y cuando la liberaron dijo algo sobre esto, habló contra el régimen...?

No. Porque después, a partir del 55 las cosas empezaron a ir en una dirección... nacionalista en Egipto, empezó la idea de la presa. Y en este momento, el mayor choque con Occidente. Entonces las cosas eran diferentes. Y en ese momento, cuando querían armas, primero los americanos dijeron que las iban a enviar pero después dijeron que no y entonces Abdel Násér empezó a pedir armas de Checoslovaquia. Y me acuerdo, eso fue cuando llegué, que íbamos casa por casa juntando dinero. El tema no era la cantidad de dinero que se juntara, sino la idea de que la gente sintiera que era algo que se hacía entre todos. Ella hizo un gran esfuerzo, fue la persona que más juntó, y le dieron algo en agradecimiento...

¿Algo como una medalla?

Sí. Antes de la revolución ella estaba muy entusiasmada, pero después las cosas no fueron bien y ella se empezó a dar cuenta, y dijo “Fārūq se fue y muchos Fārūqs vinieron”; porque empezaron a llevarse cosas, y eso... Después del 56, fue la guerra y la represión, hubo mucha gente que no quería que la construyeran. Hay mucha gente que aún piensa que si los ingleses estuvieran acá todo sería mejor. Depende de qué lado estés en la vida. Pero ella siempre estuvo del lado de la gente y de la nación.

¿Podrías contarme cómo fue el encuentro con Edward Said?

Por supuesto. Bueno, todo empezó una tarde que me llamó una amiga mía de acá para decirme que había un profesor estadounidense que quería conocer a Carioca. Yo en ese momento no sabía quién era Edward Said, y cuando lo supe la verdad tampoco me interesó demasiado ya que no creo en su trabajo. Bueno, me dijo eso que si yo lo podía llevar a conocerla... entonces yo agarré el teléfono y la llamé y ella me dijo que sí, que me esperaba y fuimos a verla a su casa. Fuimos, él estaba muy emocionado de verla, me acuerdo que nos encontramos en el centro y fuimos a su casa. Ella nos estaba esperando y fue muy amable con él porque venía conmigo y pensó que era amigo mío... tomamos el café juntos y no recuerdo mucho más, pero puedes leerlo todo en el artículo que él escribió después. Ella en ese momento vivía con su sobrina, creo, porque ya se había separado de ese hombre horrible que fue su último marido y que yo ni quise mencionar en mi película para no darle lugar ni importancia... un hombre horrible verdaderamente.

¿Por qué no mencionaste a sus maridos?

Porque eso no tiene importancia, querida. Ella amó y fue amada. Y punto. Esa es su historia personal. Hay cosas que yo no quise poner en la película, cosas que están y puedes ver en el disco duro que te di. Por ejemplo, hay unas escenas que filmamos con la hija de su sobrina, una chica encantadora, ¿la viste?

Sí, la niña que está bailando acá en tu casa, ¿no?

Esa misma. Bueno ella vino a acompañar a su tía y me dijo que sabía bailar muy bien, como Tahia. Yo casi por darle el gusto la filmé...y vaya sorpresa. Baila muy bien, con mucho sentimiento... a mí no me gusta la danza, me gustaba ver a Carioca sí... pero Tahia era otra cosa (...) bueno, el tema es que yo pensé la pongo al final y... pero no, seguramente después iba a tener problemas con alguien de la familia, por más que los padres me dieran el permiso seguro después aparecía algún tío, ya sabes cómo es, en definitiva el público no lo va a entender, lo verá como algo obsceno y reprobable, así que lo deseché.

II.II. Muṣṭafā Darwīš

Crítico de cine, ex-juez y ex-censor.

El Cairo, 09/06/2009

¿Cuáles cree que son las tres mejores películas de Tahia Carioca como bailarina?

La mejor es *El juego de la señora*, porque fue una comedia, y en ese tiempo... con Naŷīb al-Rīḥānī que fue uno de los mejores comediantes del cine, ella era joven, llena de vitalidad, por lo que el director explotó su talento como bailarina y actriz y por eso esta película es una de las mejores comedias del cine egipcio. Luego, en mi opinión, *La juventud de una mujer*, el director de esta película era muy famoso, Ṣalāḥ Abū Sayf, era considerado un realista, influenciado por el neo realismo aunque el siempre negaba esto, decía que no estaba influenciado por el realismo poético, el francés; previo a la Segunda Guerra Mundial. En la película, basada en la historia escrita por un escritor egipcio llamado Amīn Yūsuf, ella hacía en la película el rol de *femme fatale*, una mujer, explotando jóvenes, haciendo el amor con ellos, porque es rica y ella es una mujer *baladī* en un barrio popular en la ciudad. El escritor y el director tratan de presentar un tipo de mujer que produce rechazo, que no gusta, una mujer-demonio.

Sí, hay mucho de moralismo en la película...

Muy moralista. Al final ella será castigada por su comportamiento, por acostarse con muchos hombres. Es por eso por lo que ella muere de esa manera tan horrible.

Esa escena es terrible.

Después está *Cuidado con Zūzū*, ya sé que a ti te interesa mucho esta película; ahí ella está mayor, no baila, sólo un poquito, ella es la madre de Su‘ad Ḥusnī, la estrella de la película; esa película fue una de las más populares en la historia del cine egipcio, dirigida por un hombre que no se fijaba en cuidar los detalles; sus películas eran muy comerciales. Esta

película estuvo mucho tiempo en cartelera gracias a Su‘ad Ḥusnī, que por primera vez en el cine egipcio representaba el papel de una chica que intentaba conquistar a un chico y no lo contrario, lo que en ese momento era muy liberador; ahora no lo es. Entonces, esa película lo que hace es repetir la misma historia que hicieran en los 40 llamada (inaudible) de uno de los fundadores del cine egipcio y el rol de la madre lo hace Badī‘a Maṣabnī. Badī‘a Maṣabnī era una bailarina por la noche y de día una mujer de su casa; y la chica no sabe que su madre es una bailarina, entonces un día un malvado viene y le dice que su madre era una bailarina y ella no le cree entonces le dice que vaya a un cabaret y que la va a ver a ella bailando ahí; entonces ella va, la ve, y se va corriendo a casa. Pero aquí hay un final feliz; entonces ahí está la diferencia.

¿Qué podemos ver a través de estas tres películas de la sociedad egipcia?

Creo que la segunda película, porque es una película seria, una historia seria; una mujer, *femme fatale*, explotando a un hombre que viene del campo, y después siendo castigada con la muerte, creo que a manos de su esposo... no... por este hombre que trabaja para ella. Pero su esposo estaba muy contento. La misma historia que se repite en el cine americano, sobre aquellos que vienen del campo a la ciudad, son inocentes y la ciudad es un lugar enorme, donde vas a perder tu inocencia. Y la gente de la ciudad va a pervertirlo, porque han perdido sus valores morales. Durante los años 60, las mujeres eran consideradas demonios; y esta es una idea que vino con la revolución; no creían en las mujeres, aunque pretendían estar a favor de la liberación femenina, durante la época naserí fue designada la primera mujer ministra. Pero, durante los 50 años hubo un declive en el rol de las mujeres en la arena política; no hay mujeres entrando en la Asamblea Nacional, y cada vez menos, ahora hay un cupo, lo que demuestra que las mujeres no obtienen sus derechos a través de la actividad política, la lucha, como las mujeres en Irán y en todos lados; pero a través de órdenes que vienen de arriba y esto termina debilitando el movimiento femenino.

¿Y en *El juego de la señora*?

Creo que *El juego de la señora* es una película más liberadora que la segunda película. Porque en ese momento, podemos llamarlo la *belle époque*. Los movimientos nacionalistas

eran fuertes, los movimientos de masas eran fuertes: todo el mundo estaba a la expectativa de que algo nuevo sucediera, creo que Carioca en la película no se sometió a la familia.

¿Y la tercera?

La tercera fue liberadora, el espíritu de la película era liberador. No en lo relativo a la madre, ya que su rol es muy pequeño, sino en relación al concepto en general de la película; la liberación de las chicas, la libertad del amor, de amar y ser amado.

Respecto a la danza en las películas en el cine egipcio, ¿Cómo interpreta ud. esta desaparición de la danza en las películas?

La danza y los musicales. Por el movimiento islamista. La danza, la música e incluso el canto se consideran como contrarios a las reglas del Corán. Se considera que si uno se expone a la música y al baile va a desconcentrarse de su dedicación a Dios. El único canto que se admite es aquel que va dirigido a Dios. Cualquier otro es considerado irrespetuoso a Dios. Por eso la danza fue apareciendo cada vez menos en las películas y pusieron reglas a la vestimenta de las bailarinas; que constriñe su libertad para moverse, cubriendo sus vientres y sus piernas. En la época de Carioca, ves que el vientre estaba libre; es la danza del vientre, entonces tienes que mostrarlo. Pero ahora piensan que es mejor no mostrarlo porque es grosero.

Cuando ud. trabajaba como censor, ¿había reglas estrictas para los trajes de las bailarinas?

La primera vez, en 1962, no había reglas. Las bailarinas bailaban con este tipo de traje, aquí lo puedes ver (muestra una foto de Tahia Carioca y Samia Gamal de *Mi amor moreno*) cómo era, sus piernas no estaban descubiertas.

Pero hay algunas películas en las que Tahia Carioca sí muestra las piernas.

Sí, claro; es que no había reglas. Después volví en 1966. En estos cuatro años, en lo relativo a la danza, comenzó a deteriorarse. Lo descubrí cuando una bailarina vino a verme, ella era la más importante de ese momento —porque Carioca en ese momento, en los 60 no estaba bailando— Nihād Šabrī, bailaba en el Hilton. Vino a mí con una queja, diciendo que hay

reglas ahora, del censor previo que era de la policía, puso restricciones a la danza y que no podían mostrar, cubrir los vientres, y no podían bailar como antes. Entonces fui al Hilton y me mostró en su actuación el nuevo traje y me pareció horrible y después me mostró el anterior traje y me di cuenta de que era muy diferente.

Entonces cambié esta regla, la restricción respecto a las piernas, pero ella no me pidió descubrir su vientre, entonces no lo cambié. Liberé las piernas, pero como no me lo pidieron no liberé a los vientres. Porque ella no me lo pidió. Si me lo hubiera pedido, lo hubiera cambiado; les hubiera dicho “sí, tienen el derecho a mostrar sus vientres”. Después cuando fui a Francia, en 1967 antes de la derrota, dos meses antes, estaba en París, antes de ir a Cannes, fui el embajador egipcio allí, en ese momento yo era muy joven, y muy delgado, y alguien me dijo “¿Ud. es el que está siendo atacado por los Hermanos Musulmanes a través de su líder en Suiza?” Y ahí me explicaron que este hombre había escrito un panfleto que decía que el director de censura, o sea yo, estaba esparciendo la corrupción y la depravación entre los jóvenes... se avecina un desastre, y el responsable detrás de todo esto es Muṣṭafa Darwīš. Pero no vi el panfleto.

Aquí en Egipto, veinte días después, fue la derrota de junio 1967, y yo estaba dando permisos para películas que eran consideradas diabólicas y que aún hoy lo serían más, porque están, según la opinión de los conservadores y los reaccionarios, llenas de sexo y desnudez, como “*Blow up*”, etc. Una de las películas hablaba de la historia de la prostitución, se llamaba “El oficio más viejo del mundo”, y hablaba de la prostitución durante la prehistoria y la evolución de la humanidad y la última parte constaba de seis episodios dirigidos por seis directores diferentes, uno de los cuales era Jean-Luc Godard, que era considerado un vanguardista; y estaba muy bien hecha la película, así que le di el permiso para que fuera proyectada en los cines. Y la pusieron en un gran cine de la plaza Ópera, se llama Cine Ópera, entonces los diputados en nuestra Asamblea Nacional, empezaron a decir que “algo anda mal en el reino, no hay moral en las películas, nuestra juventud está corrompida, debemos cuidar a nuestra juventud de este director de censura”. Y me llevaron a juicio en la Asamblea Nacional. Yo estaba sentado, y ellos no sabían quién era, porque no salía nunca en los periódicos, y no sabían cómo era. Yo era muy delgado, no como los burócratas que son gordos y grandotes.

Y entonces uno de ellos dijo “hay una película llena de prostitución y con una baja moral para nuestra juventud, etc. Y es una película de cinco historias”. Entonces yo dije “seis”, lo corregí, él había dicho cinco, y eran seis. Y él dijo “ahhhhh” y todos se dieron vuelta a mirarme. Y dijeron “el censor nos está desafiando. Tu nombre es Muṣṭafa Darwīš. Pero no eres ni Muṣṭafa ni Darwīš” quería decir que no era musulmán. Y todo el mundo lo aplaudió. (Risas). Y en ese momento entendí por qué había panfletos en Suiza, y desde ese momento la situación en la censura respecto a lo que se puede ver en el cine... y yo creo que en tu país, y en cualquier país occidental ahora, la censura o es muy débil o ha sido totalmente abolida; sólo aquello que puede ser por niños. Pero para nosotros que teníamos el poder de decidir qué puede ver o no la gente, también teníamos el poder de verlo todo. Esa es la historia de la censura. Y eso es el por qué de que bailarinas como Tahia Carioca en ese momento se volvieran gordas, y no bailaran.

¿Por la censura?

¡Noooooo! Por el peso. Uno engorda cuando pierde la esperanza, en todo. El principio de perder la esperanza es engordar (risas).

¿Cree que incluso la danza se deterioró?

Claro. Antes la danza era elegante.

¿Era por eso que la gente respetaba a las bailarinas de esta época como Tahia Carioca? De hecho aún hoy la gente tiene mucho respeto y admiración por esta generación de bailarinas, cosa que no sucede con las bailarinas contemporáneas.

Se convirtieron en íconos de la danza y si bailas, tienes que bailar así; si bailas de otra forma, la danza no es respetable.

Y Tahia Carioca fue la única de ellas que se convirtió en actriz profesional

Si, la única que pasó de la danza a la actuación.

¿Y cuál es su opinión de ella como actriz?

Su forma de actuar era real, el rol que estaba interpretando y era una de las mejores actrices que han interpretado el rol de madre y en este papel de lo que en Egipto llamamos *bint al-balad*.

¿La conoció?

No. Porque muy raramente conocí a estas estrellas debido a que por mi trabajo como juez mi reputación hubiera sido...

Entiendo. Si ud. tuviera que dar una descripción de ella. Si alguien le preguntara quién fue Tahia Carioca, ¿Qué diría? ¿Fue una bailarina, una actriz, ambas?

Ah... ella fue ambas. Una bailarina primero y actriz después. Y en ambas cosas fue muy buena, pero claro que la danza fue lo mejor; en lo que respecta a la danza ella fue la mejor, y nadie hasta ahora pudo superarla. Pero claro que en la actuación hay muchas actrices que pueden actuar como ella. Entonces en lo que respecta a la danza ella es, en mi opinión, la única.

¿Y como mujer?

Su vida estuvo llena de sorpresas, ella puede ser llamada una “hombrieriega”⁵²⁷, ella se casó, creo, no menos de 12 veces, creo que su carácter era extraordinario. Ella era dinámica, llena de vida, y era muy generosa. Murió pobre, lo que es muy extraño.

¿Por qué cree que ella llegó a ocupar un lugar que ninguna otra bailarina pudo ocupar?

Porque cuando ella llegó a ser la primera bailarina, era un momento en el que todo brillaba en Egipto, no sólo ella, estaba Umm Kulṭūm y Muḥammad ‘Abd al-Wahāb, muchos escritores destacados, en fin, era un momento en el que la vida de los egipcios estaba atravesada por el nacionalismo, la cultura; después de eso...

¿Y qué sabe de su actividad política?

⁵²⁷ Aquí Muṣṭafa Darwīš hace un juego de palabras en árabe entre una palabra que podría traducirse como “mujeriego” y su correspondiente femenino, que no existe ni en árabe ni en español.

Creo que ella no era comunista, pero estuvo involucrada en algunas actividades políticas por accidente. Fue, en ciertos momentos, cuando actuó en papeles secundarios; que se vio involucrada en actividades políticas a través de Yousef Chahine.

¿De qué manera?

Porque él estaba políticamente comprometido, a veces había conflictos entre él y algunos de los responsables en el Ministerio de Cultura respecto a los sindicatos de actores, artistas. Ella, entonces, fue a través de Yousef Chahine que se vio involucrada en la actividad política.

¿Eran amigos?

Cuando organizaron la huelga ella participó. No como los otros actores y actrices que no estaban involucrados en actividad política. Si ella está convencida de algo, o si está relacionada con alguien, no sentimentalmente, amistad, etc., ella se comporta de esa manera...*ÿad'āna*.

(...)

¿Qué cree que ella aportó al cine egipcio?

Ella jugó un papel importante en el cine egipcio. Fue una de las personas que dio a conocer el cine egipcio en el mundo árabe. Como Umm Kulthūm hizo con las canciones egipcias, que gracias a ella se conocieron en todo el mundo árabe. El cine egipcio se hizo conocido, gracias a algunos actores y actrices. Uno de ellos es Carioca.

¿Y por qué cree que ahora no hay figuras de ese calibre en el cine egipcio?

Porque ahora hay demasiados. Demasiadas actrices, demasiados actores; y muchos de ellos no creen en lo que están haciendo, no son muy talentosos. Sólo quieren ganar dinero, no se dedican al arte de la danza, canto, actuación.

¿La vio alguna vez en el teatro?

No... creo que vi una vez una de sus obras, pero no recuerdo el nombre. Pero no tengo el hábito de ir al teatro. Soy adicto a las películas. Las películas son para mí lo más importante y creo que he vivido tanto tiempo gracias al cine, porque siempre hay nuevas películas, nuevas ideas, nuevas estrellas, etc. Entonces puedes renovarte todo el tiempo con esta renovación.

II.III. Walīd Sayf

Crítico de cine.

El Cairo 22/05/09

Quisiera pedirle su opinión personal de Tahia Carioca como bailarina, en su artículo⁵²⁸ ud. dice que ella “baila desde su interior”, me pareció muy curiosa esta descripción. ¿Cómo era Tahia Carioca como bailarina y como actriz?

No hay ninguna diferencia entre Tahia Carioca como bailarina, como actriz, sus sentimientos, y como se veía, y la situación en la película... es una artista, una bailarina que intenta... hacer que la danza se relacione con una situación. Entonces no es sólo... en nuestras películas antiguas estaban el héroe y la heroína, van al casino y miran danza del vientre. Y no había ninguna relación entre las dos escenas; entre la película como un todo y la situación. Entonces, con Tahia Carioca puedes encontrar algunas escenas de danza del vientre que se relacionan con el drama, primero.

Segundo, Tahia... cuando miras a Tahia Carioca puedes sentir que ella está bailando con toda su mente, con todo su corazón, todos los signos en su cara, en su cuerpo enfatizan el sentido de la filosofía de la danza. No es sólo una mujer que tiene la habilidad para bailar, es el sentimiento de bailar, es algo que tiene relación con estar muy feliz, o muy triste, o ansiosa; entonces hay un significado, un sentimiento que puedes notar en su cara y en su cuerpo.

¿Y cuál es la diferencia entre Tahia Carioca y las otras bailarinas de la época?

Para la mayoría de ellas, bailar era para entretener a la gente. Pero con Tahia hay un significado en la danza... también puedes notar que su actitud, como mujer, en su carácter, ella tiene una característica en su comportamiento y en su danza; ella es muy energética, muy guapa... siempre está en un humor especial, particular... no es la misma en cada danza

⁵²⁸ El artículo al que se hace referencia es “*Kārīwkā... wa-l-raqṣ al-muḥtaram*”. *Al-Ḥurriyya al-Ŷadīda*, 2/10/2004.

y esto es lo que hace que Tahia sea diferente de las otras. Las otras bailan siempre igual, siempre igual, pero con ella puedes notar que siempre es diferente.

¿Cree que ella de alguna forma cambió la forma en que la gente miraba a las bailarinas? En su artículo menciona que cuando uno ve bailar a Tahia Carioca no siente que esté haciendo algo que esté mal... algo como “aunque relacionamos a la danza con algo que está de alguna forma relacionado con un *strep-tease*, ella le dio respeto a la danza y la hizo hermosa.”

Debo decirte que yo soy de una generación de 20 o más años posterior a Tahia, pero... en mi época solíamos mirar a la danza del vientre como algo malo, que otra vez se convirtió en algo malo. Pero pienso que con Tahia... ella hizo a la danza respetable... ¡Imagínate que hasta Edward Said escribió un artículo sobre ella!

Entonces piensa que la sociedad en ese momento no veía como algo malo a la danza.

Sí. Ella estuvo en medio de dos eras. Y Tahia jugó un papel que fue diferente, pero también el momento mismo era diferente, el país era diferente.

¿Ella fue de alguna manera producto de este momento?

Sí.

¿Pero ella también contribuyó a cambiar la visión de la gente?

Sí.

Bien. Ahora quisiera preguntarle su opinión respecto a *El juego de la señora*.

El juego de la señora fue quizás su quinta o sexta película. Fue su primer papel como actriz en el cine, porque anteriormente ella aparecía como bailarina, en tres películas, sólo danza del vientre, pero este fue... su....

¿Su primer papel importante como actriz?

No. No su primer papel importante como actriz pero sí su primer película importante, en la que participó. El actor, Naŷīb al-Rīḥānī es un actor muy importante y esta es verdaderamente una película muy importante; Tahia Carioca interpretó su papel como una muy buena actriz. No fue una bailarina tratando de ser actriz, ella fue realmente una actriz. Y cuando yo leí cómo fue hecha la película y como era ella detrás de la cámara me sorprendió mucho que ella haya tenido miedo... ella trataba de interrumpir la filmación, intentó no hacerla al principio, pero realmente cuando la ves en esta película ves que ella podía hacer las dos cosas; ella es la mujer que está muy inquieta, muy inquieta; pero que al mismo tiempo verdaderamente ama a su esposo; entonces hay una tensión allí, entre su inquietud y su amor... es muy difícil como actriz interpretar estos dos sentimientos al mismo tiempo.

¿Este papel tenía relación con su vida?

Quizás, quizás. Creo que su experiencia personal es muy importante en la actuación y Tahia Carioca yo creo que es un muy buen ejemplo de esto, ella puede sentir el personaje puede usar su espíritu, para sentirlo más, y para hacer el personaje cercano a ella... otro buen ejemplo de esto es *La juventud de una mujer*, es una de sus películas más importantes, fue muy importante para Tahia Carioca estar en esta película; si hubiera sido otra actriz, entonces sería otra película; podría ser erótica... no sé, pero no artística.

¿Hubiera sido grotesca?

Hubiera sido grotesca, o hasta porno; pero aquí también tenemos la relación entre dos sentimientos; la mujer que es mayor, y que está tratando de aferrarse a la vida a través de este joven. Este hombre joven no es sólo para ella un hombre joven para satisfacer sus necesidades sexuales sino para sentirse joven, sentirse amada. Y en las escenas en las que se la ve muy nerviosa, se puede ver que estos nervios son los nervios de una mujer mayor, una mujer mayor que se da cuenta de que está perdiendo la vida, no perdiendo un hombre.

Ud. la describe como una nacionalista, como una revolucionaria, luchadora por la democracia...

Hay varios momentos en su vida, hay una parte de su vida... pero hay partes que no conocemos. Sabemos que ella estaba en contra del régimen, en contra del sistema, después de la revolución. Pero antes de la revolución ella los apoyaba. Ella apoyó a la revolución en principio porque creía que le iba a hacer bien al país, cuando ella vio que no estaban actuando bien, se puso en contra. Estuvo en prisión por 101 días... después, ella tenía una relación bastante profunda con Anwar al-Sādāt, pero ella estaba en contra; estaba en contra de la revolución en un momento, antes de la guerra del 67, en el que nadie podía hablar del gobierno, era muy peligroso, pero ella se animó a hablar, era una mujer muy valiente. También, y aunque su relación con el gobierno era muy mala, después ella hizo un grupo de teatro con el que hizo muchas obras contra el régimen, fue la primera en criticar al régimen. Siempre que Tahia Carioca encontraba que había algo que no iba bien en su país ella era la primera en hablar.

Pero nunca se comprometió con ningún presidente o régimen, siempre se guiaba por lo que pensaba.

Sí... pero quiero decirte algo. A partir de mi experiencia, y mi relación con las estrellas de cine, la mayoría intenta tener buena relación con el régimen, intentan, especialmente cuando están comenzando su carrera, tratan de que su relación con el gobierno sea cada vez mejor; y lo extraño para nosotros es que la relación entre Tahia y el régimen era muy buena; pero ella siempre que pensaba que estaban haciendo algo mal se ponía en contra, no intentaba mantener la relación en buenos términos. No, ese no era su objetivo. Su objetivo era ser sincera.

Escribió en su artículo que Tahia Carioca es parte de la historia egipcia, ¿Cree que ella influyó a la historia egipcia tanto como la historia egipcia influyó en ella?

No. Lo que yo quise decir con esto es que ella jugó un rol como una bailarina culta, como artista, como mujer con un rol especial en la política y en la sociedad.

¿Su actividad política se resume al sindicato de artistas o hubo algo más? He leído que cuando la crisis de Suez ella participó activamente en la resistencia, y también estuvo en Palestina...

Yo creo que su rol como actriz fue también muy importante en tanto actividad política. En esa época no había teatro en contra del régimen, nadie que intentara hacer una obra en contra del régimen.

¿Ud. cree que su historia personal influyó de alguna manera su forma de bailar, de pensar, de ser? Porque, ella huyó de una familia conservadora, y al final de su vida ella misma se volvió hacia la religión; lo que quisiera saber es cómo, de dónde ella tomó estas ideas políticas y su ideología en general teniendo en cuenta que sólo tenía 12 años cuando se escapó de su casa. ¿Tiene alguna hipótesis respecto a esto?

Claro que en ese momento ella no era nada, pero tenía la ambición de educarse, pero no la educación formal, yo creo que ella tenía una energía interior muy fuerte, porque cuando eres una persona talentosa, hay una energía muy fuerte adentro tuyo, no sabes dónde o cómo usarla, o cómo desarrollarla. Pero una chica tan guapa, en ese momento se habrá relacionado con gente de la alta sociedad, y a través de estas relaciones ella habrá conocido gente muy importante y esta gente la ayudó y ella también por ella misma pudo aprender, comenzar a encontrar respuestas para sus preguntas. Pero por supuesto no necesitaba ir a la universidad, ella estaba todos los días con gente muy importante, muy culta, con muchos conocimientos artísticos, sociológicos, políticos, ella estaba en una academia mucho más superior.

Volviendo al tema de la danza, ¿Cuál es su opinión de la danza hoy?

Creo que no hay ninguna bailarina que pueda ser considerada una artista.

¿Por la forma en la que las bailarinas actúan o por la actitud de la gente respecto a ellas... o por ambas?

Ambas por supuesto. No sé por qué no hay artistas ahora en este campo. Quizás por esto de que los tiempos han cambiado y tú misma lo dijiste; hoy se mira a la danza como algo no respetable.

Quisiera hablar respecto a este tema de otro papel muy importante de Tahia en la película *Cuidado con Zūzū*, ella es la madre de Su'ad Ḥusnī y ella es la bailarina vieja y su hija es la

bailarina joven y algo que mencionaste, cómo Tahia saca provecho de su propia experiencia. Ella es una bailarina y conoce lo duro que es serlo; y ella intenta ayudar a su hija a ser una bailarina pero al mismo tiempo cuando percibe que su hija está intentando abandonar su carrera... la madre está entre dos cosas, quiere que su hija continúe con su carrera, pero al mismo tiempo está preocupada, teme, porque sabe que esta carrera no es una buena carrera; entonces una vez más Tahia Carioca es capaz de representar los dos sentimientos, dos sentimientos muy diferentes.

II.IV. Louis Greiss

Periodista, crítico de teatro y profesor de la Universidad de El Cairo.

El Cairo, 29/05/2009 y 26/06/2009.

29/05/09

¿Cuál era el papel de las mujeres en el ambiente artístico de principios de siglo XX?

Las mujeres no actuaban ni trabajaban, todo empezó con una muchacha libanesa, Badī'a Maṣābnī fue la primera en formar una escuela de danza del vientre y la mayoría de las más famosas bailarinas salieron de ahí y su Casino estaba en donde ahora está el hotel Sheraton Cairo y el puente que da a el hotel lo llamaban "el puente inglés" pero cuando Badī'a abrió este lugar casino y jardín Badī'a entonces empezaron a llamar al puente "puente Badī'a". Ella se fue cuando empezó a perder mucho dinero por los impuestos que le pedían en 1951. Yo la visité en los 70 en Líbano donde tenía una granja. Ella era una mujer encantadora, si miras sus fotos... y ella era la mujer de Naẓīb al-Rīḥānī.

¿Cómo se le ocurrió la idea de abrir este lugar teniendo en cuenta lo tradicional que era la sociedad?

Bueno, primero de todo tienes que entender que la sociedad en ese momento, todo Oriente Medio había formado parte del Imperio Otomano y los franceses ya habían entrado en Túnez, Marruecos, Algeria y los italianos en Libia y los ingleses en Egipto, Jordania e Iraq. Así que durante el Imperio Otomano ya habían entrado estos países y sus ejércitos y tenían buena relación con el sultán del Imperio Otomano, Amīr el Mu'minīn (el príncipe de los creyentes) entonces, por ejemplo, cuando Muḥammad 'Alī se convirtió en un gran peligro para el sultán los que lo pararon fueron los franceses e ingleses en 1840. Hicieron una conferencia donde establecieron ciertas condiciones porque Muḥammad 'Alī fue el primero en organizar un ejército egipcio, y empezó a construir embarcaciones. Fue el primero, en 35 años se convirtió en el tercer poder mundial en flota y ejército y estaba amenazando al sultán. Entonces los ingleses y los franceses pensaron "si puede deshacerse de él también puede deshacerse de nosotros" entonces hicieron una especie de conferencia con

condiciones pero esta familia es la que se había relacionado con los ingleses y los franceses y habían sido ellos los que habían envidado a egipcios a París y Londres donde se educaron y vieron cómo eran esos países.

Una de las princesas de esta familia tenía un salón cultural donde invitaba a gente y algunos de estos jóvenes egipcios que habían estudiado en estas universidades europeas como Qāsim Amīn (1865-1908), Muḥammad ‘Abduh (1849-1905), Sa‘d Zaghlūl, Muṣṭafa Kamāl (1874-1908); todos estos solían ir a este salón. Y ella tuvo una idea “¿Qué es lo mejor para los egipcios? ¿Echar a los ingleses o aprender, educarse y después hablar con ellos?”; ella estaba a favor de la negociación pacífica y ella es la que animó a su hermano Amīn.

Este estilo... la vida nocturna egipcia empezó en la época de los ingleses, porque antes, el folclore egipcio, cuando vas a Alto Egipto, al Delta, vas a ver a la gente siempre recitando historias sobre un hombre valiente y quien conquistó qué, etc. Pero con la venida de los franceses y después los ingleses, y con la gente yendo a París, Londres y otros lugares, la gente empezó a imitar lo que veían ahí; especialmente en la época de los ingleses, Egipto estaba abierto a todo tipo de influencias. Por ejemplo, cuando caminas por la costanera del Nilo, desde la embajada inglesa hasta por ejemplo el Ministerio de Exteriores, todos los lugares que están al lado del puente Qaṣr al-Nīl eran lugares donde iban los soldados ingleses, yo mismo lo vi en los 50, 40 y los ingleses solían ir a los pubs que había ahí, los llamaban “*jamāra*” (dial. lugares de expendio de bebidas alcohólicas) y los griegos, italianos, armenios que habían venido a Egipto y estaban buscando abrir algún tipo de negocio y había soldados que cobraban mensualmente y que querían salir y gastar dinero y buscar mujeres. En ese tiempo la prostitución era legal, había un lugar donde la gente podía ir a buscar prostitutas y el Ministerio de Higiene controlaba que cada semana las chicas que trabajaban ahí tenían que pasar por una revisión médica para ver si tenían alguna enfermedad. Todo esto hecho por los ingleses. Los ingleses en ese momento trajeron el sistema a Egipto, organizaron y europeizaron; trajeron el correo, el telégrafo, todas las telecomunicaciones.

Incluso hasta los 60 había estos bares, *la Americaine* era un bar también, el *Grillon*, todos estos lugares eran para ir a tomar algo y divertirse y algunos de ellos estaban en la calle ‘Imad al-Dīn donde se podía bailar, escuchar música, divertirse y beber.

En esta época también había una gran producción de algodón que se vendía en todo el mundo y que traía dinero. Entonces también había egipcios con dinero. Y se abrieron todos estos lugares en ‘Imad al-Dīn y la calle de las pirámides.

¿Entonces los nuevos ricos iban a los mismos lugares que los ingleses?

Sí. Pero no al principio y no todos los egipcios. En donde está la Universidad Americana, todo este barrio era el barrio europeo; estaba lleno de griegos, armenios, italianos; las chicas en la calle; pastelerías, restaurantes europeos. Incluso los almacenes. Todos griegos que solían tener empleados egipcios. Entonces después de que los griegos y los ingleses empezaran a irse con la revolución; los egipcios se convirtieron en los dueños.

¿En este Casino de Badī‘a Maṣābnī iban extranjeros al principio y después egipcios?

Sí. Egipcios que habían empezado a ganar dinero con el algodón.

¿Cuáles eran las condiciones de la gente que trabajaba en el Casino Badī‘a?

Badī‘a era muy estricta. Ella cuidaba mucho la reputación del lugar. Pero muchas de las chicas que trabajaban ahí abandonaban el trabajo y se casaban porque alguien se los pedía.

¿Ella les enseñaba a bailar?

Sí.

Entonces las chicas iban ahí, aprendían y actuaban después en el escenario.

Sí, y de hecho a veces la gente venía de otros lugares para trabajar ahí, porque por ejemplo Tahia Carioca venía de Ismailiyya.

(...)

¿Y entonces Tahia Carioca dejó el Casino Badí'a cuando empezó a trabajar en el cine?

Ah... Carioca es ella misma una figura. Porque no sólo era una bailarina perfecta, pero también tenía sus propios principios. Ella se casó creo que diez veces. La gente con la que ella se juntaba era gente de alto calibre, a veces comunistas o ricos, ¿ves? Por eso ella tiene diferentes caras, caras políticas.

¿Y cuál era la diferencia entre ella y las otras bailarinas?

Esto mismo. Ella no sólo era una bailarina perfecta, sino que también tenía principios. Su carácter era el de líder. Por ejemplo, te cuento algo que nos pasó a mí y a mi mujer [la actriz Sanā' Ŷamīl]. Cada vez que una persona entraba en un lugar relacionado con el arte donde Carioca estaba sentada, había que ir y sentarse en su mesa y nadie pagaba nada. Ella era la que pagaba todo. Ella gastó todo su dinero así. No sólo fue una bailarina perfecta sino también una actriz perfecta. Como actriz era excelente. Hizo películas maravillosas.

¿Entonces cuando estaba en el Casino fue cuando se relacionó con gente que la llevó al cine?

Sí, además cuando estaba en el Casino, por ejemplo, el rey Fārūq la fue a ver. Incluso se comenta que tuvieron una relación, pero hay muchas historias sobre Fārūq...

¿Podría hablarme un poco de este estilo de teatro que se denomina “cabaret político” y del grupo de teatro de Tahia Carioca?

Es durante 1967 cuando surge este estilo. En este momento, todo se vino abajo; la prensa, el teatro, el cine, todo. Pero no los clubes nocturnos. Uno iba a un club nocturno y bebía, escuchaba a una cantante. Y entonces la cantante misma caía en emociones...políticas. Se empezaron a introducir ciertas palabras, que relacionaban a los egipcios con los árabes “levantarse” y “pelear”. Había una canción en esa época que se llamaba “Levántate país”.

Tahia Carioca y Fāyiz Ḥalāwa (1932-2002) hicieron un teatro que... la gente en ese momento pensaba que una de las peores cosas que se habían hecho en Egipto era traer a los rusos y tener un modelo económico comunista, socialista. Fāyiz Ḥalāwa y Carioca estaban

del lado del Sr. Sādāt en esto; estaban en contra de los rusos, de la conexión con Moscú y a favor de la democracia. Y este era el tema de sus obras.

¿Pero este tipo de teatro era crítico al régimen?

Sí.

¿Y no tuvieron ningún problema por esto?

No, porque en ese momento todo el país estaba en esta postura. Y al mismo tiempo había otro grupo de teatro enfrentado al de Fāyiz Ḥalāwa llamado '*Ibn al-balad troupe* y estos estaban del otro lado que hacían obras de teatro a favor de los soviéticos. Y esto era el "cabaret político", la gente que iba con Nāser y los otros con Sādāt y el nuevo futuro. Porque cuando terminó el régimen de Nāser había dos posturas enfrentadas, aquellos que querían la democracia y aquellos que querían el socialismo, contra el imperialismo y a favor de la conexión con Moscú. Todo esto vino en 1972 cuando Sādāt decidió echar a los rusos, los americanos y empezar con la política de apertura. Con esto todos los clubes nocturnos empezaron a desaparecer y algo nuevo comenzó en los 70 que es lo que puedes ver ahora. El antiguo Casino Badī'a, los antiguos cabarets, todo esto, desapareció.

Por un cambio en la sociedad

No. Por la nueva generación. Que miran hacia Europa, y escuchan a Shakira. Se visten como ellos, especialmente los ricos. A partir de los 70 y la política del Sr. Sādāt tenemos estos clubes, adentro de los grandes hoteles.

Entonces estos lugares, los clubes nocturnos son y fueron siempre para una élite.

Sí, para la gente que tiene dinero para gastar. Había un lugar muy prestigioso llamado... que traía *troupes* de Europa... estos lugares todavía están ahí, pero ya no son lo que eran.

Cuando uno ve las fotos y las imágenes de estos clubes en los años 50 o 60 se ven muy glamurosos y elegantes sin embargo no creo que ahora sea muy glamuroso y elegante que lo vean a uno en uno de estos lugares.

¡No! Claro que no.

¿Usted cree que las bailarinas de la época de Tahia Carioca eran diferentes a las de ahora o era la sociedad la que era diferente?

Todo ha sido infiltrado por otros. Por ejemplo los hoteles desde hace 20 años traen americanas, rusas, para que bailen. Ya no quieren egipcias. Incluso la *troupe* de Samīr Šabrī estaba llena de extranjeras. La de Reda no porque pertenece al Ministerio de Cultura y no puede tener extranjeros.

La sociedad era diferente. Por ejemplo la gente ahora cuando se junta ¿Qué baila? Y ¿Qué piensa? Lo curioso es que las canciones ahora están llenas de palabras que no tienen significado pero suenan graciosas.

¿Vio alguna de sus obras en el teatro?

Claro. La vimos en el teatro, en el cine...

¿La conoció personalmente?

Sí.

¿Y cómo era?

Ah... era una mujer maravillosa. Me gustaba mucho... Lo que es bueno de Carioca es que ella no fue a la escuela pero podía hablar inglés y francés... el siglo XX tiene tantas chicas así, que no fueron a la escuela pero que se convierten en mujeres maravillosas como Tahia Carioca. Grandes mujeres.

26/06/09

¿Podría contarme más de la vida de Badī'a Mašābnī?

Sí. Entonces, del Levante vino una mujer llamada Badī'a Maṣābnī, no sé exactamente cuándo pero quizás podemos investigarlo porque hay gente que escribió sobre ella. En ese tiempo Egipto estaba bajo la ocupación inglesa, había más de 250 soldados ingleses en Egipto que vivían en el área donde está la Liga Árabe y el puente Qaṣr al-Nīl.

Badī'a Maṣābnī eligió el lugar para poner su casino ahí, donde ahora está el Sheraton Cairo porque la gente podía ir caminando desde Qaṣr al-Nīl hasta ahí. Y ahí es donde ella empezó su casino con cantantes y bailarinas. Y parece que era una mujer muy organizada porque no aceptaba a cualquiera. Si alguien quería incorporarse a su casino tenía que pasar un examen y entrenarse y solía traer gente que entrenaba a la gente y en ese momento había antes de Badī'a Maṣābnī había una bailarina muy conocida, Šafi'a al-Qubṭiyya que era muy buena y ganó mucho dinero, tanto que pudo comprar un carruaje como el de jedive Ismā'īl y solía ir y venir en ese carruaje de su casa al lugar donde bailaba, y dicen, no sé si es verdad, que ella fue perseguida por eso, porque quería andar por ahí como si fuera una gobernante...

Y era una bailarina.

Y era una bailarina.

Leí que Šafi'a al-Qubṭiyya fue la primera bailarina en crear una escuela de danza del vientre en Egipto.

Sí. Antes de Šafi'a al-Qubṭiyya no hay ninguna bailarina conocida. Fue la primera bailarina de profesión. Que hizo dinero de ello. Pero lo que realmente terminó con ella fue que era adicta a la cocaína. Así terminó.

Antes de la era de los casinos ¿Dónde bailaban las bailarinas?

Bueno, solían bailar en lugares, como por ejemplo, los de la calle 'Imad al-Dīn, esta calle estaba llena de lugares en los que la gente podía beber y bailar, cabarets. Todo empezó, creo, con los ingleses. Porque los egipcios no irían, porque eran campesinos; y la gente que va a estos lugares es gente que tiene un salario. Y la gente en el cambio de siglo, cuando comenzó el Casino Badī'a la gente solía sacar mucho dinero de la venta de algodón, sobre

todo durante la primera guerra mundial. No sólo por el mercado negro, sino también porque el precio del algodón era muy alto. Así fue como Badī'a Maṣābnī hizo mucho dinero.

Me dijo que usted la conoció. ¿Sabe algo respecto de su infancia? Escuché que cuando era pequeña fue con su familia de Líbano a Argentina y se supone que allí empezó a bailar ¿Sabe si esto es verdad?

Probablemente sí. Yo creería en esto, ¿sabes por qué? Porque ella estaba casada con Naŷīb al-Rīḥānī, un conocido comediante, y la Troupe de Naŷīb al-Rīḥānī fue la única en Egipto que solía ir a Argentina cada año. Entonces ella debió ser la que le dio la idea de que había árabes allá y que serían un público para su obra. Yo creería eso. La conexión con Argentina no sólo está en el teatro y la danza sino también a través de una revista mensual llamada *al-Hilāl*, esta gente, Emile y Šukri Zaydān tienen su oficina cerca del centro que empezó en 1892, era una imprenta que empezó con gente que venía de Líbano y solían tener sus periódicos que eran enviados a Argentina y tenían suscriptores allá, de ésta y otras revistas, y si ves los ejemplares antiguos ves “nuestra oficina en Argentina”. Entonces yo creo que puede ser verdad.

En una entrevista Tahia Carioca menciona, entre otros países, haber estado también en Argentina ¿Puede haber sido entonces con la *troupe* de Naŷīb al-Rīḥānī?

No. Esto debe haber sido... ¿Cuándo estuvo Perón?

Bueno, bastante tiempo, desde el 45...

Ah no, esto fue antes; esto fue en los 30 y hasta justo antes de la Segunda Guerra Mundial. Estos viajes. Entre los 20 y los 40, además era barato ir hasta ahí. Iban entre los meses de junio y septiembre, que eran meses muertos en aquel entonces en Egipto porque todavía no se había construido la presa porque no había cosecha, sólo venta de algodón. Entonces viajaban en esta época. Pero Badī'a, lo maravilloso de ella es que hizo una escuela con reglas estrictas y no cualquiera era aceptado porque ella quería presentar un espectáculo impecable. No cualquiera podía actuar ahí porque una vez que alguien se paraba en el escenario del Casino Badī'a tenía un nombre y ella solía abrir a las diez y media, once,

hasta las tres o cuatro de la mañana. Pero el jardín tenía dos horarios de salida de barcos. Uno durante el día y otro durante la noche. El que salía durante el día, la gente podía ir en invierno a sentarse a tomar el sol; pero durante el verano había mucha gente desde las ocho de la mañana hasta las cuatro o cinco de la mañana. Y mucha de la gente que iba ahí eran periodistas, escritores, músicos, ese era el lugar de encuentro de todo el mundo.

En el Casino Badī'a entonces había espectáculos de cabaret con diferentes tipos de danza tipo europea y un solo número de danza del vientre a cargo de ella según tengo entendido, ¿Badī'a era la única que bailaba danza del vientre en su casino al principio?

Sí, porque ella solía montarlo como los cabarets parisinos. La mayoría de las cosas que había en Egipto fueron copiadas de Francia o Inglaterra porque ellos eran los clientes. Ellos eran los que bebían, y era muy fácil conseguir una licencia para vender alcohol porque los ingleses alentaban este tipo de forma de vida. Así estaban todos contentos, los ingleses y los egipcios, así lograban que los egipcios que iban ahí bebieran en vez de pensar en hacer una revuelta.

¿Badī'a era más bien una mujer de negocios o una artista?

Una artista. Porque cada noche ella solía tener espectáculos como los europeos, como el can-can, y música... y todos sabían que la estrella ahí era ella. En un determinado momento venía Badī'a y empezaba a bailar; podía haber otra gente bailando con ella, pero era gente que iba y venía, pero la reina del lugar se quedaba.

¿Sabe dónde aprendió a bailar?

No. Pero creo que la danza del vientre empezó en Turquía, con el sultán. En ese tiempo la gente era vendida. El precio de una mujer podía ser elevado si sabía cantar, bailar o contar historias. Había gente que se dedicaba a entrenar a esta gente. Debe haber un origen ahí, en el ambiente del Imperio Otomano, a partir del siglo XV o XVI y hasta el siglo XX.

Es posible que también la danza haya surgido de la reunión de estas mujeres que eran de distintos orígenes y lugares, que al estar todas juntas comenzaron a intercambiar y crear movimientos...

Sí, seguramente... pero tienes que ir al Instituto Popular de Folclore en la Academia; creo que ahí se puede preguntar... sabes el problema de estas bailarinas de ahora como Fīfī ‘Abduh⁵²⁹ es que no saben de dónde viene lo que están haciendo.

(...)

¿Cómo era el sistema con las bailarinas en el Casino Badī‘a? ¿Las chicas solían sentarse con los clientes y hacerles beber?

Ella tenía reglas estrictas sobre con quién se sentaban las chicas. Pero a veces la gente quería a Carioca, u otra; especialmente los pachás, o los millonarios.

¿Y entonces Tahia Carioca solía hacer esto también?

No. Mira, lo hacía de otra manera. La invitaban a sus casas. El ambiente en esa época daba para este tipo de cosas, para que un pachá o alguien así invitara a Carioca porque las bailarinas hacían dinero no de bailar en estos lugares, sino de bailar en las bodas. No puedes imaginarte si bailaba en la boda del hijo de un pachá por ejemplo el dinero que recibía por esto. Tanto la cantante como la bailarina. Y a veces la bailarina se convertía en amiga de los clientes. Carioca sacó mucho dinero de esto.

Y ¿cuándo dejó de bailar en el casino?

Cuando empezó con las películas. Porque ella demostró una gran habilidad para actuar, como las grandes actrices del momento, e incluso mejor.

¿Alguna vez le mencionó algo Badī‘a Masābnī respecto a Carioca?

No... porque las veces que la vi acá la veía en el casino, quizás yo estaba sentado con algunos periodistas famosos, ella venía y se sentaba con nosotros, se quedaba un rato largo.

⁵²⁹ Fīfī ‘Abduh, (1953-). Bailarina y actriz egipcia. Nació en al-Munūfiyya, al sur del delta del Nilo. Comenzó su carrera como bailarina folclórica en el grupo ‘Ākif. En 1976 apareció en el cine como bailarina en la película *al-Risāla (El mensaje)*. En 1990, actuó en *Imra’ a wāḥida lā takfī (Una sola mujer no basta)* de la polémica directora Inās al-Digīdī, y a partir de esta participación, comenzó a protagonizar varias películas. Además del cine, actuó también en el teatro y la televisión. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at*, p. 96.

Pero después cuando la vi en Líbano tenía una granja; vendía queso, leche y derivados de la leche y frutas. Ella se fue de Egipto en 1951, un año antes de la revolución, porque la venían persiguiendo con el tema de los impuestos desde el principio y en ese momento dijo “es suficiente” entonces agarró sus joyas, su dinero y se fue. Compró una parcela de tierra, hizo su granja y ahí se quedó hasta los 70 u 80... Un periódico libanés escribió mucho sobre ella cuando estaba ahí, y los libaneses la querían mucho porque fue una artista que se hizo a sí misma en Egipto, como Şabāḥ.

¿Tahia también trabajó en series de TV?

Sí, en muchas. Como actriz.

¿Recuerda el momento en que escuchó la noticia de su muerte?

Claro. Incluso el profesor Edward Said escribió un artículo ¿lo leíste? Esto es muy importante...

¿Y en la prensa local?

En ese momento había mucha prensa sobre la pelea entre ella y su marido. Porque su marido después de hacer todo este dinero empezó a hacer este teatro con su nombre, como si él fuera la estrella, la echó de casa y se casó con otra mujer. Y la estaba atacando. Y ahí es cuando Fīfī ‘Abduh aparece y la apoya. Pero esto está todo en la prensa.

¿Y qué pensaba la gente?

Todo el mundo estaba del lado de Carioca contra su marido. No ha habido nadie contra Carioca, hasta ahora, todo el mundo la amaba.

¿Por qué?

¡Ah....! La manera en la que se comportaba, tratar a la gente, recibirlos, nunca hizo nada malo a nadie, ayudaba a todo el mundo; nunca hemos escuchado de alguna pelea con otra

estrella, o director; siempre escuchamos cuán maravillosa era, cómo gastaba su dinero en invitar a la gente, de su *yad'āna*, siempre cosas positivas.

II. V. Marie Rosental

Miembro de HDTO, estuvo detenida junto a Tahia Carioca en la cárcel de Egipto.

El Cairo 08/07/09

¿Cuál era el ambiente político luego de la revolución?

El ambiente general era tenso, tenían miedo de que se formara un frente contrarrevolucionario y por ello llevaron a mucha gente de muchas corrientes políticas diferentes a la cárcel; comunistas, socialistas, liberales o *wafdistas*. Incluso a varios oficiales del ejército. Por eso mi marido [Sa'd Kamāl] se escapó de la casa de su familia y se fuera a vivir con su tía porque ella era hermana de un ministro de gobierno de la revolución. Un día lo fui a visitar, y le dije que me había encontrado con el embajador de Hungría que me había dicho que teníamos que reunirnos con el agregado cultural de Rumania. Entonces nos encontramos con el agregado cultural de Rumania que nos dijo que quería organizar el día mundial de los jóvenes en Bucarest, entre el 10 y el 20 de agosto de 1953.

¿De qué se trataba el festival?

En ese festival iban a participar representantes de 30 países diferentes del mundo, sobre todo los países africanos que estaban luchando por la independencia, entre ellos Argelia. Entonces Sa'd sintió una gran responsabilidad, ya que no era una tarea fácil preparar la delegación que iba a representar a Egipto en el festival, pero yo estaba muy contenta.

En la estación del metro de Miṣr al-Ŷadīda Sa'd, se encontró con Muṣṭafā Kamāl Ṣidqī que era un oficial del ejército que había sido aislado en la formación del grupo de oficiales libres por ser muy osado. Sa'd estaba muy preocupado por este encuentro, porque Muṣṭafā Kāmāl era una persona que participaba en muchas organizaciones secretas, muy aventurero, que tenía relación con Yūsuf Raṣād que era el médico especial del rey y tuvo mucha actividad política pero sin afiliarse a ninguna corriente política. Por eso lo utilizó el rey para perjudicar a sus enemigos sobre todo a Muṣṭafā al-Naḥḥās (1879-1965) y también fue

detenido alguna vez conduciendo un auto que llevaba armas y bombas. Por eso estaba preocupado por este encuentro.

Cuando estalló la revolución fue descartado de todas las misiones y también del servicio en el ejército y por eso Muṣṭafā Kāmal tenía mucha envidia de la revolución y todos los Oficiales Libres. Como yo me llevaba bien con él, un día fuimos a su casa y ahí descubrimos que su mujer era Tahia Carioca y que era muy generosa. Los dos nos sentimos muy cómodos en su casa y por eso mi marido comentó el hecho de que era responsable de preparar una delegación para representar a Egipto en el festival este en Rumania. Y se sorprendió cuando Tahia Carioca le dijo que ella estaba dispuesta a liderar la delegación artística.

(...)

¿Cuántos representantes de Egipto fueron a Bucarest?

En total fueron 63 miembros, 15 del grupo político, 18 de arte y 30 de deporte y se juntaron todos y fueron a Alejandría y de ahí embarcaron y cuando llegaron fue muy exitosa la delegación egipcia... lo que hizo Tahia Carioca, bailando en la calle baile egipcio que sorprendió a todos los espectadores. Se sorprendieron mucho los rumanos de este pensamiento revolucionario nuevo y ahí en todos los periódicos mundiales se publicó en letras grandes todo sobre Tahia Carioca en letras grandes en *The Guardian* "Carioca arrasa Bucarest" en el *Washington Post* escribieron "Una danza política nueva se llama Carioca".

¿Cuál fue la repercusión en Egipto de esto?

La policía sintió que no había hecho lo suficiente porque no supieron con exactitud cómo fue que se formó esta delegación egipcia que participó del festival de los jóvenes en Rumania y yo creo que se preguntaban ¿Cómo se pudo formar una delegación juvenil de 63 miembros encabezados por personajes conocidos sin tener conocimiento de ninguno de sus movimientos sin saber ni siquiera como fue formado? La reacción ante esto fue, por un lado, vigilar intensivamente a mi marido, para saber quién lo apoyaba y por el otro fue llamar a Tahia Carioca para pedirle que fuera a hablar con ellos. Ella me contó que la

hicieron esperar más de diez horas al director del departamento, quien la recibió y le pidió que le hiciera un reporte entero del viaje y la red que la había apoyado. Tahia se negó a hablar, rechazando esta actitud y le dijo algo como “Dime claramente cuál es la acusación por la que me trajeron aquí y no me pidas que participe en tapar tus errores” ahí se acabó el encuentro pero después supimos que no le perdonó no ser cooperativa.

(...)

¿Y qué pasó con ustedes? ¿Los persiguieron? ¿Los mandaron a llamar también?

Mi marido percibió que lo estaban siguiendo, entonces se movía bastante, y yo era su conexión con la gente del partido. Todavía no nos habíamos casado. Teníamos pensado casarnos en noviembre de 1953, pero ese mes nos detuvieron a ambos, junto con más de 20 personas que estaban pendientes de acusación en relación a ellos dos. Los hombres fueron a la cárcel militar, pero Tahia y yo fuimos a la cárcel de Egipto con otras mujeres.

Mi marido temía que Tahia no pudiera mantenerse siendo fuerte y creyendo en lo que hizo sin derrumbarse psicológicamente. Temía también que ella perdiera todo lo ganado en su viaje a Bucarest, que hizo que todo el mundo hablara de su arte.

¿Y cómo fue el tiempo que estuvieron en la cárcel? ¿Cómo estaba Tahia?

Fue cuando estábamos en la cárcel cuando le hablé a Tahia de nuestra historia de amor y cuando la liberaron seguimos en contacto, aunque nosotros pensábamos que quizás ella querría desligarse de nosotros porque habíamos sido la causa de que ella fuera a la cárcel.

Sin embargo, por su valentía, su humanidad y su forma de ser, no nos abandonó. Yo me di cuenta en la cárcel de que ella no pensaba que el fin de la danza era incitar los deseos sexuales o el libertinaje, sino que lo consideraba un arte elevado que tiene su origen profundo en la historia. De hecho, cuando estábamos en la cárcel intentó enseñarnos a bailar, pero éramos todas muy malas... (risas). Pero ella, ella se hizo verdaderamente una mujer de sociedad respetable entre hombres y mujeres igual. Fue durante la época de la cárcel la hermana mayor de todas las presas.

¿Cómo la trataban en la cárcel? ¿Hubo maltratos?

No, para nada. La dirección de la cárcel la trataba como una artista talentosa, y el resto de las presas, también, como te dije, era como nuestra hermana mayor, hacia el café con leche todas las mañanas y tenía la puerta de su celda abierta recibiendo a todas, haciendo debates políticos y sociales.

¿Cree que se arrepintió en algún momento o dudó de la continuidad de su carrera?

Ella no demostraba estar arrepentida por estar en la cárcel, ni siquiera preocupada por su futuro artístico; y después de que me liberaron me llamó insistiendo que nos viéramos. Nos encontramos y ella estaba muy animada y me llevó a uno de los modistos de alta costura y me dijo “Tú eres nuestra novia y quiero regalarte algo para tu boda”. Yo me negué porque en ese momento lo que menos pensaba era en casarme, pero ella insistió y predijo que nos íbamos a casar pronto. Salí de la tienda cargada de regalos muy elegantes y volví a mi casa *shockeada* por el acercamiento de Tahia después de todo lo que había pasado.

II. VI. Mahmoud Reda

Bailarín, coreógrafo, director del Grupo Reda de danzas folclóricas egipcias, parte del Ministerio de Cultura desde mediados de los 60.

El Cairo, 12/08/2008

¿Cómo empezó su trabajo con la compañía Reda?

Viajando. Yo fui a estudiar, investigar, para inspirarme. Yo quería hacer un *show*, en el escenario, en el teatro, no como el folclore, no como una boda, o celebración; sino en el escenario pero inspirada por el folclore egipcio. Entonces estuve recorriendo el país, no pensé en temas como dices, “la relación entre la gente...” no es esto... quise inspirarme por los movimientos, vestuarios, historias que tienen, las tradiciones... Entonces fui alrededor de Egipto, no una sola vez, sino que siempre que tengo un mes, o dos, voy a Alto Egipto, otra vez voy a los oasis, en diferentes momentos, no una sola vez. Incluso ahora, si tengo tiempo para ir a algún lugar, voy a ir.

Entonces, llevé conmigo algunos bailarines, alguien que escribiera, alguien que tomara fotografías, teníamos una cámara pequeña de cine para filmar en ese momento, y juntamos a la gente. Generalmente voy al gobierno, a cualquier lugar que voy, ellos me conocen, y me pueden ayudar a llevar cosas; como por ejemplo recuerdo en Luxor, llevamos músicos y bailarines en un bote, de noche. La gente en los jardines, traes músicos, con tabla, *mizmār*⁵³⁰, los pones a tocar, y todos van a bailar.

¿Las mujeres también?

Más que nada en el Alto Egipto y en los oasis, es muy difícil ver mujeres bailar, no sólo ver, sino también hablar con ellas; como yo soy hombre, hablar con una mujer, es muy difícil. Entonces tuvimos que pensar de qué forma podíamos hacer, fuimos a ver a los niños, niñas, porque ¿sabes? Las maestras son de El Cairo, entonces íbamos con las maestras y les explicábamos lo que queríamos... aquí tengo algunas fotos de los oasis,

⁵³⁰ Instrumento musical de viento tradicional.

niñas que usaban la ropa y accesorios tradicionales de sus madres, ves que las niñas son pequeñas y la ropa les cuelga, y ellas bailaban, seguro que como sus madres... entonces, no es fácil... inspirarse con vestuarios, por ejemplo; si quiero ser auténtico entonces mi *show* tendría que ser todo negro, porque ellos visten de negro, como tú ahora, visten de negro, es común, quizás alguien muere y ellos visten de negro por un año, hasta que pasa ese año, y alguien más muere. Entonces ves que toda la gente está de negro, si yo quiero hacer exactamente lo que veo, mi *show* en el escenario sería todo negro.

Entonces tuve que pensar qué hacer. Y así ¿qué descubrimos? por ejemplo; en sus casas, no tienen que vestir de negro, pueden vestir de cualquier color, pero cuando salen se ponen algo negro encima, entonces, pude ver por debajo, algunos colores, y así sabemos que llevan colores debajo del negro. Los niños pueden llevar colores, los niños en la calle, está permitido que lleven colores, entonces sabemos, por los niños, y por lo que podemos ver bajo lo negro qué visten las mujeres, los colores que usan. Y si yo hago este negro transparente, entonces será la mitad de auténtico, pero, artístico. Negro transparente, y ves los colores debajo, cosas como esta.

Entonces, inspirarse con el folclore, sobretodo la danza, es muy poco el material.

Entonces tuviste que agregar cosas

Tuve que agregar cosas, pero yo mismo imaginarme a una de ellas, porque no agregas algo al idioma árabe hasta que se convierte en inglés, no, tengo que capturar su espíritu... por ejemplo, la danza *haggālla*, en Marsà Maṭrūḥ, la bailarina hace solamente un movimiento, con las caderas, entonces si yo hago una coreografía de 6 minutos, con sólo un movimiento... entonces me di cuenta de que el hombre, en las bodas hace cosas, salta y aplaude, y se arrodilla, y son felices, improvisan, no es una danza que saben, improvisan movimientos, de estos movimientos yo armé la danza, pero los organicé...(...)

Y esto es arriesgado, pero tuvimos suerte, porque lo que hicimos fue aceptado, incluso si por ejemplo hago una danza para los *fallāḥīn*, ¿sabes lo que es *fallāḥīn*? *fallāḥīn* (campesinos) no tienen una danza, no bailan. Y si hay una boda o algo, como una broma un hombre se va a poner un pañuelo en la cadera y va a bailar como una mujer, pero este no es

su estilo. Y yo no quería dejar a esta parte de Egipto sin una danza, yo quería coreografiar una danza sobre el Alto Egipto, los beduinos, ¿y por qué no *fallāḥīn*? Entonces tuve que inventar, pero, no todo, estudié cómo trabajan en el campo, cómo caminan, cómo hablan, de todos sus movimientos cotidianos creé una danza, un estilo para que bailen los *fallāḥīn*, cuando coreografí una danza sobre *fallāḥīn*, hombres y mujeres... con las mujeres no hay problema, dile a cualquier mujer en Egipto “¡baila!”, se va a poner el pañuelo en la cadera y va a bailar, pero los *fallāḥīn* hombres no tienen, entonces creé una danza, un estilo para la danza y ahora todos...si estos *fallāḥīn* vienen y ven esta danza, se van a reconocer en ella, no van a decir “no, esto no somos nosotros”, van a decir “esto somos nosotros”.

Los otros grupos —porque cuando nosotros empezamos este negocio éramos el único grupo, pero ahora hay 100 grupos como éste— hacen el mismo tipo de danza, pensando que ésta es la danza de los *fallāḥīn*, no saben que esto es Mahmoud Reda. (Risas)

Esto es *fallāḥīn*, Mahmoud Reda pero se convirtió en su propia danza...

Esto es lo que estaba por preguntarte, que quizás estas danzas que creaste se convirtieron en folclore...

Sí, se convirtieron en folclore entre los grupos y la cultura de la gente. Y cuando yo fui a todos estos lugares no había grupos, había gente que quería bailar, que bailaba y me inspiré. Pero si voy ahora de nuevo, voy a ver grupos. Esto no quiero, veo grupos y no me inspira. Y después de todo, el material de danza es limitado, el verdadero material que yo buscaba para inspirarme era muy limitado y tuve que agregar cosas, pero sin salirme del estilo original, y esto es suerte, pero por suerte tuvimos éxito. Porque puedes arruinarlo, hacer algo extraño.

Lo que solía hacer el padre de Farida [Fahmy]... él era profesor en la universidad... era probar esto de lo que estoy hablando —ahora estoy hablando de esto porque ahora miro para atrás y me analizo pero cuando lo hice, no lo pensé, hice lo que quería hacer... esta inspiración, y había cosas en mí, pero ahora me analizo— él solía ir al teatro, por ejemplo Farida tenía puesto un hermoso vestido *fallāḥī* y un cántaro pintado (generalmente los cántaros de los *fallāḥīn* no están pintados) y veía algunos *fallāḥīn* entre el público y

entonces decía “¿Qué es esto? Esto no es de los *fallāḥīn*” él quería ver qué era lo que ellos iban a decir, “Esto no es *fallāḥīn*, no es el vestido de los *fallāḥīn*”, entonces ellos le gritaron y le dijeron “esto somos nosotros” “¿Y el cántaro?” dijo él. “Esto somos nosotros” respondieron ellos. Ellos se reconocían y estaban orgullosos de ello, pusimos un poco de belleza en sus vidas. Por eso les gustó.

Quieres decir que ellos vieron lo que había debajo

Exacto. Yo me estudio ahora, me analizo. Mi estilo, cuando investigaba estas cosas, yo buscaba la belleza, no veía nada más. Porque cuando vas a los pueblos, ves cosas hermosas y cosas horribles, ves niños con las caras cubiertas de moscas, esto no me interesa, esto no lo veo, yo estoy buscando la flor, conectar mi arte a esto, y así será... entonces tomo lo hermoso. Ahora sé lo que soy pero cuando estaba haciendo esto, lo hacía por...

Intuición.

Claro, intuición. Cuando pensamos ahora, ahora, en lo que hicimos nos damos cuenta de que hicimos muchas cosas. Hicimos el primer grupo folclórico, tuvimos éxito, dimos la vuelta al mundo quizás 4 veces, hicimos 2 películas, hicimos muchas cosas, influenciarnos a unos 100 grupos... fuimos los primeros en tener escrito en el pasaporte “bailarán”, bailarín en el pasaporte... créeme...alcanzamos...en definitiva, todo esto, no fue nuestra intención, cuando lo hicimos, lo hicimos por amor... amamos la danza.

(...)

Quería comentarte algo respecto a esto que dices del folclore y de lo que ustedes hicieron o agregaron y es que en mi experiencia, nosotros en Argentina conocemos las danzas folclóricas egipcias gracias a tí. Y a veces encontramos profesores que dicen “esto es *haggāllā*” o “esto es danza nubia”, esto es... y encuentras que dos o tres profesores dicen cosas diferentes, y todos dicen “no, porque Mahmoud Reda hace esto, y él hace esto otro” Y no sabemos, porque...

Quiero decirte algo sobre Argentina. Gracias a Argentina tenemos el grupo Reda.

¿En serio?

Esto es muy importante. Gracias a Argentina tenemos el grupo Reda. Te digo por qué. Yo era un bailarín *amateur*, hace mucho tiempo. Iba a ver ballet, al cine a ver a Fred Astaire... cuando tenía 17 o 18 años. Pero después, cuando tenía exámenes en la Universidad, el último año, en 1954, había un grupo de Argentina llamado “Alfredo Alaria” actuando en el [cabaret] Pyramids. Los fui a ver, eran increíbles, hermoso, hermoso... Entonces fui a felicitarlos y me preguntaron si bailaba y les dije que sí, me pidieron que les mostrara entonces salté, me moví, hice cosas así... y les gustó, así que me tomaron. Bailé en El Cairo, Alejandría, Roma y París por seis meses, ni siquiera supe el resultado de mis exámenes, simplemente viajé... aprobé, pero no lo sabía cuando viajé. Entonces cuando estaba bailando en París, en el teatro *Casino de París*, un gran *show*, vi cómo organizaban todo, cómo hacían las coreografías, practicaban, la disciplina y todas estas cosas que aprendí de ellos. Pensé: “¿Por qué estoy solamente bailando folclore argentino y no folclore egipcio?” y entonces me vino la idea, me fui, claro que también no iba a continuar toda mi vida con esto. Y volví para empezar mi propio grupo. Entonces es gracias a Argentina que tuvimos el grupo Reda.

Sabes, cuando estábamos hablando de las danzas folclóricas, de que no son tan complejas y variadas, yo pensaba en el folclore argentino. Nuestro folclore es bastante simple, como lo baila la gente en los pueblos, de una forma muy sencilla; pero el folclore de escenario, es con muchos colores, y piruetas. Y es lo que la gente quiere ver, porque no quieren ver lo mismo que ven en el patio de su casa.

Claro. Si vas en Egipto a una boda o a cualquier celebración y la gente está cantando y aplaudiendo, divirtiéndose, puedes quedarte hasta mañana, disfrutas estar con ellos. Pero no pones esto en un escenario. Entonces, nuestro show es un show de escenario inspirado en ellos.

II. VII. Tārik al-Šinnāwī

Periodista, autor del libro *Taḥiyya Kārīwkā, fannāna lā ta‘rif al-makya‘* (*Tahia Carioca, una artista sin maquillaje*) y amigo personal de Tahia Carioca.

El Cairo, 29/05/2009

¿Por qué escribir un libro sobre Tahia Carioca?

Es una historia graciosa. A principios de los años 90, más o menos cuando tenía 17 años y cuando el Estado celebró el Festival de Cine Nacional, decidieron homenajear a algunas figuras y entre los elegidos estaba también Tahia Carioca. Me sorprendí porque más de una persona cambió de opinión y no quiso hacer el libro de Tahia Carioca. Todo el mundo se negó a hacer un libro sobre ella por la opinión tradicional de que ella era una bailarina de danza oriental. Y por eso me entusiasmé y quise hacer este libro.

(...)

Pero mi relación con Tahia Carioca se remonta a fines de los años 70, estaba en la Facultad de Comunicación y estábamos publicando un periódico llamado *La voz de la universidad*. Éramos estudiantes y no nos conocía nadie, y si quieres hablar con gente famosa no te prestan atención. En ese momento Tahia Carioca vivía en Yīza y yo en al-Manial, veinte minutos andando. La llamé y sin hacerse la estrella me respondió y por ello llamé al libro *Artista sin maquillaje*. Fui a su casa e hice la entrevista, la publicamos en el periódico y aunque no tuvo repercusión, para mí fue muy importante.

Decidí dedicarme profesionalmente al periodismo entonces. En aquella época ella estaba casada con Fāyiz Ḥalāwa, un escritor importante, actor y director y desde ese momento fuimos grandes amigos. Tahia Carioca era una artista excepcional a todos los niveles, no sólo tuvo una vida rica como artista, sino también un gran valor humano como persona y comprometida con su ideología política. Y fue ante estas tres dimensiones artística, humana y luchadora que me quedé paralizado.

¿Sabe cuál fue la última película en la que bailó?

Podemos decir que la última película en la que bailó es *Cuidado con Zūzū* si consideramos como escena de baile lo que presentó. Es un baile rodeado por la imagen creada por Ḥasan al-Imām de la bailarina retirada. Por cierto, la historia que inspiró al director Ḥasan al-Imām y a Ṣalaḥ Ṣahīn para hacer la película fue la vida de la bailarina Nabawiyya Muṣṭafā. Entonces había una periodista llamada Bahīra Mujtār que trabajaba en *al-Ahrām* que escribió sobre la situación de que tu madre sea una bailarina y cómo esto es visto por la sociedad. Al principio pensaron en incluir a esta bailarina en la película, pero luego para que no fuera tan directo le pidieron a Tahia Carioca que lo hiciera. Para conservar las apariencias se hizo este cambio para que no tocara personalmente a esa periodista. Y por eso le dieron a Tahia el papel de Nabawiyya Muṣṭafā.

Después Samīr Ṣabrī pudo convencer a Samia Gamal y a Tahia Carioca de que hicieran un número en el Hotel Sheraton, para mí eso fue horrible. Pero había necesidad de dinero. Eso fue a principios de los años 80, cuando se divorció de Fāyiz Ḥalāwa y necesitaba dinero. Samia Gamal estaba mayor pero aún conservaba su figura. Samīr Ṣabrī no fue totalmente responsable de esto, pero no me gustó que lo hiciera. Yo sentí que quería aprovecharse de dos bailarinas retiradas presentando un número hecho para impresionar a la gente en el que se presentaba a dos grandes figuras en el escenario otra vez. Sé que necesitaban el dinero pero no se merecía eso.

Sin embargo, personalmente creo que la última muestra de la relación de Tahia Carioca con la danza se despliega en *La juventud de una mujer* de 1956. Para entonces ya había dejado de bailar en las fiestas y hace el papel de una mujer en los últimos años de su vida y como intenta aferrarse al aroma de la juventud, lo dulce de la vida y representa el deseo de la mujer al acercarse a la calma. Realmente lo hizo muy bien y ganó muchos premios por ese papel, incluido el festival de Cannes.

¿Cuál fue la última película en la que actuó?

Creo que *Ah! Ya Bālad!* (¡*Qué país!*) a principios de los 90 con Ḥusayn Kamāl. Ella no estaba en su mejor momento pero estaba presente.

¿Cuáles son sus películas más importantes?

Hay varias. La principal es *La juventud de una mujer*. Pero, por ejemplo, también puede ser *El juego de la señora* en sus comienzos, en sus primeras etapas cuando era todavía muy joven y la historia con un hombre mayor y cómo era el amor entre ellos. Le daba miedo actuar ante Naŷīb al-Rīḥānī. Porque él estaba casado con su profesora Badī‘a Masābnī hasta que pudo involucrarse con el papel.

(...)

¿Cuál de sus personajes era más parecido a ella?

Lo que primero se me viene a la cabeza es Šafā‘āt. La idea de la bailarina, el hombre y el deseo sexual. Tahia Carioca siempre tenía una opinión propia, en todos los niveles; como en lo político siempre dice lo que piensa ante las cámaras, o si había un artista que llevaba mucho tiempo sin actuar, que estaba ya en el fin de su carrera, ella lo ayudaba. Mueve sus contactos, para lograr que él vuelva a los escenarios.

En los años 50, cuando iban a echar a ‘Abd al Ḥalīm Ḥafīz que iba a cantar *Šafīni marra*, una canción moderna entonces, cuando iban a echarlo de la fiesta en Alejandría por esta canción y que al público le gustaba escuchar canciones de música clásica; ella se plantó y lo ayudó; le dio dinero, del poco que tenía. Esa era Tahia, *ŷad‘ana*, la Tahia de las actitudes positivas, valientes.

Cuando estalló la revolución también tuvo su opinión propia respecto a ella, no es que haya estado en contra, sino que sintió que los que habían tomado el poder estaban siendo desleales a los principios de la revolución. Y por eso es conocido el dicho suyo de que “se fue un Fārūq y vinieron muchos Fārūqs”. Es decir que los revolucionarios se creían reyes. O sea, se fue un rey y aparecieron 11 más. La encarcelan y pasa 101 días en la cárcel.

¿Puede hablar un poco más de su relación con la política?

Tahia Carioca... había un movimiento social llamado HDTO. Es famoso a nivel de los análisis políticos porque es un movimiento político comunista no sólo de izquierdas sino

comunista, pero a lo mejor la gente no sabe de dónde viene el nombre HDTO. Lo importante es que ella antes de la revolución formó parte de este movimiento, ella no tenía pasta de comunista en el sentido estricto, como por ejemplo eso de separar el Estado de la religión; ella era bailarina pero sí que rezaba, fue a la Meca; o sea, era distinta, participó en este movimiento porque amaba estar del lado de los pobres; que son los ideales del comunismo que despertaron una parte idealista dentro de Tahia Carioca. Lo importante es que se vio obligada a casarse con uno de los miembros de este Partido Comunista con quien se escapó por miedo a que les abrieran una causa por prostitución. En Egipto puede que una relación entre un hombre y una mujer fuera del marco legal se considere como sacrilegio y por eso se vio obligada a casarse con este comunista para protegerse a sí misma. Cuando estalló la revolución continuó comprometida con sus ideales.

La revolución salió desde las filas de los Hermanos Musulmanes, no de los de izquierda; y como consecuencia, la revolución se dirigía más a los norteamericanos que hacia los soviéticos. Esto porque había temor de todo lo que tuviera que ver con la izquierda. Entonces, entre la gente que fue a la cárcel se encontraban los integrantes de HDTO, y entre ellos, Tahia Carioca.

Salió de la cárcel no odiando a la revolución ni a Abdel Násir sino que veía que entraban al palacio, robaban las alfombras, que eran alfombras de mucho valor en ese momento; se llevaban las lámparas, las joyas, eran cosas de valor que se tenían que confiscar por el Estado y no para ellos mismos. Entonces cuando ella expresó su opinión respecto a esto la mandaron a la cárcel. Salió porque ella también creía en la revolución, pero no estaba de acuerdo con los movimientos de la revolución.

En 1956 fue voluntaria en la resistencia popular en las ciudades del canal de Suez, hay fotos de ella llevando armas; por lo que ella no participaba sólo curando a los soldados sino también con las armas. Tuvo un papel activo, portando armas, en la resistencia. Cuando se encontró con Fāyiz Ḥalāwa empezó a hacer teatro político. Después criticó a Rusia en la obra *al-Bagl fī l-ibrīq* (*La mula en la tetera*).

En la época de al-Sādāt, antes del 73, recibíamos todavía ayuda de los rusos, ayuda militar y económica. Y todo eso salió en la obra de teatro. La relación de Fāyiz Ḥalāwa con al-

Sādāt... por cierto, al-Sādāt se escapó en los años 40 huyendo de la acusación de asesinato de Amīn ‘Uṭmān, entre los sitios que se escondió antes de la revolución uno fue Ismailiyya, el lugar de nacimiento de Tahia Carioca, y se escondió en la casa de su familia.

Tahia Carioca jugó un papel importante escondiendo a al-Sādāt. Quien dijo esto fue al-Sādāt dijo “yo estuve escondido con ustedes en su casa, en su ciudad” y por eso tenía una relación fuerte con ella y con su marido en la década de los 70.

¿Sabe algo de cuando ella fue a trabajar a Estados Unidos y a Londres?

Tahia sabía bien inglés y francés. Sulaymān Naḡīb, el director de la Ópera en Egipto en los años 40, le dijo que aprendiera ballet clásico, la convenció. Y entonces perfeccionó su baile, pero teóricamente, porque el ballet clásico está muy condicionado por el aprendizaje temprano. La danza del vientre es autodidacta, no hace falta aprenderlo sistemáticamente como el ballet clásico. Según lo que dijo ella, no le gustó Hollywood, no le gustó la forma de trabajar ni los papeles, por eso se fue a Inglaterra.

¿Por qué la gente no miraba a Tahia Carioca como miraba a las otras bailarinas?

Por la parte humana y política. La única de las bailarinas que tenía una vida rica era Tahia Carioca. Rica por su ideología política y su humanidad. Por eso la gente la miraba... nunca vieron su desnudez. O sea, la desnudez de Tahia Carioca no significaba en las mentes egipcias la idea de la bailarina. Aunque hay gente que se negaba a hacer el libro, en general la gente común piensa que Tahia Carioca era una persona *yad‘a* y a los egipcios les gusta mucho este tipo de personas. Se caracterizaba por el *yad‘āna*. Y por eso la querían.

II. VIII. Zizī Muṣṭafā

El Cairo, 20/08/2010

Quisiera hacerle dos grupos de preguntas. El primero referido a su carrera profesional, y el segundo respecto a su visión de la danza.

Adelante.

¿Podría contarme un poco cómo comenzó su carrera como bailarina?

Si, mira, cuando tenía 14 años era preciosa, de verdad, una belleza, mira esta foto, ¿ves?, hasta vinieron de *Playboy* que querían que posara.

¿Y aceptó?

¡Claro que no! Un día estaba en el Sahara City, hace 40 años más o menos, tú ni habías nacido; un lugar muy popular entre los turistas, y había un grupo de Tambura bailando, y al final sacaban a la gente a bailar, yo salí y no sabía bailar nada, me movía nomás. El dueño me vio y me ofreció bailar ahí. Me ofreció 50 piastras, que ahora son como 4.000 libras egipcias, y yo me desmayé. No lo podía creer, le dije que no tenía traje para bailar, y me dijo que él iba a alquilar uno por 25 piastras, y que entonces me iba a pagar 25 piastras por bailar. Me entristecí, pero acepté de todos modos. Al principio no sabía hacer nada, me paraba en el escenario y hacía poses, así, no tenía ni idea, después fui mejorando, pero nadie me enseñó, aprendí sola. Me dijeron que me subiera al escenario pensara que era la mejor, la reina del mundo, y eso hice.

¿Y su familia aceptó que se convirtiera en bailarina?

No. Ellos habían arreglado una boda para mí. Pero yo no quería casarme con ese hombre, así que me escapé de mi casa. Después sí me casé, pero con un hombre que yo amaba, a mi modo. En total me casé 7 veces. Cuando un hombre me decía que me quería yo le decía “bueno, entonces nos tenemos que casar”.

Mira, yo siempre digo, en mi vida y en la de mi hija, todo fue por casualidad, yo no busqué nada, sólo estaba en el lugar y en el momento indicado, como se dice. Sabes que cuando empecé a bailar en este lugar me dijeron que no podía usar mi nombre real, Zaynab, porque no es un nombre para una bailarina, entonces me pusieron Zīzī. Y estábamos sentados en una mesa y el dueño decía “Zīzī, Zīzī... qué, mmm” y llama a un camarero que pasa por ahí y le dice “Muṣṭafà!” Y dijo “Eso es, Zīzī Muṣṭafà”, así fue hasta mi nombre artístico.

¿Y cómo pasó de este lugar a las películas?

Cuando yo empecé no había películas, yo primero me hice muy conocida en el círculo de bodas y fiestas y después hice las películas, en que actué y bailé en 35 películas.

¿Cuándo dejó de bailar?

Hace 20 años... en 1990.

¿Y por qué?

Por mi hija. Ella estaba muy triste y enojada porque en la escuela la molestaban, le decían *bint al-raqqāṣa* (hija de bailarina), ella tenía 6 años, yo me separé de su padre cuando tenía dos años. Venía llorando de la escuela y yo le pregunté si iba a estar contenta si yo dejaba de bailar y me dijo que sí. Así que dejé de bailar.

Antes de este episodio en la escuela de Minna [Šalabī], ¿había sentido alguna vez rechazo o desprecio por parte de la gente por el hecho de ser bailarina?

No, nunca. Empezó en esa época. Antes las chicas iban en minifalda por la calle y nadie decía nada, había libertad, no como ahora. Hasta había cabarets con bailarinas que hacían *streaptease*. Y esto comenzó cuando la gente empezó a viajar a los países del golfo en los 80, a Qatar, Arabia Saudí y trajeron las costumbres de allá, entonces la gente se volvió más cerrada. Por la ignorancia y la pobreza.

Y ahora, ¿la gente la molesta por su pasado como bailarina?

No.

¿Qué piensa de las bailarinas actuales?

Ahora no hay nadie, esas Dīnā y no sé quién más, no bailan nada. Antes, en mi época había unas 15 bailarinas buenas, Naÿwà Fu'ād, Suhayr Zakī...había competencia, una se esforzaba por ser la mejor, y la danza también mejoraba, pero ahora no hay nada. La danza egipcia siempre se diferenció de las otras porque tiene alma, pero ahora las bailarinas bailan sin alma.

¿Usted cree que el alma de la danza se fue perdiendo o que alguien se la arrancó?

Se fue perdiendo, con el tiempo, como todo. Mira cómo estamos ahora... antes, había más cultura, eso tenía que ver también con la presencia de extranjeros en el país.

¿Cree que la degradación de la danza tiene que ver con el lugar de las mujeres hoy en la sociedad egipcia?

Seguro. Ahora hay una doble moral, la gente se pone en contra de la danza pero en secreto buscan a las bailarinas.

¿Por la religión?

Claro, la gente dice ser religiosa, pero en realidad hay sólo unos pocos que verdaderamente lo son. En una boda por ejemplo, que siempre hay bailarinas y a todos les gusta, sin embargo la gente se hace la desentendida. Por ejemplo si hay una chica que conoce a la bailarina, va a hacer de cuenta que no la conoce y esas cosas. También cada vez hay menos bailarinas en las bodas.

II. IX. Muḥammad Diyāb

El Cairo, 15/5/2011

¿Cuáles son los factores que determinan si una bailarina es famosa o no?

Entre estos factores está el interés de los medios de comunicación por ella, si sale en la televisión o en el cine o porque la demanda la élite, los políticos, los hombres de negocios, que le piden que baile en las bodas de sus hijos. Entonces si hay una bailarina conocida en un barrio popular como la calle Muḥammad ‘Alī, que baila en bodas de clase baja, no va a ser famosa a menos que tenga una relación con algún político o alguien famoso o a menos que salga en la televisión o en el cine, esto es lo que hace que se mantenga la fama de una bailarina. Si no, es como si no existiera. El cine es el elemento más importante para hacer que permanezca el recuerdo de una bailarina aunque no sea famosa, como Nabawiyya Muṣṭafā, que su marido era un campeón olímpico de boxeo y apareció en el cine.

¿Nabawiyya Muṣṭafā de *Cuidado con Zūzū*?

Sí, Ḥasan al-Imām la conocía y la visitaba, entonces descubrió que su hija era Bahīra Mujtār, que es periodista en [el periódico] *al-Ahrām*, y lo sigue siendo. La vio volviendo de la universidad y preguntó quién era y Nabawiyya le dijo “mi hija” y de ahí le surgió la idea de la película *Cuidado con Zūzū*. De hecho, Ḥasan al-Imām era aficionado a las bailarinas porque trabajaba en la sala de Badī‘a Maṣābnī cuando vino a El Cairo de al-Manṣūra y vivía en la calle Muḥammad ‘Alī. La calle Muḥammad ‘Alī, que está cerca de la Ópera. Por eso le fascinaba la vida de las bailarinas, es decir, le gustaba mucho hacer películas de sus vidas o de las bailarinas en general y esto se lo pregunté a su mujer en un simposio en el festival de cine internacional de El Cairo de por qué le encantaban tanto las bailarinas y se enfadó. Se lo pregunté porque pensé que ella podría darme una respuesta, pero lo consideró ofensivo.

¿Hay algún libro sobre su vida?

Si, él le dio sus diarios a la revista *al-Šabaka*. Unos cuantos números de la revista *al-Šabaka* del año 80 u 81, yo tengo algunos de ellos.

Había una bailarina que se llamaba Imtiṭāl Fawzī, él hizo una película que se llama *Imtiṭāl*, esta bailarina se hizo famosa en los 30 en la sala de Badī‘a Mašābnī, la de ‘Imād al-Dīn. En esa época había unos cuantos matones que imponían a la bailarina a pagar una cantidad de dinero todos los meses.

¿Eso era normal?

Sí, a cambio de protegerlas de los otros matones. Entonces ella decidió no pagar y el matón dijo: “Si ésta no me paga las otras tampoco me van a pagar. Y no me van a respetar”. Entonces planificó matarla, apagó las luces del casino, aunque no recuerdo si era en la sala de Bibā [‘Izz al-Dīn] o Badī‘a, creo que era en la de Bibā... rompió una botella de whisky y la degolló con el cuello de la botella. Tuvo mucho efecto en la sociedad y el gobierno hizo una ley para luchar contra la matonería. Zakī Ṭulaymāt tenía una relación con esta bailarina... Ḥasan al-Imām ha hecho una película que se llama *Imtiṭāl* pero no es la misma historia, la protagonista creo que es Māyida al-Jaṭīb, busca en la enciclopedia de Maḥmūd Qāsim y lee la sinopsis.

Las historias de las películas de Ḥasan al-Imām ¿De dónde venían? Porque por ejemplo *Šafī‘a al-Qubṭiyya* viene de la obra de teatro...

Sí, de Ŷalīl al-Bindārī, que la escribió y la publicó. Y Tahia Carioca la hizo en el teatro también. Y hay una obra de teatro sobre Bamba Kaššar que hizo Nādiya Luṭfī en 1966, y sobre ella hicieron una película. El director fue Ḥusayn Kamāl y la protagonista Nādiya Luṭfī. Es la única obra de teatro que ha hecho Nādiya Luṭfī. Luego hizo *Badī‘a Mašābnī*, Nādiya al-Ŷindi⁵³¹ iba a hacer el papel pero cuando el maquillador estaba haciendo el

⁵³¹ Nādiya al-Ŷindi (1940-). Actriz egipcia, conocida como “*naŷmatal-ŷamahīr*” (“la estrella del público”). Su primera aparición en el cine fue en un pequeño papel en *Ŷamīla* (Yamila) en 1960, y más adelante en papeles más importantes como en *Šagīra ‘alā al-ḥub* (*Pequeña para el amor*) en 1966. Su primer papel protagonista en el cine fue en 1974 con el director Ḥasan al-Imām en *Bamba Kaššar*. En los años 80 y 90 se

maquillaje le quemó la cara y por eso lo hizo Nādiya Luṭfī, porque Ḥasan al-Imām quería ya empezar a rodar y a Nādiya al-Ŷundī le hacían falta dos meses de reposo.

Pero hay una gran diferencia entre *Bamba Kaššar* y *Cuidado con Zūzū*, porque la primera es una película *light* y la otra es mucho más comprometida

Normalmente el tema de la vida de las bailarinas es que son oprimidas, pobrecitas, que fueron las circunstancias de la vida la que las llevaron a trabajar como bailarinas, que ellas mismas no lo hubieran hecho ni disfrutado y que son víctimas de las circunstancias y que está enamorada de un hijo de un *bāšā* o un hombre rico con quien tuvo un hijo y luego se llevan al hijo, es un melodrama. Es que siempre la representación de las bailarinas en el cine es negativa. Siempre es así, todas las bailarinas. Hay otra película protagonizada por Ḥusayn Fahmī y Māyida al-Jaṭīb y Laylā Fawzī de Ḥasan al-Imām con nombre de bailarina también.

¿Real?

Real. *Dalāl al-Miṣriyya* (*Dalāl la egipcia*), creo. También es una bailarina.

¿Cómo cambió el papel de las bailarinas de los 30 a los 50 y a los 70?

Esa es una historia larga, déjame primero hablar de la danza en el cine. Sabes que Bamba Kaššar apareció en el primer largometraje egipcio mudo: *Laylā*. Y bailó. Pero la película era muda. Vendió sus joyas y se las dio a ‘Azīza Amīr para continuar la filmación. Bamba Kaššar era de las bailarinas más famosas y murió en 1917.

Yo solo sabía que ella no llegó a ver la película.

Es verdad. La presencia de la danza en una película era un atractivo, una forma para vender la película en el mundo árabe, el norte de África y el Levante. Por eso el argumento de una película tiene que tener un o una protagonista que vaya a un cabaret y tiene que haber una

hizo muy popular. En los últimos años se alejó del cine y comenzó a aparecer más en la televisión. *Cfr.* Muḥammad al-Šawī. *Nādiya al-Ŷindī: Naʿimat al-Ŷamāhīr*. Beirut: Dār al-Rātib al-Ŷāmiʿiyya, 1995.

bailarina; o sino una boda y hay una bailarina. Esto era lo que más público atraía. Y el productor siempre insistía en esto. Y una exhibición de danza con un traje revelador. El público en el mundo árabe no tenía salas como las que había en Egipto porque eran sociedades cerradas, entonces esto llenaba un vacío, las películas que más vendían en el mundo árabe eran las películas de Anwar Waǧdī, que eran musicales, que cuando Laylā Murād cantaba, había unas bailarinas con trajes de estos de dos piezas bailando y espectáculos parecidos a las del cine de Hollywood. Las coreografiaba Isaac Dicson quien incluso hizo las coreografías de algunas danzas orientales de Tahia Carioca y Samia Gamal, todas las películas de Samia Gamal de los 40.

Badī‘a Maṣābnī hizo películas también, ¿no?

Sí, hizo seis.

La reina de los teatros.

Sí, *La reina de los teatros*. Y fracasó terriblemente. No vi ninguna de sus películas pero creo que se consiguen. Porque no son tan antiguas... Entre ellas, dos películas hechas por Mārī Kawnī, que nunca pierde sus películas. Ella hizo seis películas porque yo trabajé haciendo una película sobre ella con la productora internacional de Marianne Jūrī.

¿Ella hizo una película sobre Badī‘a?

No, no la hizo. Íbamos a hacer una película sobre Badī‘a y Tahia Carioca en vez de Samia Gamal... yo quiero hacer una película documental sobre Badī‘a. Tengo muy buen material. Pero por desgracia las películas de ella no las conseguí. Hizo una película muda con Naǧīb al-Rīḥānī pero no se puso en el cine. Después hizo cuatro películas en los 40 y esas películas están. Al menos las dos películas producidas por Mārī Kawnī.

¿Cuál es y cómo fue cambiando la imagen de la bailarina?

Bueno, en los años 30 y 40 la imagen de la bailarina era mejor que ahora. Porque era considerada una profesión y como tal se la respetaba. En la calle Muḥammad ‘Alī todavía estaba ahí la banda musical de Ḥasab Allāh y las bailarinas; las bodas se celebraban dentro

de las casas y tenían que traer una bailarina. Hasta la gente de clase media podía traer una bailarina y no lo veían como algo malo, el novio y la novia tenían que hacer *al-zaffa* y la bailarina era fundamental y esto no era *‘ayb* (mal visto), en nuestros días es imposible encontrar a una bailarina en esta situación a no ser que sea la boda del hijo de algún ministro por ejemplo, entonces traen a Dīnā o alguna bailarina famosa. Incluso la invitan como algo que demuestra prestigio, no porque la respeten.

Ella [Dīnā] es el modelo de danza ahora. Lo que presentan las bailarinas no tiene nada que ver con la danza. Los trajes son muy vulgares. No entienden lo que es danza. Es una exhibición para excitar los sentidos, provocar nada más, de forma vulgar. Lo más sorprendente es que estas bailarinas se burlan de la danza de Tahia Carioca y Samia Gamal y no sabrían bailar al nivel de ellas. La danza en la época de Bamba Kaššar, en los años 20, no se desarrolló sino hasta la llegada de Carioca, Samia Gamal e Isaac Dicson, aunque la gente lo mire mal (a él). Es verdad que Isaac Dicson robaba coreografías de películas americanas y las arreglaba para ellas, pero él también fue entrenador de danza oriental, de Tahia Carioca y Samia Gamal hasta finales de los 40 como en la película de *‘Afrīta Hānim* (*Señora genia*). Porque en las películas siempre bailaban tango, samba, espectáculos variados y él era el que montaba esto. Tahia empezó antes que Samia a hacerse famosa, desde principios de los años 30 y Samia Gamal en los 40, es decir que Tahia empezó 10 años antes que Samia. Es una diferencia de 10 años porque la primera película de Tahia fue *Duktūr Farḥāt* (*Doctor Farḥāt*) en el 32 dirigida por el director judío Tūyū Mizrāḥī. En esta película no baila, aunque estaba con Amīna Muḥammad⁵³², ninguna de las dos bailaron y esto es sorprendente. La primera película de Samia Gamal es en el 41, de extra con Farīd al-Aṭraš.

¿La primera película con una bailarina como protagonista es *El juego de la señora*?

⁵³² Amīna Muḥammad (1908-1985). Actriz egipcia. Nació en Tanta, se mudó a El Cairo donde trabajó de secretaria en la embajada de Polonia y de periodista en varias revistas. Se incorporó al Grupo Nacional (de teatro) y trabajó con: Zaynab Šidqī, ‘Azīza Amīr y Firdaws Muḥammad. En 1924 se incorporó con su sobrina Amīna Rizq al grupo de Ramsīs, y más tarde al grupo de los hermanos ‘Ukāša. Su primera película fue *Layla fī l-‘umr* (*Una noche en la vida*) en 1934. En 1937 protagonizó y dirigió la película *Tītā Wūny* (Tita Wong). Cfr. Maḥdī ‘Abd al-Raḥmān. *Rā’idāt*, p. 65 y ss.

No sé, seguro que hay una película donde ha sido bailarina pero tendría que pensar para decirte cuál es. ¿En el 47?

En el 46.

Hay una película donde Samia Gamal sale como bailarina y es muy buena película, yo creo que esta película fue antes de *El juego de la señora* o al mismo tiempo. Con Farīd al-Aṭraš que cuenta la historia de un grupo aficionado por el canto y la danza de al-Manṣūra que llega a El Cairo. Ella es ‘ālima y su madre es ‘ālima y tienen ambición de ser famosos y por eso van a El Cairo, entonces su profesión principal es bailarina en esta película. Cuando llegan a El Cairo van a ver a un hombre que vive en la calle Muḥammad ‘Alī para que les dé información sobre fiestas y bodas, el actor es Šarafantaḥ (Muḥammad Kamāl al-Miṣrī), ¿lo conoces? Le dice “A qué se dedicaba tu madre” y ella dice “mi madre era ‘ālima y yo sigo su camino” y él le dice: “*sīmāhum fī wuṣūhihim*” (“se les nota en la cara”, cita del Corán). Eso es gracioso, porque habla en realidad de la gente buena que se le nota en la cara. Pero ella no siente vergüenza en decir que ella era ‘ālima como su madre.

¿El rol de la bailarina en los 40 era negativo?

Mira, para no equivocarme yo hago una lista de las películas con el nombre de la película, la protagonista, el director y el año para poder hablar con corrección. A partir de lo que vi y sé de cada película podría decir esta película es del año tal, pero así es complicado.

¿La bailarina del cine en los años 40 es totalmente distinta de la bailarina en la vida real?

Creo que los 30, 40, 50 no había mucha diferencia entre las bailarinas del cine y las de la realidad, pero la idea del cine no es dar al público algo verosímil o real sino mostrarles algo atractivo. Sí, el cine es una imitación de la realidad, pero no es una copia. Entonces va a haber alguna diferencia pequeña ya que el elemento de lo atractivo es importante.

Las películas de la *Trilogía* por ejemplo, están ubicadas en la época de la Primera Guerra Mundial. Es decir, los acontecimientos tenían lugar antes y después de la revolución del 19. Hay dos películas que se hicieron en los 60, una la hizo Ḥasan al-Imām y la otra es *La Azucarera* que se hizo en 1970 aproximadamente, en colores. Él también hizo referencia a

la vida de Šafī‘a al-Qubṭiyya, que se volvió drogadicta y se murió en la calle, la gente no la reconocía. Él ha hecho un personaje de sus bailarinas, en *La azucarera* muere de esta forma. Hasta los escritores se inspiran en la vida de una bailarina famosa y la mencionan en sus novelas. Te voy a decir la historia de *Lā (No)* de Muṣṭafā Amīn que se iba a hacer en el cine protagonizada por ‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ en los 70, pero al final se hizo en la televisión en los principios de los 90, sobre una bailarina que apoya a un preso político cuyos documentos queman en la cárcel, entonces el responsable de la cárcel descubre que este preso está de más, no está registrado y no sabía quién era y lo echa de la cárcel, entonces sale de la cárcel perdido sin saber quién es. Esos acontecimientos tienen lugar en los 40, entonces una bailarina muy famosa lo apoya y lo acoge en su casa y ella tiene relaciones con ministros y políticos; esta bailarina era Tahia Carioca. Muṣṭafā Amīn muchas veces se inspira en bailarinas famosas como Fāṭima Rūšdī, Tahia Carioca y con algunas modificaciones las incluye en sus historias.

¿Y en los 50?

Te voy a contar algo que te va a resultar gracioso. Amīna Rizq antes de morir se había producido una película llamada *Ḍaḥāyā al-madaniyya (Las víctimas de la civilización)*, ella era la protagonista con Yūsuf Wabhī y decidió buscar la película. Entonces fue al laboratorio del cine y al Instituto de Archivos de Películas en la calle al-Haram y siguió buscando hasta encontrarla. En esta película aparece Amīna Rizq que va a una modista y ahí se encuentra una bailarina que baila, entonces la policía moral entra a detenerlos a todos, entre ellos a ella, aunque es inocente y su marido la repudia. Y se encuentra ante un desastre en su vida por esta situación. En esta escena la que bailaba era su tía, Amīna Muḥammad. Cuando encontró la película, el Dr. Maýdī ‘Abd al- Raḥmān le comentó que supuestamente se había perdido una escena, entonces este doctor le dice: “Estoy casi seguro de que Amīna Rizq era la que se llevo esta parte para que no se viera a su tía bailar”. Porque, efectivamente, si ahora ves la película en la televisión Amīna Muḥammad no sale.

Ella produjo una película que se llama *Tītā Wūnŷ (Tita Wong)*, la rodó en una azotea, la protagonista es una japonesa. Amīna Muḥammad puso un anuncio para hacer un casting para sus películas, eso también tendrías que ponerlo. Primero ella producía sin tener dinero,

entonces la gente trabajaba voluntariamente para terminar la película y necesitaba, por ejemplo, a alguien que tuviera un traje y que pudiese conducir un coche. Se presentaron muchos, entre ellos tres famosos: Ḥusayn Ṣidqī, que lo rechazó porque no sabía conducir o no tenía coche; Anwar al-Sādāt, que se puso muy contento cuando Ronald Reagan logró ser presidente de Estados Unidos porque era actor y luego se convirtió en presidente de la República, que era lo que le hubiera gustado que le pasara a él, entonces hacía que la televisión egipcia pusiera todas sus películas. Anwar al-Sādāt es el que contó esto en su biografía llamada *al-Baḥt ‘an al-dāt* (*La búsqueda de uno mismo*).

A Anwar al-Sādāt le afectó que ella lo rechazara porque él sí tenía traje, aunque creo que no sabía conducir. Amīna Muḥammad tenía un carácter fuerte: producía, actuaba. Vino de Tanta a El Cairo con Amīna Rizq para trabajar. Al hermano de Amīna Muḥammad también le gustaba el arte y la actuación, vinieron en 1923 porque Amīna trabajó con él cuando se establecía la compañía de Ramsīs, supongo que la compañía se formó en el 23 y ella se incorporó en el 24, era pequeña. El hecho de que esta gente viniera de Tanta y trabajara aquí como artistas... A ver, si su padre hubiera estado vivo, ella no hubiera podido hacerlo, vino con su tía que también trabajó en muchas películas con Muḥammad Bayyūmī. Esa es una bailarina importante. Pero Ḥikmat Fahmī era famosa en las salas de ‘Imād al-Dīn solamente. Trabajó de espía en un caso famoso, estaba junto con Anwar al-Sādāt, ves, ésta es la relación de Anwar al-Sādāt con otra bailarina. Trabajaban como espías para los alemanes en contra de los británicos. Los dos fueron detenidos y encarcelados por este caso. Había una casa flotante y un hombre llamado Ŷa‘far, medio egipcio, medio alemán, y tenían un aparato de espionaje en la casa flotante. Había egipcios que trabajaban con los alemanes como espías contra los británicos porque querían que ganaran la guerra y así poder echar a los ingleses de Egipto. Había gente que tenía esta idea. Entonces a Ḥikmat la entregó este Ŷa‘far. Sādāt estaba con ella en el caso. Ella participó en varias películas como *La voluntad*, como amiga de Fāṭima Ruṣdī, aparece en la película *La voluntad* en dos escenas y sale en la película de *Laylā al-badawīyya* (*Laylā la beduina*). Apareció en más de una película, no era muy guapa ni tenía carisma. Tampoco Bebā salió mucho en el cine, en más de una película fue protagonista con Farīd al-Aṭraṣ en *Ŷamāl wa-Dalāl* (*Gamal y Dalal*). Su danza era libertina, como Dina, te la voy a enseñar. Para que veas cuánto han elevado la danza Tahia Carioca y Samia Gamal.

¿Quiénes son las bailarinas que surgieron a comienzos de los 30?

Ḥurriyya Muḥammad, Bibā, obviamente no podemos comparar esta danza con la otra sino mediante el cine, porque nosotros no vivimos lo que se vivía en las salas en ese momento, entonces es el cine el que te muestra la danza. Yo he visto la danza desde el cine mudo hasta ahora, vi la película *Las víctimas*, había una bailarina que bailaba. No recuerdo en qué versión de la película de Bahīya Ḥāfiẓ estaba la danza, si en la versión del 36, cuando salió la película con diálogos (cuando le pusieron unas escenas de dialogo), o en el 32, en la primera copia de la película que era muda. Porque ella hizo algo raro, era una película muda y le montó sonido. Yo no sé cómo lo ha hecho, había a veces imagen y sonido o añadió el sonido después, porque había escenas mudas y otras con diálogos. Por ejemplo en la película sale Laylā Murād que canta realmente, ésta es su primera película.

Las dos bailarinas más famosas eran Ḥurriyya Muḥammad y Bibā cuando Tahia Carioca comenzó a principios de los 40 a bailar en el casino de Badī'a. Ḥurriyya una vez le pegó y molestó a Tahia y trajo a su madre y le rompió todos sus trajes de baile en la sala de Badī'a en su habitación y le pegaron, le dijeron: “estás imitando a Ḥurriyya”, porque empezó a destacarse cuando Dicson le hizo la coreografía de carioca de la película *Flying down to Rio*. Hemos estado durante 10 años diciendo *The road to Rio*, que es una película de los 50, que es imposible, me volví loco cuando hice la investigación con Nabīha Luṭfi, cuando me metí en internet y vi que la película es del 48, 50, cómo puede ser, si ella baila el carioca en los 30 y hasta ahora los críticos siguen diciendo que esta coreografía sale en la película *Road to Rio* y además dicen el nombre de otra bailarina. Esa película *Flying down to Rio* es la primera película de Ginger Rogers y Fred Astaire juntos, en Río y, claro, hay danzas de ahí. El que tuvo la idea fue Sulaymān Naẓīb que iba a la sala de Badī'a y era amigo de Carioca y le dijo “¿Por qué no ves la película y le dices a Dicson que te enseñe esta danza?” Cuando la bailó tuvo mucho éxito, decían “queremos la chica del carioca” y de ahí su nombre. Quiero retomar este punto; que la danza de Bebā y Ḥurriyya Muḥammad no era para nada linda, sobre todo Bebā, era horrible. ¿Cómo es posible que se compare con Carioca? La danza de Carioca era muy elegante, chic, sensible, con sentimiento, con la música, su cuerpo, de sí misma, y lo que la rodea, la otra como si fuese una prostituta; realmente horroroso.

¿Y por qué era famosa?

Sí, muy famosa. Pero no sé por qué. Aunque seguro Carioca era mucho más famosa. A lo mejor era famosa porque atraía clientes, conocía a gente rica y de prestigio y además probó suerte en el cine pero no tuvo tanto éxito como Carioca, tuvo un protagonismo con Farīd al-Aṭraš en *Gamal y Dalal* y muchas películas donde apareció; o bien salía en una escena de baile o hacía el papel de una bailarina. En *Gamal y Dalal* hace el papel de una bailarina. Era una bailarina malvada, salía con hombres, se llevaba todo su dinero y los dejaba. Esta película es de los 40, es la tercera película de Farīd al-Aṭraš, creo que esa película la hizo después de *La victoria de la juventud* con Asmahān⁵³³, luego iba a hacer *Aḥlām al-šabāb* (*Los sueños de la juventud*) con Asmahān, pero Asmahān había vuelto con su marido y se fue a Siria, entonces la hizo con Madīḥa Yusrī, que no era cantante, y entonces le doblaron la voz.

Creo que después de *Los sueños de la juventud* es *Gamal y Dalal*, después *Šahr al-‘asal* (*Luna de miel*), y después *El amor de la vida*. En la película *No puedo*, Carioca sale como bailarina, no estoy seguro si esto fue antes o después de *El juego de la señora*; Farīd al-Aṭraš y Carioca, y ella hace de bailarina, ya era famosa. Se llama así porque cada vez que él le dice algo ella dice “no puedo, no puedo” y entonces canta una canción que dice “yo no sé por qué siempre me dice ‘no puedo’” al ritmo de samba.

Por eso siempre digo que Isaac Dicson, Samia Gamal y Tahia Carioca son los que han salvado la danza oriental de lo que llamaban antes “mover la barriga”. Había unas cuantas bailarinas que se ponían de pie y movían la barriga y punto. Y el pecho. Y la bailarina era muy gorda, como Bamba Kaššar. ¡Era muy gorda! Este era el canon de belleza entonces, la belleza popular. Porque los artistas que trabajaban en los teatros no eran así, supongo que imitaban a las artistas de los teatros parisinos, o las películas del cine. Bamba Kaššar murió

⁵³³ Asmahān (1912 o 1918-1944) Cantante y actriz siria. Nació en *Yabal al-‘arab*, Siria, de una familia perteneciente a la nobleza drusa. Su nombre original es Āmāl al-Aṭraš, hermana de Farīd al-Aṭraš. Se instaló en El Cairo con su madre y hermanos. Comenzó a cantar a los 15 años y grabó canciones de Dāwūd Ḥusnī y Muḥammad al-Qašabī. Se casó con su primo, el príncipe Ḥasan al-Aṭraš, y fueron juntos a vivir a Siria, donde intentó suicidarse en Damasco. Volvió a El Cairo en el año 1937, retomó su carrera musical, y comenzó a participar en producciones cinematográficas en 1941 como cantante y actriz en su primera película *El triunfo de la juventud*. Falleció por causa de un misterioso accidente de coche en 1944. *Cf.*: MuḥammadQābil. *Mawsū‘at al-ginā’ fī Miṣr*, El Cairo: Dār al-Šurūq, 2006, p. 35-36.

en el 27 y era tan gorda... y esto era bello, supongo que sería una belleza para el gusto popular, no aristocrático o burgués. Todas las mujeres eran gordas, hasta las actrices como Greta Garbo eran gordas. Las bailarinas de clásico eran más gordas que ahora, hasta las que bailaban en Europa, no solo en Egipto, más gordas de lo que supimos hace 40 años. Esto es verdad, lo vi en fotos.

En los 70, por ejemplo, las películas de Ḥasan al-Imām que son sobre bailarinas no están protagonizadas por bailarinas ¿Por qué?

Puede ser porque no hubiera bailarinas actrices. Una bailarina que supiera actuar bien y al mismo tiempo pudiera protagonizar una película... en los 70 las que estaban era Naÿwà Fu'ād y Suhayr Zākī, las más famosas, pero a Naÿwà Fu'ād no le daba para protagonizar ninguna película, no llegó a este grado. Y Suhayr Zākī no era actriz, hacía papeles secundarios.

Naÿwà Fu'ād no recibió educación universitaria pero siempre se juntaba con la élite y ella podría apreciar lo que haces. Venían de la televisión americana y europea a entrevistarla o a filmarla con el traje de danza en las pirámides y era mujer de alta sociedad. Se casó con Sāmī l-Zugbī, que era el director de Sheraton Cairo cuando se construyó. La crió la mujer de su padre, que era egipcia. Por cierto, Naÿwà Fu'ād es una bailarina maravillosa, yo la considero la última bailarina. Suhayr Zākī tiene un solo estilo de danza. Baila como las amas de casa cuando bailan en casa.

II.X. Rafiq al-Šabban

Doctor, profesor invitado en la academia de las artes, profesor de guión cinematográfico, crítica cinematográfica y se desempeñó también como profesor en el Instituto de Teatro en la asignatura Teatro Estadounidense, escribió en varios periódicos, invitado en programas de televisión y radio, entre otros.

El Cairo, 20/5/2011

¿Podría hablarme del papel de la mujer en el cine egipcio y específicamente del papel de la bailarina?

El papel de la mujer en el cine ha comenzado con los comienzos del cine egipcio. Para hacerse un lugar en el mundo árabe, el cine egipcio tuvo que inclinarse luego hacia el melodrama. Eso fue hasta el 40, 42. Todas las películas egipcias tenían que tener canto y danza. A veces las bailarinas no sabían cantar y las doblaban, o a veces la bailarina bailaba en una escena o dos. Los países árabes comenzaron a comprar estas películas por el canto y la danza, toda la producción, sin excepción hasta el año 40... Y poco después las películas comenzaron a prescindir del canto y la danza. Entonces el papel de la danza era una escena o dos, luego empezó a ser más importante con la aparición de las bailarinas famosas, esto además de las películas musicales que comenzaron a aparecer en el cine. Al principio era Badī'a Mašābnī, que hizo dos o tres películas, es la reina del espectáculo en Egipto, pero ya era mayor.

Entonces el cine egipcio estuvo esperando la aparición de otra bailarina que tuviera el potencial de una mujer joven que baila bien. Esto sucedió por primera vez con Tahia Carioca, ella fue la primera bailarina que podía bailar y actuar. Hizo amistad con algunos cantantes que hacían películas musicales, como por ejemplo Farīd al-Aṭraš, él cantaba y ella bailaba... La figura de la bailarina siempre estaba presente, pero Tahia Carioca empezó a tomar otro camino, es decir, sin estar acompañada por cantantes, empezó a hacer películas musicales sola.

Las canciones de Farīd al-Aṭraš siempre tuvieron que ver con las bailarinas, por eso tuvo que encontrar a una bailarina. La sustituyó Samia Gamal, que en mi opinión ha sido de las bailarinas más lindas, unía el arte occidental y árabe en la danza. Los otros cantantes empezaron a imitar a Farīd, entonces apareció otro grupo de bailarinas pero que no tenían el mismo nivel que Tahia Carioca y Samia Gamal, por ejemplo Hudà Šams al-Dīn entre otras, pero no consiguieron el nivel de Tahia Carioca y Samia Gamal hasta que después de estas dos apareció Laylā al-Ŷazā'riyya⁵³⁴, que bailó durante un tiempo con Farīd al-Aṭraš; se destacó un poco pero desapareció al cabo de un par de años. Después apareció Na'īma 'Ākif, y luego Naŷwà Fu'ād, que es de las últimas grandes bailarinas que actuaron y bailaron, ella también produjo películas. Bailaba muy bien pero no tenía el glamur que tenían Samia Gamal y Tahia Carioca. Hay algunas bailarinas que existen en el mundo del espectáculo, como Suhayr Zākī... ahora, hay que tener en cuenta que hay actrices que bailan bien y que actuaron en películas bailando, como Hind Rustum, ella nunca ha sido una bailarina pero en la mayoría de sus películas baila. Nabīla 'Ubayd nunca ha sido bailarina tampoco, pero ha bailado en sus películas, Nādiya al-Ŷundī igual. Pero ellas decían que no era como el baile de cabaret, sino porque el papel así lo requería. En el último periodo apareció Fīfī 'Abduh que siguió el camino de Tahia Carioca, o sea que bailó, cantó, actuó, hizo de todo. Luego de ella aparecieron unas bailarinas de menos nivel; Dina, que hizo unas cuantas películas y bailó en muchísimas galas, y antes esta otra...

¿Lucy?

⁵³⁴ Laylā al-Ŷazā'riyya (1930-). Actriz y bailarina argelina. Su nombre verdadero es Fāṭima al-Zahrā'Būktāya. Nació en la ciudad de Chlef, cerca de Orán. A los 13 años se mudó a la capital, donde conoció a Muḥyī l-Dīn Bašṭārzi, se unió a su grupo de teatro a los 15 años, y trabajó tres años con él. Viajó a París, donde aprendió baile clásico y trabajó en un club nocturno conocido en aquella época, llamado *al-Ŷazā'ir* (*Argelia*); allí conoció a Muḥammad 'Abd al-Wahhāb y más adelante a Farīd al-Aṭraš, quien la llevó a Egipto, para remplazar a Samia Gamal en sus películas después de su discordia con la famosa bailarina; y así participó en tres de sus películas: *Mātqulš li-ḥad* (dial. *No le digas a nadie*) y *'Āyza atŷawwez* (dial. *Me quiero casar*) en 1952, y *Laḥn ḥubbī* (*La melodía de mi amor*) en 1953. Cfr. Entrevista a Laylā al-Ŷazā'riyya en *Mawqi' Ŷarīdat al-Šabāḥ - Yawmiyya Magribiyya Šāmila*, Marruecos, publicada el 10/11/2012. En: http://www.assabah.press.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=34064:2012-11-09-15-16-48&catid=112:2010-10-15-15-06-27&Itemid=797 (Consulta 12/11/2014).

Si, Lucy⁵³⁵. Aparte de esto, yo no he visto bailarinas de películas sino bailarinas de la noche. Pero a ti te interesan las bailarinas en el cine, hay muchas bailarinas que están empezando, o bailan en una escena, pero tú quieres hablar de las bailarinas que hacían películas, sea como protagonistas o en papeles importantes. Esas son, que yo sepa, las últimas: Dīnā y Lucy. Después de ellas no apareció ninguna bailarina que pudiera llevar adelante un protagónico en una película. Está claro que Naŷwà Fu'ād y Fīfī 'Abduh ya están mayores, son la generación del medio, y luego, entre ellas, Na'īma 'Ākif, que murió joven, Samia Gamal, Hudà Šams al-Dīn no sabemos dónde está, Kītī volvió a Grecia, Nabīla 'Ubayd en sus últimas películas bailó, Nādiya al Ŷundī lo mismo, es decir, a pesar de ser mayores no consideran la danza como tal sino como un requerimiento del papel. Piensan: "la gente no viene a verme bailar sino a verme actuar", pero si el papel lo requiere, bailan. Y por eso merecen estar en la lista de las bailarinas porque han bailado mucho y con habilidad, como si fueran profesionales. Yo veo que ahora no hay lo que teníamos en la época de oro de las películas musicales, las bailarinas en esa época tenían un papel fundamental porque hicieron un cine musical sin precedentes, como el cine de Hollywood y Bollywood. Por desgracia esto acabó, el cine indio todavía sigue, y hasta en las películas americanas musicales ya no hay bailarinas como las de antes. Lo que hacen los americanos ahora es llevar los musicales de éxito al cine, como *Chicago*, *Evita*. No está la idea de hacer una película musical en el cine, y lo mismo pasa en Egipto. Lo raro es que en la India sigue teniendo mucho éxito este tipo de cine, es el único país en el mundo que hace películas musicales dramáticas desde hace 60 años y hasta ahora.

Me gustaría conocer su opinión sobre las películas de Ḥasan al-Imām

Él hacía que todas las actrices en sus películas bailaran, Nabīla 'Ubayd, Warda, cantó y bailó en sus películas, Māyida al Jaṭīb, hizo una película sobre una bailarina, Ḥikmat Fahmī.

⁵³⁵ Lucy (1956-). Bailarina y actriz egipcia, su nombre verdadero es In'ām Sa'd Muḥammad 'Abd al-Wahhāb. Creció en la calle Muḥammad 'Alī, comenzó como bailarina en las bodas y los clubes nocturnos, y después participó en papeles pequeños en varias películas en los años 70. Su primer papel importante fue en la primera temporada de la famosa serie de televisión: *Layālī l-Ḥilmiyya* (*Las noches de al-Ḥilmiyya*) en 1987, donde actuaba como Ḥamdiyya, una 'ālīma de los años 40. En el cine protagonizó varias películas como bailarina y actriz, en *Kayd al-'awālim* (*La astucia de las 'awālim*) de 1991 y *Sāriq al-fārah* (*El ladrón de la boda*) de 1995 y solo como actriz, como en *¿Lēh yā banafsey?* (dial. *¿Por qué violetas?*) de 1993. Cfr. Maḥmūd Qāsim, *Mawsū'at*, p. 133.

Pero en las películas sobre las bailarinas reales, *Badī'a Maṣābnī*, *Ḥikmat Fahmī*, *Bamba Kaššar*... todas son actrices, no hay bailarinas.

Pero en el caso de *Cuidado con Zūzū* no es sobre una bailarina conocida.

Es sobre Nabawiyya Muṣṭafā, ¿verdad?

Eso dicen. Sobre Badī'a Maṣābnī, hay una película que se hizo con su nombre, también sobre Ḥikmat Fahmī y Šafī'a al-Qubṭiyya. Māyida al-Jaṭīb hace el papel de la bailarina que mataron, que la decapito su gigoló porque ella se negó a pagarle. Es una historia real. Él estaba con sus amigos, rompió una botella de alcohol, saltó por encima de la tarima y la decapitó. Esto está en la película de Ḥasan al-Imām, donde Māyida al-Jaṭīb hace el papel y baila. Ésta es una de las bailarinas cuya vida se ha llevado al cine, hicieron también la vida de Tahia Carioca en el cine, un cortometraje, pero de Samia Gamal nada.

Hay una película de Hāla Luṭfi sobre Samia Gamal

No la vi. Nabīha es la que hizo una película...

Sobre Tahia Carioca

¡Muy buena! Ha juntado trozos de películas. Carioca no era solamente bailarina y actriz, sino también una mujer en todo el sentido de la palabra. Tenía visión política, teatral, era una artista completa. Cuando perdió su figura y ya no podía bailar se dirigió a la actuación, hizo películas, papeles no como bailarina sino como actriz, dijo “yo no voy a dejar que el público se ría de mí porque he engordado mucho”. Era muy inteligente, sabía dónde parar y cambiar el curso de su vida. Naŷwà Fu'ād no consiguió esto, por ejemplo. Fīfī 'Abduh hizo lo mismo aunque no era buena actriz, como actriz en mi opinión no tuvo mucho éxito, pero ha decidido dejar de bailar y actuar. Ha hecho muchas cosas, actuó mucho en la televisión. Ella siempre quiso ser como Tahia Carioca, esta era su esperanza, pero está muy lejos de ello.

En cuanto al papel de las bailarinas en las películas, ¿Cómo fue cambiando?

Por ejemplo, mira, Tahia Carioca cuando hacía el papel de una bailarina y cómo era una justificación y Samia Gamal también hacía el papel de una bailarina para justificar el número de danza, otras bailarinas no han hecho esto. Tahia Carioca cuando hizo *La juventud de una mujer*, bailó sólo una vez en un papel donde tenía que bailar para decirle al hombre, al joven, que ella no era bailarina pero bailaba y bien. En *al-Raʿyul al-tānī* (*El segundo hombre*), Samia Gamal no hace el papel de una bailarina, pero bailó. La película de ‘Abd al-Mun‘im Ibrāhīm (1924-1987) *Sukkar hānim* (*La señorita azúcar*) que hacía el papel de un hombre que sus amigos le dicen que se disfrace de mujer, Samia Gamal estaba con ellos bailando.

Es decir, a veces estas bailarinas empezaban como bailarinas en las películas, a hacer el rol de una bailarina y, con la evolución o avance, cuando se sienten que son capaces de actuar empiezan a hacer papeles donde hay algo de baile. Obviamente, un buen guionista sabía cómo encontrar la manera de meter una escena de baile sin que ella en esta película haga el papel de bailarina necesariamente. Al principio era siempre, cualquier bailarina que actuaba hacía el papel de una bailarina porque el guionista sabía que esto es lo que pedía el público y no sabían cómo ponerlo en la película, como meter la escena de danza sin que sea una bailarina la que baila en la película. En *La juventud de una mujer* Tahia Carioca no se puso un traje de bailarina, bailó con su ropa normal. Si hubiese sido el personaje de una bailarina profesional hubiera salido con un traje de danza, es decir tenía que ser una bailarina profesional por más que el guión era elaborado y todos se veían obligados a hacer esto, a menos que sea un sueño, como en algunas películas de Samia Gamal.

¿Cómo en *Zannūba*?

Sí, creo que sí. El protagonista allí sueña que ella [Samia Gamal] baila en traje de baile, es decir, fuerzan la situación para justificar su vestuario de baile, porque tú sabes que en la danza oriental hay un vestuario concreto, no es como la danza occidental, en la occidental podrías bailar así como estás vestida ahora, pero para la danza oriental tienes que ponerte el traje de baile. Aquí viene el trabajo del guionista, cómo lo logra; o bien es bailarina o bien encontrar un truco para vestirla, como un sueño, por ejemplo. Su‘ād Ḥusnī ha bailado mucho, no es bailarina y nunca bailó. Pero en *Cuidado con Zūzū* baila, en *Amīrat ḥubbī anā*

(*Amīra es mi amor*) con Ḥusayn Fahmī también. En muchas películas ha bailado más de una coreografía.

¿Cuál es su opinión sobre la película *Cuidado con Zūzū*?

A mí me gusta mucho. Es verdad que tiene un punto comercial y fue muy famosa, quizás la película más famosa de la época, pero por primera vez salía en el cine una película en la que la mujer egipcia reivindicaba su derecho a enamorarse, a bailar, es ella la que busca al hombre, no le importa su madre... ella es estudiante universitaria, esto era todo muy nuevo. Se presenta de repente la posibilidad en una película egipcia de que una mujer egipcia sea rebelde, y encima, a partir de una película musical, no muy seria. Se han hecho muchas películas sobre la mujer, dramáticas, serias... pero aquí es a partir de la danza, de lo musical. “Bailo siendo una estudiante universitaria. Mi madre es una *‘ālīma* y yo soy estudiante universitaria. Estoy enamorada de un director y yo misma lo persigo”. Todo esto puesto al mismo tiempo en la película y ésta es la importancia de la película, porque los espectáculos no son demasiado extraordinarios, no había nada que no hayamos visto antes, por ejemplo en *Mi padre arriba del árbol* o *Vacaciones de mitad de año* del grupo Reda, que presentaban espectáculos mucho mejores que los de esta película.

En cuanto a la opinión de la gente sobre la danza y las bailarinas...

Mira, ya desde hace mucho tiempo la gente tiene un concepto bajo de las bailarinas. Para ellos la bailarina...

¿Cualquier bailarina o la popular (*ša ‘biyya*)?

Consideran a las bailarinas como *‘awālim*. Las bailarinas que venían del campo, todas *‘awālim*, es decir, una mujer no virtuosa.

Incluso la palabra *‘ālīma* tiene una connotación negativa...

Puede ser de todo.

No está claro el concepto

Naŷīb Maḥfūz las sacó en sus libros como en *Entre dos palacios* y *El palacio del deseo*, que se juntaban con gente en un ambiente de prostitución, como las mujeres que se sientan en los cabarets con los clientes. No bailaban sino que se sentaban con el cliente, le compraban una copa, y luego salían con él o no. O sea, no se puede decir que sea prostituta, pero tampoco virtuosa. La mirada hacia las bailarinas en las películas antiguas, cuando por ejemplo se descubría que la madre de una chica era bailarina, era algo vergonzoso, o cuando uno se enamora de una bailarina es algo tremendo.

Una bailarina en el campo, por ejemplo, no es respetada para nada por la gente, en la ciudad, el rango de las bailarinas ha comenzado a elevarse poco a poco a través de algunas bailarinas, como las cantantes que, a través de la imagen de Umm Kulŷūm, le dio a la cantante una imagen distinta. En el caso de las bailarinas esto fue lo que pasó con Tahia Carioca, ella empezó en un cabaret pero luego comenzó a tener una postura política y social y poco a poco comenzó a ubicarse en un lugar en el que la gente le tiene respeto.

Farīd al-Aŷraš no quiso casarse con Samia Gamal porque era bailarina, entonces ella se casó con un americano. Ella se molestó mucho. Aunque era el amor de su vida y la que mejor bailó sus melodías... su clase social no se lo permitió. En cuanto al papel de las bailarinas, Ḥikmat Fahmī por ejemplo, tuvo un papel político, fue espía. No era una gran bailarina, no era muy respetada, pero los políticos iban a su casa flotante a emborracharse; era una casa flotante famosa donde bebían y fumaban hachís, por eso creo que Tahia Carioca es una bailarina que ha jugado un gran papel, ha ganado el respeto de la gente, y luego de ella Samia Gamal. En general, con ellas la danza ha ido por buen camino, entonces con la película de Zūzū va contracorriente y de ahí viene lo “grave” de la película, que enuncia que la bailarina es igual que nosotros, que no pasa nada con que su madre sea una *‘ālima* y que ella estudie y baile al mismo tiempo. ¿Qué pasó? Al final bailó. De ahí viene la gravedad de la película, Ṣalāḥ Ŷāhīn sabía lo que hacía, no bromeaba cuando vino con esta película.

En mi opinión las bailarinas ahora necesitan una gran bailarina que les devuelva el respeto, eso obviamente a excepción de Tahia Carioca o Samia Gamal. Fīfī ‘Abduh de alguna forma se ha hecho respetar, Naŷwà Fu’ād también cuando se casó con el director del Sheraton,

pero no es un motivo de orgullo que te codees con esta gente. Pero aquí, en una sociedad árabe, si yo conozco a Fātin Ḥamāma, a Naŷlā' Fathī, sí que es un motivo de orgullo, pero no a Dina por ejemplo. Está bien que la conozca, está casada... todo bien, pero no es un motivo de orgullo. Si digo que yo conozco a Dīnā, aunque sea una universitaria, ella tiene unos escándalos y la película esa [alguien la filmó mientras tenía relaciones sexuales], de ahí el hecho de que las bailarinas tengan mala fama, otra vez volvió la idea de que cada bailarina podría ser una fresca, pero eso está mal. Necesitamos mucho tiempo para volver a considerar a las bailarinas como logró hacerlo Tahia Carioca o Samia Gamal.

¿Piensa que esto pasa solo en la danza o en el arte en general?

No en todo el arte, la actuación es algo respetado, por ejemplo hay muchas actrices que tienen relaciones con gente importante y son respetadas por la sociedad en general. Obviamente no todas las actrices, pero ésta es la diferencia entre actores y actrices y bailarinas y bailarines. Si yo por ejemplo bailara en una compañía de ballet clásico o en la de Reda, no me mirarían como si fuera una fresca...

Le iba a preguntar justamente sobre Farida Fahmy

Farida Fahmy es muy respetada. Es decir, ha conseguido darle al público algo particular. Pero estamos hablando del cine ahora, no ha hecho más de dos películas, no la puedes considerar una bailarina del cine, era ocasional.

¿Se refiere a las dos películas que hizo ella con la compañía Reda, *Amor en el Karnak* y *Vacaciones de mitad de año*?

Son una propaganda para la compañía, son películas normales pero sobre la compañía, para mostrar la consistencia de la compañía, la belleza de ella y aprovechar la belleza del templo del Karnak, es decir, películas turísticas sin gran valor artístico.

¿Cuál es a su criterio la mejor escena de danza del cine egipcio?

Los espectáculos de Farīd al-Aṭraš con Samia Gamal son muy bonitos, por ejemplo *al-Rabī'* (*La primavera*) tenía cuadros variados donde bailaba Samia Gamal, o *Bisāṭ al-rīḥ* (*La*

alfombra mágica) y también Samia Gamal y Tahia Carioca tienen unos bailes... hasta me acuerdo de la coreografía de Nādiya Luṭfī en *Mi padre arriba del árbol* con el espejo que llevaba en el estómago, Hind Rustom en la película *Rudda qalbī* (*Devuélveme mi corazón*), ellas no son bailarinas, aun así el director supo como mostrar la danza oriental de forma muy artística.

III.XI. Maḥmūd Qāsīm

Escritor, crítico e historiador de cine.

El Cairo 30/6/2011

Mi investigación versa sobre la danza oriental.

¿La danza en general o la danza oriental sobre todo?

La danza oriental. La bailarina, no tanto la danza sino la bailarina. El papel de la bailarina en el cine.

Bueno, para empezar Mahmoud Reda hizo tres películas: *Ḥarāmī l-waraqā* (*El ladrón del papel*), *Amor en al-Karnak* y *Vacaciones de mitad de año*.

¿Y a la gente le gustan estas películas?

Sí, Farida Fahmy es de una familia artística. Su padre, Ḥasan Fahmī, era un ingeniero y luego fue decano del Instituto de Artes Teatrales. Ella era una artista, apareció en los 50 como actriz, hacía papeles pequeños como la película de *al-Aj al-kabīr* (*El hermano mayor*) con Farīd Šawqī, y la película *Ismā‘īl Yāsīn en la policía militar*, en la cual hizo el papel de una mujer que se casa con un hombre y quieren que trabaje en un cabaret; entonces a él lo ponen en el ejército a partir de una conspiración para que ella tenga el camino abierto para trabajar en este cabaret y ahí bailo varias veces. Y ahí fue su comienzo como bailarina oriental, todavía no se había formado la compañía Reda.

El grupo Reda se formó en el año 60 creo, por Mahmoud Reda y ‘Alī Reda, el marido de Farida Fahmy. ‘Alī Reda en este momento era asistente de dirección y era un bailarín menor de expresión corporal, hacía una especie de danza con unas artistas occidentales, como lo que está en la película *al-Hāriba* (*La fugitiva*) y también con Farida Fahmy en la película de *Ismā‘īl Yāsīn en la policía militar*, y luego llega la gran experiencia en el año 63 con el protagonismo colectivo de todo el grupo: *Vacaciones de mitad de año*. Querían hacer una película en la cual exaltarán el campo y a la vez hablarán de sus problemas... porque el

campo estaba lleno de complicaciones, entonces es un grupo que aprovecha las vacaciones de mitad de año para ensayar y volver después de las vacaciones para presentar un gran espectáculo; ella (Farida Fahmy) era una de las bailarinas, la principal.

El papel que hizo tuvo mucho éxito, paralelo al de la compañía, porque la gente veía un tipo de danza diferente en el escenario. Hacían celebraciones del 23 de julio, hacían giras por todo el mundo, por eso creo que la imagen de la danza para los egipcios había cambiado en ese momento, ya no era la típica danza de mover el vientre sino la danza colectiva, rítmica, y una película que tuvo éxito por su belleza, que tenía canciones de Muḥammad al-‘Izabī y bailarinas de Ḥasan ‘Afīfī⁵³⁶ y eran como una familia. Ḥasan ‘Afīfī por ejemplo estaba casado con Hanā’ al-Šurbaŷī⁵³⁷, entonces era una compañía familiar. ‘Alī Reda, con ellos, Maḥmūd Reda, el hermano de su marido, su madre... no sé quién es su madre pero sé que la madre de Farida Fahmy les hacía el vestuario. Era un éxito familiar, pero por desgracia era una experiencia con muy poca producción a nivel de películas. Han hecho una segunda película que es *Amor en el Karnak*, también dirigida por ‘Alī Reda, y ahí se ha trasladado del campo, desde el delta, al sur egipcio, en los templos de los faraones. Tenía una historia de amor, el director de la compañía era el protagonista, ella también era la protagonista. La película fue un éxito total. Como en la primera película, había también una historia de amor entre los protagonistas y la película tuvo mucho éxito. Y esto también se refleja en el final de la película, con el gran espectáculo que la gente aplaude.

¿Farida Fahmy bailó sólo en el cine y en el teatro?

Cine y teatro, con la compañía de Reda. Luego se doctoró en Estados Unidos, se volvió también teórica además de bailarina, con visión, estudios, y luego ha bailado danza oriental

⁵³⁶ Ḥasan ‘Afīfī (n.d. aproximadamente principios-mediados del siglo XX) Bailarín, coreógrafo y actor egipcio. Comenzó su carrera como bailarín en el grupo Reda. Actuó en varias películas como *Las vacaciones de mitad de año* (1962), *Garām fī al-Karnak* (*Amor en al-Karnak*) (1967) y *Fatāt al-isti‘rād* (*La chica del espectáculo*) (1969). Después de haberse retirado como bailarín, realizó la coreografía de las famosas *fawāzīr* (espectáculos musicales de televisión) de Nelly y Samīr Gānim, con el director Fahmī ‘Abd al-Ḥamīd. *Cfr.* Farīda Fahmī y Maḥmūd Riḏā. *al-Raqṣ ḥayātī*. Alejandría: Maṭbū‘āt Maktabat al-Iskandariyya, 2009, pp. 58-59.

⁵³⁷ Hanā’ al-Šurbaŷī, (1945-). Actriz egipcia, egresada del Instituto Superior de Artes Teatrales en 1971. Comenzó su carrera trabajando en el grupo Reda, y más adelante se unió al grupo de Muḥammad Šubḥī, y tuvo mucha participación en sus obras para el teatro y la televisión. *Cfr.* Maḥmūd Qāsim. *Mawsū‘at*, p. 91.

y un baile ligero con Mamūd Reda en la película *El ladrón del papel*, pero tuvo una vida corta porque así es la vida del bailarín de teatro en cuanto a ligereza de movimiento... luego empezaron a surgir otras generaciones nuevas de bailarinas. Las nuevas generaciones no han hecho ese tipo de trabajo como Reda. Además, luego el grupo Reda empezó a tener problemas, ¡muchos! y una nueva generación diferente, la mayoría de los miembros de la compañía fueron a trabajar a la televisión, hicieron shows en la televisión. Y Hanā' al-Šūrbaŷī también actuó mucho en el cine y en el teatro y actuó con Muḥammad Šubḥī... luego todos fueron desapareciendo.

Pero la compañía Reda sigue existiendo todavía

Sí, todos están vivos, hacen folclore en el teatro *Ballūn*, pero están lejos del cine.

¿Cuál ha sido el rol de la bailarina en el cine egipcio?

La bailarina oriental era una parte esencial de la película. El medio principal de entretenimiento en los años 30, 40, eran los cabarets, los *nightclubs*... la calle de 'Imād al-Dīn, hasta el 52 era lo principal, los cabarets. La calle de 'Imād al-Dīn, y sus teatros, dependían principalmente de los espectáculos musicales y de baile y entonces cuando los espectáculos de los teatros se llevaron al cine tenía que haber siempre una bailarina. En la primera película del cine egipcio, salía Šafī'a al-Qubṭiyya como actriz en un papel pequeño. La danza en el cine en general se trataba de que había una bailarina que bailaba, alguien que tocaba, pero sin justificación ni motivo. De esto se trataba el baile. Y luego se para la escena y vuelven otra vez a la película, a la trama.

O sea que en principio no tenía que ver con la trama de la película, una película en la que, por ejemplo, los protagonistas van al cabaret...

El objetivo era que la gente se entretuviera y vea una bailarina. Lo que pasa es que había muchas bailarinas destacadas y obviamente la más importante era Tahia Carioca. A 'Abbās al-'Aqqād le gustaba mucho Tahia Carioca. La danza era algo tan popular, que incluso era valorada por los grandes escritores, como 'Abbās al-'Aqqād (1889-1964). Tahia Carioca era mejor que las otras, como actriz atraía a algunos nombres en concreto. Badī'a Mašābnī

hacia pequeñas obras de teatro en su compañía, atraía nombres en concreto también, que iban a su compañía donde aprendían y se convertían en estrellas. Entonces Badī‘a Maṣābīn hacia pequeñas obras de teatro, presentaciones, y de ahí nacieron los grandes artistas como Samia Gamal, Ismā‘īl Yāsīn, Farīd al-Aṭraṣ, Tahia Carioca... A todos estos yo los llamo “los hijos de Badī‘a”; a partir del 37... Asmahān cantaba, era una época próspera, el cine era entonces una alternativa al Casino Badī‘a. Como si el cine dijera “vengan a verme a mí en vez de ir al *Casino Badī‘a*”. Badī‘a hizo tres películas después del año 37. Munīra al-Mahdiyya también, y también apareció Umm Kulṭūm, en aquella época había cine musical. Digo siempre que el cine se hizo para cantar, y el acompañamiento de una bailarina. Y ahí se puso de moda la idea del baile dentro de la película y luego las bailarinas empezaron a protagonizar, como Tahia Carioca, y la escena de la danza era cada vez más frecuente.

Tahia Carioca bailó desde el 35 hasta el 57 y hasta que se hizo mayor seguía bailando en las películas aunque engordó, ya no era tan guapa. Pero ha hecho varias películas, dos de ellas con Farīd al-Aṭraṣ, *No puedo*, en la que salía como bailarina y en la película era, a pesar de ser bailarina, buena y con valores morales, aunque el padre del marido la veía mal. Los valores morales eran lo importante en una bailarina, que fuera honrada, virtuosa. Que baila en un cabaret pero nadie la ve, solo su amado, por privacidad y por intimidad y enviar el mensaje de que “soy la dueña de este cuerpo”. Ahí empezó la danza egipcia a ser respetada, dejó de ser vista como libertina. Tahia Carioca tenía una cara sonriente, guapa, inocente, a la gente le gustaba y nunca la vieron como una mujer mala. Ella se casó 14 veces pero tenía la idea de que “si voy a acostarme con alguien, que sea legalmente”. Todas sus relaciones estaban dentro del marco legal. Samia Gamal se casó 3 veces y todo legal. Todas trabajaban igual, primero con papeles pequeños y luego protagonistas. Tahia Carioca hizo papeles muy importantes como *El juego de la señora* con Naṣīb al-Riḥānī, en la película hace el papel de una actriz que baila... la realidad no se separó de las películas. Samia Gamal también apareció en papeles pequeños con Farīd al-Aṭraṣ, él cantaba y ella bailaba.

Hay cuatro grandes cantantes: ‘Abd al-Wahhāb, Muḥammad Fawzī, Farīd al-Aṭraṣ y ‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz. Había cantantes que tenían que tener relación con una bailarina. Y hay cantantes que tienen relaciones con otras cantantes. Por ejemplo, ‘Abd al-‘Azīz Maḥmūd (1914-1991) mantuvo una relación con una bailarina, él cantaba y ella bailaba, Farīd al-

Aṭraš, lo mismo con Samia Gamal, a ‘Abd al-Wahhāb no se le encuentran bailarinas ni cantantes, ‘Abd al-Ḥalīm mantuvo una relación con Šādyā, otra con Šabāḥ, Muḥammad Fawzī también con una cantante... no, con una bailarina. Entonces hay dos tipos: los cantantes que mantienen relaciones con bailarinas y los que se relacionan con otras cantantes. ‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz apareció en algo que se llamaba [inaudible], era una comedia musical, cuyos personajes más destacados eran Muḥammad Fawzī y Na‘īma ‘Ākif. Había una diferencia entre las películas musicales y las de espectáculo en las que actuaban Na‘īma ‘Ākif y Muḥammad Fawzī; el dúo de Farīd al-Aṭraš y Samia Gamal era de lo más importante y sin embargo hicieron sólo seis películas. Farīd al-Aṭraš siempre necesitaba alguien a su lado, con él, entonces trajo a una chica que se llamaba Laylā al-Ŷazā’riyya y que bailó con él tres veces, en la película de ‘Āyza atŷawwez (dial. *Quiero casarme*). Aunque no era bailarina, la trajo sólo para hacer un dúo con ella.

¿Cuáles son las bailarinas destacadas de los años 40 y 50, además de Tahia Carioca y Samia Gamal?

En los 40 hubo varios nombres como Nabawiyya Mušṭafā, Na‘īma ‘Ākif... Na‘īma ‘Ākif no bailaba de forma sensual, no buscaba excitar, sino que la suya era una actuación de espectáculo, ella también hacía comedia. La primera película que hizo fue *al-‘Ēš wa-l-malḥ* (dial. *El pan y la sal*), luego *al-Sa‘d wa‘d* (*La felicidad es una promesa*), *al-Namr* (*El tigre*). Es la bailarina más aceptable y su carrera tuvo casi 10 años de vida, se murió a los 36 años. Hāyir Ḥamdī era otra bailarina. Cuando dejó de bailar puso una tienda de moda, es el ejemplo de la bailarina intelectual, tuvo una relación con Kamāl al-Šinnāwī, y tuvo a Muḥammad Kamāl al-Šinnāwī, que luego se hizo oficial y director. Es una mujer graciosa, viva, intelectual y su danza no era nada vergonzosa. Hay una bailarina muy importante que trabajó en los 40 con Nādiya Mušṭafā que se llama Ḥūriyya Muḥammad, era una mujer guapa, ha trabajado en varias películas, por desgracia ha tenido una vida corta como bailarina, luego ha hecho algunos bailes en algunas películas y algo muy importante: hizo una película sobre la calle Muḥammad ‘Alī, sobre las vidas de las bailarinas. Hay muchas películas sobre esto como *Šāri‘ al-ḥubb* (*La calle del amor*), que es la calle de las bailarinas, la de Muḥammad ‘Alī. Y la historia de la vida de las bailarinas que Ḥasan al Imām ha llevado al cine, entre las cuales está la película *El cuerpo*, luego *Cuidado con Zūzū*, *Imtiṭāl*

y *Dalāl la egipcia*, *Bamba Kaššar* y también *La hija de Badī'a*. Ha hecho una película de protagonismo absoluto de Nādiya al-Ŷundī... todas son películas que hablan de la vida de las bailarinas y son importantes.

En la primera mitad de los 50, Na'īma 'Ākif hizo lo que se conoce como comedia musical como *Inflamada*, *Ŷanna wa-nār* (*Paraíso e infierno*), *El tigre*, *Arba' banāt wa-ḍābiḡ* (*Cuatro chicas y un oficial*), *Siḡr al-garām* (*La magia del amor*). En todas estas películas de Na'īma 'Ākif la mujer baila y al mismo tiempo es una mujer normal que tiene el derecho de enamorarse, vivir su vida de forma natural. Y otra película con Muḡammad Fawzī se llama *Ya ḡalāwat al-ḡub* (*Qué lindo es el amor*). Na'īma 'Ākif cerró todas las puertas a todas las que la rodearon. Luego apareció Ḥasan al-Imām, que descubría una bailarina y la convertía en una actriz que bailaba en las películas cuando en realidad no era así, la realidad era que ella originalmente era una bailarina. Él cambió la realidad. Con Hind Rustum hizo esto en *El cuerpo* y otras, como *Šafiqa la copta*, que la saca como monja, y otra que se llama *Las chicas de la noche*. En todas estas películas ella baila, y también en *Tú eres mi amor* de Yousef Chahine, ahí descubrieron su belleza y feminidad y la explotaron como actriz, como actriz que baila.

Tahia Carioca tuvo éxito como actriz después de la película *Samāra* y luego ella a veces bailaba y otras no, como en *La juventud de una mujer*. Samia Gamal siguió el mismo camino en *Raqṣat al-wadā'* (*La danza de despedida*) y luego en *Zannūba*, en todas estas películas ella bailó hasta que conoció a Rušdī Abāza (1926-1980), se casó con él y dejó de bailar... luego volvió en el año 70 y luego ya dejó para siempre de bailar. Se puede hacer cualquier cosa de mayor, pero el baile, la danza, no.

Después había otras bailarinas en papeles pequeños como Zaynāt 'Ulwī en los años 50, y Nihād Šabrī en los 60. Pero también en los 50 aparecieron extranjeras como Kītī, como Nelly Maẓlūm, la bailarina rítmica que baila en *'Allimūnī l-ḡubb* (*Enséñadme el amor*) y en *Fāḡima wa-Mārīkā wa-Rāšīl* (*Fátima, Marica y Raquel*). Personalmente a mí me encantaba Nelly Maẓlūm. Kītī también bailó durante mucho tiempo hasta que se fue del país y tuvo protagónicos también. Era como un yo-yo, como si su cuerpo no tuviera huesos. Nihād Šabrī y Suhayr Zakī han actuado en algunas películas, todas ellas se casaron o emigraron,

pero tuvieron una vida artística breve. Pero la más importante, cuya vida artística fue larga, es Naywà Fu'ād; ella bailó con 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ en *La calle del amor* y luego también hizo un baile occidental con mucha habilidad con 'Abd al-Wahhāb en *al-Maḡānīn fī na'īm* (*Los locos están en un paraíso*), apareció en muchos papeles y no dejó paso al resto, de allí su importancia, bailó durante los 70 y 80. Hizo una película que se llama *Ḥad al-sayf* (*El filo de la espada*) y otra llamada *Alf būsā wa-būsā* (*Mil y un besos*).

Hudā Šams al-Dīn se había casado con un cantante y bailó con él en la misma película que se llama *'Išra baladī* (*Una compañía entre paisanos*), yo la veía bailar mucho en los cabarets y con los comienzos de los 60 desapareció... era hija de los 50. Luego había otras que bailaban y cantaban. En los 70 aparecieron nuevas como Lucy y Fīfī 'Abduh, estas bailaban, actuaban, sabían que sólo el hecho de bailar no importaba mucho. Luego hay otra que salió de una compañía de arte popular que no era la de Reda, sino otra, que se llama 'Ayda Riyāḍ⁵³⁸, que actuaba pero no se olvidaba nunca de que era bailarina. Mušīra también bailaba con una compañía de folclore y otra que se llama Amīra, entre muchos otros nombres.

¿Y la opinión de la gente sobre las bailarinas?

La gente en general está en contra de las bailarinas, pero no en contra de verlas bailar. Eso muestra la esquizofrenia que la gente tiene, yo no me caso con una bailarina pero sí que la veo.

Como Farīd al-Atraš que no se quiso casar con Samia Gamal

Eso también pasó también en las películas, como en *Badī'a Mašābnī*. Allí había un joven, [interpretado por] Kamāl al-Šinnāwī, que quería casarse con ella pero no pudo porque no lo permitió su padre.

¿Entonces ud. piensa que la danza no es percibida como un arte?

⁵³⁸ 'Ayda Riyāḍ (1954-). Actriz y bailarina egipcia. Comenzó su carrera a los 14 años, como bailarina en *al-Firqa al-qawmiyya li-l-funūn al-ša'biyya* (*El grupo nacional de las artes folclóricas*), donde la vio el director Aḥmad Yāsīn, y la llevó al cine, su primera aparición en el cine fue en la película *Ma' taḥiyyātī li-ustādī al-'azīz* (*A mi querido profesor, con mis saludos*) en 1981. Actúa en cine, teatro y televisión. Cfr. Maḥmūd Qāsim. *Mawsū'at*, p. 156.

Según como lo veas. Si lo ves de forma correcta... yo no lo veo como provocativo ni sensual. Pero si lo ves como algo pornográfico y sensual, entonces no es artístico. El porno tiene un papel y el arte otro. La danza oriental está hecha para que se vea pero no para que se haga. La danza oriental la baila una bailarina, es individual; la occidental se baila en parejas, no excita, no es nada provocativa, es una danza colectiva.

¿Estaban prohibidas algunas cosas de la danza en el cine?

Sí, porque cuando la cámara enfoca el vientre o el pecho son zonas que excitan... el trasero, todo esto excita. O sea, la danza está relacionada con la sensualidad, por eso ellos [los censores] han prohibido el traje descubierto, entonces bailan con chilabas, si la ves a Naÿwà Fu'ād bailar en muchas películas se le ven las bragas; yo la vi en una película que se llama *Badawiyya fī Bayrūt* (*Badawiyya en Beirut*) que es muy sexy para los jóvenes.

Yo quiero que empieces tu tesis a partir de una reflexión muy importante: la danza oriental tiene dos partes, una parte sexual o sexy y otra artística, no carece de arte... hay danza oriental que no carece de arte. Si bien no es todo arte, no significa que carezca de arte. Y hay otro tipo de danza que no tiene arte que sólo es excitante a nivel sexual. Para no juzgar a toda la danza oriental diciendo que es sólo esto, o es sólo excitante... y esto es muy importante, saber que tiene su parte artística, son habilidades. La danza oriental es una habilidad, la habilidad de que la bailarina es capaz de mover su cuerpo de tal forma, no cualquiera puede hacerlo, no es como otros tipos de danza occidental, como el vals, que se aprende. Del 75 hasta ahora muchas bailarinas han dejado de bailar por un control moral. Y muchas se han casado y se han quedado en casa como Suhayr Zakī, Fīfī 'Abduh que ha bailado mucho. Hay otro fenómeno, porque la danza es un tipo de deporte y los deportistas cuando dejan de hacer deporte se ponen gordos, así también es la danza.

Por cierto no hay ni una sola chica egipcia que no sepa bailar. Cada una con su nivel.

¿Por qué el cine se interesó por la danza?

Porque era lo que pedía el público. Divertirse. Por ejemplo, ni Kamāl al-Šayj ni Šalāḥ Abū Sayf ni Yousef Chahine, usaron bailarinas en sus películas, sólo excepcionalmente. Porque

esos directores piensan que el cine es ideología, visión e historia. Los otros hacían una fusión: cine, danza y música. Y por eso tenía que salir la bailarina. Cuando hacían una película primero decidían quién era la bailarina y luego quién era el director. También eso existe en el cine indio, incluso más que en el cine egipcio.

Índice de nombres

- ‘Abd al-Ḥalīm Ḥafīz 150, 151, 230, 352, 369, 370, 372.
- ‘Abd al-Ḥamīd Yūnus 212.
- ‘Abd al-Raḥmān Badawī 96.
- Aḥmad Badrajān 112, 113, 114, 116, 239.
- Aḥmad Ḍiyā’ al-Dīn 227.
- Aḥmad al-Šarīf 105.
- Aḥmad Šawqī 47, 54.
- Aḥmad Taymūr Bāšā 13.
- Aḥmad Ŷalāl 109.
- ‘Alī l-Kassār 42, 73, 92, 98.
- ‘Alī Reda 216, 219, 222.
- Amīna Rizq 150.
- Anwar al-Sādāt 208, 260, 298, 299, 314, 321, 342, 353.
- Anwar Waḥdī 150, 349.
- Āsiyā Dāgir 108, 109.
- Asmā’ al-Kūmīsāriyya 55.
- ‘Azīz ‘Īd 44.
- ‘Azīza Amīr 106, 108, 109, 110, 347.
- Badī’ Jayrī 243, 289.
- Badī’a Mašābnī 39, 74, 93, 181, 184, 230, 231, 242, 243, 244, 245, 345, 346, 348, 356, 359, 367, 368, 371.
- Bahīya Ḥāfiẓ 74, 111, 117, 121.
- Bahiyya al-Maḥalāwiyya 55.
- Bamba Kaššar 72, 75.
- Bibā ‘Izz al-Dīn 59, 107, 243, 347.
- Dīnā 14, 345, 350, 359, 364.
- Durriyya Šaraf al-Dīn 207, 229.
- Edward Said 6, 19, 20, 21, 30, 44, 63, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 175, 176, 200, 267, 293, 302, 312, 327.
- Faraḥ Anṭūn 47.
- Farīd al-Aṭraš 70, 129, 131, 184, 185, 186, 293, 350, 351, 353, 355, 357, 358, 363, 364, 369, 369, 370, 372.
- Farīd Gušn 117.
- Farīd Šawqī 151.
- Farida Fahmy 26, 31, 216, 222, 224, 225, 226, 254, 260, 264, 364, 366, 367.
- Fārūq (rey) 158, 170, 301, 320, 340.
- Faḥiyya Aḥmad 55, 56, 72.
- Fāḫima Rušdī 59, 60, 121.
- Fātin Ḥamāma 121, 364.
- Fawzī al-Ŷazāyirli 92.
- Fāyiz Ḥalāwa 320, 321, 338, 339, 341.
- Fīfī ‘Abduh 326, 327.
- Fritz Kamp 110.
- Fu’ad (rey) 110.
- Fu’ad al-Muhandis 241.
- Gamal Abdel Nāser 149, 157, 171, 203, 204, 218, 260, 261, 264, 300, 321, 341.

- Grupo Reda 26, 31, 203, 205, 215, 216, 217, 219, 221, 224, 230, 265, 321, 333, 336, 337, 362, 364, 366, 367, 368, 372.
- Gustave Flaubert 19, 65.
- Ḥasan Fahmī 216, 366.
- Ḥasan al-Imām 31, 178, 183, 228, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 256, 291, 339, 346, 347, 348, 351, 356, 359, 360, 371.
- Ḥasan Murād 116.
- Ḥasan al-Şayfī 155, 290.
- Hāyīr Ḥamdī 127.
- Henry Barakāt 123, 129, 156.
- Ḥikmat Fahmī 117.
- Hind Rustum 12, 172, 176, 177, 180, 183, 184, 185, 186, 200, 238, 239, 358, 365, 371.
- Ḥusayn Fahmī 249, 256, 257, 258.
- Ḥusayn Kamāl 230, 339, 347.
- Ḥusayn Şidqī 124, 353.
- Isaac Dicson 349, 350, 354, 355.
- Ibrāhīm Ŷāb Allāh 99.
- ‘Imād Ḥamdī 150.
- Imtiṭāl Fawzī 87, 88, 347, 370.
- Ismā‘īl (jedive) 44, 50, 323.
- Ismā‘īl Yāsīn 123, 125, 129, 366, 369.
- Jack Cole 78.
- Jālīd Muḥammad Jālīd 96.
- Jālīd al-Ŷundī 14.
- Jane Russell 198.
- Jean-Léon Gérôme 64.
- Kamāl Salīm 113, 114.
- Kamāl al-Şayj 156, 373.
- Kamāl al-Şinnāwi 150.
- Kuchuk Hanem 19, 65.
- Kūkā 174.
- La Meri 75, 76.
- Laylā Fawzī 175, 348.
- Laylā Murād 152, 173, 349, 354.
- León Bakst 77.
- Luwīs (Louis) Awaḍ 96, 212.
- Madīḥa Yusrī 150.
- Maḥmūd al-Mīliyi 151.
- Maḥmūd Riḍā (véase Mahmoud Reda)
- Mārī Kawnī 109, 121, 349.
- Mārī Maṣṣūr 59, 107.
- Mārī Munīb 289.
- Marilyn Monroe 176, 198.
- Mario Volpi 92, 106, 111.
- Māyida 219.
- Māyida al-Jaṭīb 227.
- Mazḥar Şāhīn 14.
- Mīnna Şalabī 11, 344.
- Mīrfat Amīn 230.
- Muḥammad ‘Abd al-Futūḥ 106.
- Muḥammad ‘Abd al-Muṭṭalīb 172.
- Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb 53, 54, 70, 72, 116, 117, 188, 246, 369, 370, 372.

Muḥammad ‘Alī 23.

Muḥammad Bakrī 122.

Muḥammad Bayūmī 98.

Muḥammad Diyāb 11, 152, 183, 346.

Muḥammad Fawzī 70.

Muḥammad Ḥusayn Haykal 72.

Muḥammad Karīm 105.

Muḥammad Mandūr 96.

Muḥammad Muṣṭafa Sāmī 238.

Muḥammad Naḡīb 158.

Munīr Murād 173.

Munīra al-Mahdiyya 37, 55, 59, 62, 72, 107, 118.

Muṣṭafā Darwīš 7, 209, 211, 257, 303.

Nabawiyya Mūsà 72.

Nabawiyya Muṣṭafā 255, 339, 346, 360, 370.

Nabīha Luṭfī 5, 6, 28, 165, 168, 293.

Nabīla al-Sayyid 256, 291.

Nabīla ‘Ubayd 243, 358, 359.

Nādiya Luṭfī 227, 231, 241.

Nafusa al-Bimbāšiyya 55.

Na‘īma ‘Ākif 175, 370.

Naḡīb Maḥfūz 226, 229, 235, 266.

Naḡīb al-Rīḥānī 42, 45, 48, 53, 55, 59, 67, 68, 97, 98, 101, 116, 122, 133, 140, 143, 241, 242, 243, 265, 289, 294, 295, 303, 313, 317, 324, 340, 349, 369.

Naḡwā Fu’ād 11, 236, 345, 372, 373.

Nihād Şabrī 209, 210, 305.

Ruṣdī Şālih 96.

Ruth St. Denis 74, 78, 79, 81, 83.

Sa‘d Kamāl 169, 170, 329.

Sa‘d Wahba 227.

Sa‘d Zaglūl 55, 318.

Şādī ‘Abd al-Salām 213, 213.

Şadya 151, 159.

Şafī‘a al-Qubṭiyya 72, 75, 229, 230, 238, 239, 240, 245, 323.

Şalāḥ Abū Sayf 157, 159, 203, 235, 303.

Şalāḥ Ŷāhīn 256, 291, 363.

Salāma Hiḡāzī 116.

Salāma Musà 15, 267.

Samīr Şabrī 322, 339.

Sayyid Darwīš 52, 53, 70, 238, 239, 244.

Serguēi Diaghilev 77.

Stelio Chiarini 98.

Su‘ād Ḥusnī 246, 256, 257, 258.

Suhayr Zakī 11, 345, 371, 373.

Şukrī Sarḡān 151, 159, 167, 188, 290.

Sulaymān Naḡīb 295, 342.

Ṭāhā Ḥusayn 72.

Ṭal‘at Ḥarb 51.

Tawfīq al-Ḥakīm 47.

Tawfīq Şālih 93, 131, 156.

Tawḡida al-Suwaysiyya 55.

Ted Shawn 78.

Theda Bara 78.

Tūyū Mizrāhī 115, 350.

Umm Kulṭūm 54, 56, 57, 58, 72, 110, 111, 172, 225, 226, 300, 308, 309, 363, 369.

‘Uṭmān Ŷalāl 42.

Walī l-Dīn Sāmīḥ 97, 289.

Widād ‘Urfī 99, 100.

Ya‘qūb Ṣannū‘ 42, 43.

Ŷalāl al-Bindārī 238, 347.

Ŷamāl ‘Abd al-Nāṣir (véase Gamal Abdel Nāser)

Ŷamāl al-Liṭī 203.

Ŷamāl Madkūr 117.

Yousef Chahine 119, 156, 178, 184, 186, 204, 309, 371, 373.

Ŷūrŷ (George) Abyaḍ 42, 72.

Yūsuf Fransīs 227.

Yūsuf Šāhīn (véase Yousef Chahine)

Yūsuf Wabhī 42, 43, 48, 59, 99, 100, 105, 113, 115, 150, 188, 190, 290, 352.

Zakī Rustum 227.

Zīnāt ‘Ulwī 173.

Zīzī Muṣṭafā 11, 343, 344.