

**HACIA LA FORJA DE LAS IDENTIDADES AUTÓNOMAS
EN EL CINE ÁRABE DE AUTOR. DESDE LOS PROCESOS
DE DESCOLONIZACIÓN A LOS AÑOS SESENTA**
**Forging autonomous identities in Arab auteur cinema. From the de-
colonization processes to the sixties**

Laila HOTAÏT SALAS
laila.hotait@gmail.com
Investigadora independiente

Recibido: 30/05/2021 **Aceptado:** 15/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/meaharabe.v71.21470>

Resumen: El objetivo de esta investigación fue, en su inicio, demostrar una relación entre el surgir de la identidad del cine libanés como una respuesta o en contraposición al cine comercial egipcio. Pero, tras el visionado de las películas nombradas a lo largo del artículo, así como las lecturas de las obras en torno al cine árabe —llevando a cabo una titánica y laboriosa búsqueda de los títulos nombrados en diferentes bibliotecas y cinematecas del mundo, pues es imposible encontrar estos títulos reunidos en un solo lugar— se demostró que la hipótesis no abarcaba el hallazgo: la correlación entre el surgir de una identidad cinematográfica nacional y la situación política regional, era total y su característica era la situación de descolonización. No solo en el caso del cine libanés, sino en todos los cines árabes de autor pues todos se forjaron durante, y ante, dichos procesos de descolonización. Algo que se destila tanto de los temas tratados en las películas, como de sus sistemas de producción. Además, esta interrelación panarabista fue determinante para la formación de las posteriores identidades nacionales de los cines árabes contemporáneos caracterizados por otorgar un amplio peso a la voz autoral, así como por primar la elección de temas sociales de impacto, ambas características legadas por el surgir de este cine durante los procesos de descolonización.

Abstract: The aim of this research was to demonstrate the relationship between the emergence of a Lebanese identity reflected in its cinema and the process of decolonization. However, after the viewing of the films named throughout the article and the reading of numerous works on Arab cinema —which entailed a long and meticulous search in different libraries and film archives all over the world, as these titles cannot be found in one place— it became clear that the hypothesis fell short of the findings: in all Arab countries there is a close correlation between the emergence of a national film identity and the regional political situation. Further, these identities are completely dependent on the decolonization process and interrelated with one another. This is because the cinemas of all Arab countries were forged during and because of their particular decolonization process. The foregoing can be detected in both the topics covered in the films and their production systems. In addition, this pan-Arab interrelatedness would later play a decisive role in the development of national identities in contemporary Arab cinema, which is characterized by the weight of the author's voice and the choice of powerful social themes, both characteris-

tics bequeathed by the emergence of these national cinemas during decolonization processes.

Palabras clave: Cine. Cine de autor. Sociología audiovisual. Cine libanés. Descolonización.

Key words: Cinema. Auteur cinema. Audiovisual sociology. Lebanese cinema. Decolonization.

MARCO CONTEXTUAL

El cine árabe actual es complejo, rico, atrevido en sus formas y comprometido socialmente y está presente hoy día en todos los festivales internacionales con mayor impacto mediático del mundo, incluso en los renombrados premios Óscar.

Pero algo que se escapa a la sociología audiovisual es que estos cines árabes tienen un origen concreto que ha forjado su ser contemporáneo, así como la historia de esta filmografía árabe plural tiene un origen común que se vincula claramente al marco de los procesos de descolonización de la región árabe.

No es casualidad que el cine comercial egipcio, antiguo estandarte del cine árabe, está en la actualidad prácticamente marginado y es marginal en sus números pues el cine árabe contemporáneo que se produce y ve internacionalmente no es el cine que bebe de las tradiciones comerciales, sino de la tradición del cine de autor.

No son muchos los libros, ni siquiera los artículos escritos en torno al surgir del cine árabe de autor y publicados en lenguas occidentales, pero los que hay hacen repasos históricos que no se detienen en apuntalar precisamente esta relación total entre: circunstancias políticas y procesos de descolonización con procesos de producción cinematográfica.

Sí existen algunos libros imprescindibles en torno al tema para quien quiera acercarse a entender sobre todo la evolución histórica, entre ellos destaca el valiosísimo libro de Alberto Elena, *Los cines periféricos*, que hace un recorrido fundamental por los cines de la región árabe, así como el libro de Viola Shafik *Arab cinema: history and cultural identity*. Otro clásico que sirve a día de hoy a quienes nos acercamos al cine árabe en sus orígenes es el libro de Georges Sadoul, *Les cinémas des pays arabes*, así como títulos nombrados a lo largo del artículo.

Pero si todos son muy valiosos en aportar datos y reflexión, faltaría dar esa vuelta de tuerca que relacione totalmente el por qué surgen y cómo surgen estas corrientes cinematográficas y sus identidades particulares que vienen marcando las características del cine árabe hasta hoy día. Por tanto, el objetivo de este artículo es demostrar la ligazón profunda entre la identidad múltiple de los cines árabes de autor hoy, con un pasado regional, no solo nacional, demostrando cómo su surgir fue un fenómeno panarabista nacido de un proceso de descolonización y cómo esto fue plasmándose en las producciones de los distintos países y regiones

algo que permitirá mejorar los futuros análisis de los cines árabes contemporáneos.

INTRODUCCIÓN: DESCOLONIZACIÓN E INDEPENDENCIAS

¿Qué significa culturalmente para una identidad nacional haber sido colonizada, y cómo eso se refleja en su producción cinematográfica? ¿Se pueden colonizar las producciones culturales de un pueblo? Y entonces, ¿existen los procesos de descolonización de una cultura y una producción cinematográfica? En este artículo proponemos que sí es posible la colonización de la producción, pero también el desmantelamiento de esta centrándonos precisamente en esa fase de desasimilamiento de un pasado en busca de forjar una nueva identidad en contraposición a lo anterior y encontrando los nuevos temas y formas que importan y son auténticos a la situación nacional presente y futura de los países descolonizados.

Un proceso que tarda muchos años en llevarse a cabo. La historia de las filmografías árabes constata cómo se produce una situación de ruptura y negación de una identidad anteriormente colonizada, arrancando entonces un largo proceso de décadas para permitir se forje una identidad nueva propia y cercana a la realidad de la nación concreta.

Si siempre tiene que haber puntos de inflexión y cambios en las cinematografías mundiales, en el caso del mundo árabe —mencionaremos brevemente el caso de Sudamérica también— es fundamental entender que esta región es, como señala Martínez Montávez, una “criatura de descolonización”¹ y le tomará décadas desasirse del corsé mental y económico de la ocupación. Por lo que la lucha por la liberación y hacia una verdadera libertad de expresión de su identidad será en mejores circunstancias.

El cine árabe de autor surgió en la década de los cincuenta en un ambiente impregnado por la experiencia de la descolonización y el espíritu panarabista. Precisamente a raíz de este contexto se formó un cine de fuerte conciencia político-social y de espíritu interregional cuyo resultado fueron, y son, filmografías impregnadas por la intercomunicación y la permeabilidad transnacional árabe.

Es primordial señalar que, desde el principio, se puede hablar de dos zonas en el desarrollo de las filmografías árabes diferenciadas histórica, social y culturalmente: el Magreb, cuyos cines² fueron vertebrados esencialmente por sus respectivas luchas por la independencia y contra la colonización³ y el Mashreq cuyo eje vertebrador del cine árabe de autor nacional fue y es, en gran medida, Palestina.

1. Martínez Montávez. “El mundo árabe contemporáneo”.

2. Armes. *African filmmaking*.

3. Segura. *El Magreb*.

El mapa de la colonización del mundo árabe se trazó al final de la Primera Guerra Mundial y tras el dominio otomano sobre la región. Se podrían resumir en dos las maniobras políticas internacionales que cambiaron el devenir de la historia a muchos y múltiples niveles: primero, los Acuerdos de Sykes-Picot firmados secretamente en 1916 entre Francia e Inglaterra, las potencias aliadas, junto con el consentimiento de Rusia. En ellos, ya se planeaba el reparto de los territorios árabes del Imperio Otomano, aliado de los alemanes en el conflicto bélico del cual salieron derrotados.

En la Conferencia de París en 1919 los países aliados (Francia, Inglaterra y Estados Unidos) trazaron sus objetivos con respecto al Imperio otomano los cuales quedaron plasmados en el Tratado de Sèvres de ese mismo año y fueron ratificados en el de San Remo en 1920⁴. A través del sistema de Mandatos acordados por la Sociedad de Naciones, Francia controlaba lo que hoy en día es Siria y lo que lo que más tarde convertirían en el actual Líbano. Inglaterra, que ya tenía bajo su protección Bahrein (desde 1820), Omán (desde 1798), Kuwait (desde 1914) y el Golfo de Adén (desde 1839), asumía el Mandato de Iraq, Transjordania (después llamada Jordania) y Palestina⁵. Inicialmente, a manos de Rusia iba a pasar el destino de la actual Turquía, pero con la revolución bolchevique de 1917, por un lado, y el ascenso del líder nacionalista turco Mustafa Kamal Atatürk, por otro, todo esto cambió y surgió la Turquía actual como un Estado-nación independiente.

Junto al cambio radical de la zona, estructurada en Estados artificiales de interés colonial, un tercer poder externo y de radical importancia desempeñaría un papel sustancial en esta profunda transformación territorial, demográfica y social: el pensamiento y proyecto sionista. Los británicos, con la intención de debilitar y luchar contra los otomanos desde dentro, así como contra Francia como competidora colonial, tanto negociaban con los hachemíes de la Península Arábiga a quienes prometían la creación de un Reino Árabe bajo su tutela como dejaban traslucir su compromiso con el movimiento sionista respecto a Palestina⁶. Este “gran juego” de las potencias europeas, hizo de la región levantina y de Líbano en especial, una suerte de “caja de resonancia”⁷ que por supuesto se reflejó en su cine tanto en los temas como en las formas y olas de creación.

4. Macmillan. *París, 1919*.

5. Segura. *Aproximación al mundo islámico*, pp. 69-70.

6. Theodor Herzl es considerado el padre del sionismo político, principalmente a raíz de la publicación en 1896 de su libro *El Estado judío*, en el cual defiende la creación de un Estado propio para la diáspora judía. Una síntesis de dicho pensamiento se puede encontrar en Franck y Herszlikowicz. *Le sionisme*.

7. Corm. *El Líbano contemporáneo*, p. 27.

Si bien la colonización británica y francesa fueron distintas, ambas articularon su autoridad en gran medida en torno a una deslegitimación feroz de todo lo árabe e islámico llevando a cabo intensos procesos de desarabización y aculturación. La lengua árabe y el islam fueron presentados durante la colonización como retardatarios y antimodernos, convirtiendo lo islámico en un factor de inmovilismo y retraso y despreciando a la lengua árabe a la que el colonizador catalogaba, frente a la inglesa y la francesa, como antigua, estática y alejada de la modernización. Sin duda, el caso de la desarabización, con graves consecuencia para la educación en la cual incluso llegó a desaparecer la lengua árabe en algunos países, fue llevado hasta sus últimas consecuencias en el caso francés, afectando particularmente a los países del Magreb. Entre las elites árabes, de esas políticas coloniales orientalistas surgieron comportamientos de alienación cultural por parte de algunos y de reacción nacionalista por parte de otros⁸. Como señala Gema Martín Muñoz: “La Europa democrática ignoró a los pueblos, creó elites superficiales a las que podía tutelar y no tuvo en cuenta más que la explotación inmediata de sus territorios, en los que desde principios del siglo XX empezaba a aflorar el petróleo. (...) Esa modernidad estatal y jacobina no era en realidad más que la cobertura de la imposición de clanes y elites particulares creadas como instrumentos de gobierno hegemónico sobre la pluralidad de identidades que en esa región existía”⁹.

Así nos encontramos frente a un mundo árabe al que el académico español Pedro Martínez Montávez denominaba “criatura de descolonización”¹⁰, término en el que confluyen dos variables fundamentales que nos ayudan a comprender la naturaleza global de la región. Por un lado, este concepto señala la idea de “nacimiento”, es decir, el mundo árabe en su totalidad y, por ende, su producción cultural y cinematográfica, se encuentra ante el comienzo de una nueva etapa; por otro lado, esta expresión señala el trauma de la experiencia colonizadora y, también, de la descolonización misma. La descolonización en sí misma puso en evidencia la falta de interés que las potencias colonizadoras habían tenido por invertir localmente en el desarrollo industrial y cultural.

Además, el último gran hecho colonial, la fundación de Israel, influyó, y lo sigue haciendo, radicalmente en la historia y devenir de los países árabes y, por ende, de sus cinematografías.

Para entender el Oriente Medio contemporáneo es fundamental contemplar las dos consecuencias sustanciales de la creación de Israel: primero, el surgimiento de un número ingente de expulsados y desplazados palestinos del territorio del

8. Said. *Orientalismo*. En relación a la producción cinematográfica, Shaheen. *Reel bad Arabs*; Bernstein y Studlar (edit.), *Visions of the East*.

9. Martín Muñoz. *Iraq, un fracaso de Occidente*, p. 10.

10. Martínez Montávez, “El mundo árabe contemporáneo”.

Estado de Israel que se convertirían en refugiados, y después, la organización del movimiento de liberación palestino forzado a existir en el exilio y que reivindicaría el derecho al retorno. En consecuencia, a los problemas propios de Estados árabes aún frágiles y con agendas políticas propias se sumó la acogida en su territorio de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), cuyas políticas e intereses muchas veces colisionaban con las del Estado árabe de acogida. Este último factor fue en gran medida la causa del deambular histórico de la OLP durante todo el resto del siglo XX. La organización hubo de trasladarse y mover su sede, primero a Jordania hasta 1970, después a El Líbano y a Túnez desde 1982.

El Estado de Israel desarrollará una estrategia radical para expulsar y alejar a la población árabe de Palestina y combatir a la OLP, hechos ambos que han generado numerosas situaciones y desestabilizado la región. Asimismo, tras la derrota de las potencias árabes en el 1948, los respectivos regímenes locales vieron cómo se hundía su autoridad y surgían los cambios que la nueva coyuntura exigía.

La nueva coyuntura es, por tanto, el largo proceso de descolonización que llevará décadas consolidarse, o no.

1. *HISTORIA DEL CINE ÁRABE Y LA IDENTIDAD: LOS INICIOS*

1.1. *Política y cine. los inicios en los años cincuenta*



Gamal Abdel Naser proclama la nacionalización del Canal de Suez, 1956

En el conjunto de países descolonizados el cine ahora sí ya concebido de dos formas: se mantuvo un cine acrítico que trataba de aleccionar en cuestiones morales junto con un cine concebido como una herramienta crítica y útil que servía para la generación de un retrato más fidedigno de sus sociedades, frente a la imagen que de ellos había proyectado el colonizador. Además, se estaban produciendo en el mundo importantes acontecimientos de gran magnitud que afectaban a la vida diaria e íntima de los ciudadanos lo que llevó a que, a nivel internacional, se generaran una serie de nuevos cines locales que irradiaron, influyeron y contextualizaron el impulso del cine árabe que surgió en esa época. Daba comienzo una aproximación a lo audiovisual reflejo de la fructífera unión de tres conceptos: realidad, reflexión y autor. Todas estas corrientes se caracterizaron por su espíritu de ruptura con respecto a las cinematografías anteriores y por la experimentación con nuevos lenguajes. En cuanto al cine árabe, tenía que hacer además frente a la enorme influencia y popularidad del cine egipcio, un fenómeno social que enunciaba de manera muy elocuente el empresario libanés Mario Haddad¹¹ al asegurar que “Todos los árabes tienen dos lenguas maternas: su dialectal y el egipcio”, revelando con esta afirmación el poder y la distribución masiva de la producción cinematográfica egipcia en la zona¹².

En los años sesenta en la Europa occidental se produjeron corrientes cinematográficas claves entre las que destacaron la *nouvelle vague* francesa y el *free cinema* británico, marcadas ambas corrientes entre otras cosas, por el intelectualismo y el gran bagaje cinéfilo de sus protagonistas. Pero hubo un tercer movimiento, el neorrealismo italiano, enraizado en la realidad y precursor europeo del cine de bajo coste, el cual fue el de mayor parecido espiritual y estético con los nuevos cines que surgieron en el Tercer Mundo¹³.

Sudamérica, por sus características sociales e históricas y situación de región “descolonizada”, sería la zona del mundo que mejor podría compararse con lo que ocurría en el mundo árabe. Pues también los aires de cambio político dieron paso a la renovación del lenguaje cinematográfico y, con la intención de crear un cine de mayor calado en la realidad social y con un fuerte carácter interregional, se estableció una nueva ola de cine latinoamericano. Además, ambas geografías estaban marcadas por una importante identidad regional común, a pesar de las di-

11. Mario Haddad es el dueño de las salas de cine comercial Empire en el Líbano. Entrevista personal, oficinas de Empire, Beirut, abril, 2004.

12. Khayati denomina al dialectal egipcio que se usa en las películas el “esperanto” del panorama audiovisual árabe. Khayati. *Les cinémas arabes*, p. 210.

13. En esa misma época, desde el argentino Fernando Birri hasta el indio Satyajit Ray eran deudores de esta corriente. Ver, entre la abundantísima literatura que existe, Ruberto y Wilson (eds.). *Italian neorealism and global cinema*; Giovachini. *Global neorealism*.

ferencias nacionales y ambas sabían del peso y las limitaciones que promovían las grandes potencias cinematográficas, Hollywood, en el caso de Latinoamérica, y la industria egipcia en caso del mundo árabe.

Es relevante señalar todo este acaecer mundial ya que las reverberaciones de este proceso de cambio en los sistemas políticos y en el cine, se dejaron sentir en los cine-clubs de todo el mundo, entre ellos los árabes.

La década de los cincuenta estuvo presidida por lo que Malcolm Kerr denominaba la “Guerra fría árabe”¹⁴ la cual a similitud de la “guerra fría” internacional dividió a los diferentes países árabes agrupados en dos ejes: los regímenes monárquicos conservadores (Arabia Saudí, Jordania y Marruecos, principalmente) y los regímenes autoproclamados revolucionarios, con Egipto a la cabeza junto a Siria e Iraq y, más tarde, Túnez y Argelia. Esta división se fue reflejando a su vez en las alianzas estratégicas que se establecían bien con Estados Unidos o con la URSS.

Se podría afirmar que Egipto era, con la figura de Gamal Abdel Naser a la cabeza, el país líder de todo este nuevo movimiento, así como Siria fue otro importante referente de los nuevos cambios. En ambos casos, el fracaso de la guerra del 48 y la emergencia de una nueva generación nacionalista en el seno de los oficiales del ejército contrarios a los regímenes liberales tutelados de facto por Francia o Inglaterra, detonaron los respectivos golpes de Estado que cambiaron radicalmente la naturaleza de los sistemas políticos en ambos países. Los componentes de esas nuevas generaciones se repartían ideológicamente entre el pensamiento islamista de los Hermanos Musulmanes y el socialismo árabe. En el caso egipcio, el cambio comenzó gestándose en el ejército nacional y su fuerza venía también del fracaso de la política del entonces monarca, el Rey Faruq, cuyo sistema estaba minado por la corrupción y el clientelismo a Inglaterra. El cambio se cristalizó en el golpe incurso de 1952 conocido como de los Oficiales Libres y liderado por Gamal Abdel Naser, pero cuyo liderazgo árabe se consolidó definitivamente en la guerra de 1956, cuando británicos, franceses e israelíes bombardearon el Canal de Suez como represalia a la nacionalización que Naser llevó a cabo de dicho Canal. Una ocasión que aprovechó Israel para intentar expandirse territorialmente ocupando la península del Sinaí. Finalmente, se paralizó el ataque militar lo cual ofreció a Naser la oportunidad de presentarse como un victorioso héroe ante todos los ciudadanos árabes. Por otro lado, en Siria existía entonces un régimen oligárquico en el que las grandes fortunas del país constituían también el poder político a través de partidos que se habían turnado en el poder. Durante la década de los cincuenta de entre los partidos y coaliciones formadas a favor del cambio de ré-

14. Kerr. *The Arab cold war*.

gimen destacó el partido Ba'ṭ Árabe Socialista el cual logró llevar a cabo dicho cambio. Una vez efectuado el giro de Gamal Abdel Naser a favor del socialismo árabe, Egipto y Siria se aliaron en una efímera unión política que duró de 1958 a 1961 constituyendo la República Árabe Unida, R.A.U. En Siria, en 1963, el Ba'ṭ acabó poco después aliándose con el ejército para establecerse hasta hoy día en el poder¹⁵.

En Iraq, a imagen y semejanza de los anteriores países y especialmente inspirándose en la figura de Naser, también se desencadenó una revolución en 1958 a través de un golpe de Estado militar cruento liderado por el general Abdul Karim Qasem. En consecuencia, el entonces rey iraquí, Faisal II, un fiel aliado de los ingleses a quienes permitía entre otras cosas beneficiarse enormemente del crudo iraquí, fue ejecutado junto al primer ministro Nuri al-Said y se dio paso a un régimen republicano¹⁶. Desde ese momento se sucedieron en Iraq una serie de golpes de Estado militares (con un brutal enfrentamiento entre comunistas y baazistas de telón de fondo) hasta que en 1968 el partido Ba'ṭ se instauró definitivamente en el poder militar iraquí hasta el fin del régimen de Saddam Husein en 2003.

Los regímenes socialistas árabes que se instauraron a partir de aquel momento se erigieron entonces en grandes protectores de la causa palestina, la cual despertaba un gran apoyo popular entre las poblaciones árabes, pasando esta causa a ser una suerte de obsesión para todos estos regímenes que encontraron así el modo de legitimar sus gobiernos, articulados, en gran medida, en torno a un fuerte aparato militar y una figura única como líder absoluto, algo que se vio reflejado en el tipo de producciones cinematográficas que se apoyaron en aquel momento.

En suma, las revoluciones de los años cincuenta impulsaron el liderazgo nasserista y el panarabismo, vertebrando los sueños y aspiraciones de una parte importante de la juventud árabe y musulmana. Ese contexto de sentimientos de hermandad propició una mayor producción cultural y cinematográfica interárabe, por lo que emergió una nueva corriente cinematográfica empapada de todos estos elementos: luchas por la independencia, el trauma colectivo por la ocupación de Palestina, la búsqueda de identidad propia y una ideología común y comprometida con el nuevo concepto de patria árabe. Corriente de pensamiento y actuación que, con variaciones a lo largo del tiempo, siguió consolidándose.

Surge entonces tras la descolonización una ola de cine realista que se debatía entre ser herramienta política y encontrar su lugar entre las nuevas cinematografías que brotaban en el mundo para el que los críticos y cineastas locales de la

15. Para más información sobre este período, el lector podría acercarse al libro de Martín Muñoz. *El Estado árabe*, pp. 80-108.

16. Sobre la historia contemporánea de Iraq, Martín Muñoz. *Iraq: un fracaso de Occidente*; Tripp. *A history of Iraq*; Segura. *Iraq en la encrucijada*.

época acuñaron diferentes denominaciones. Así se llamó *al-Sīnimā l-ŷadīda*, el nuevo cine en Argelia, *al-Sīnimā l-badīla*, el cine alternativo en Siria y Líbano y *al-Sīnimā l-šabba*, el cine joven en Egipto. Porque este nuevo cine árabe se enmarcaba dentro del tejido global de filmografías que buscaban un lenguaje formal original y, a su vez, se encontraba entre los cines surgidos en las potencias descolonizadas del Tercer Mundo que concebían el cine desde un alto grado de compromiso social y político. Se originó un cine que evolucionó hacia un lenguaje cada vez más personal, cuyo principal cometido era reflejar la realidad y huir de las fórmulas escapistas del cine comercial y de entretenimiento importadas del Egipto colonial, o de fuera de la región.

A lo largo de los años y en diferentes publicaciones y foros se usaron otros términos cuya suma nos ayudaría a deducir cuáles eran las características básicas y las preocupaciones de este nuevo cine que supuso una ruptura con la cinematografía anterior, así como reflejaba y era el resultado de todas las diferentes capas socioeconómicas, históricas e intelectuales de las que se podría afirmar el cine fue, más que nunca en aquella época, una constatación evidente. Este movimiento tuvo un germen fundamental en la Agrupación de Cine Nuevo egipcia que arrancó en Egipto en 1968¹⁷. El crítico Kamal Ramzi¹⁸ eligió dos como aquellas que mejor definían de forma global el nuevo esfuerzo cinematográfico, *al-sīnimā l-badīla* (el cine alternativo) y *al-sīnimā l-niḡāliyya* (el cine combativo), haciendo referencia ambos términos a la ruptura y a la llamada contra el conformismo del cine de carácter evasivo que dominaba la época.

¿Cómo nombrar una identidad descolonizada?

Proponía el crítico egipcio Samir Farid hablar de *al-Sīnimā l-fanniyya* (cine artístico) frente a *al-Sīnimā l-tiḡāriyya* (cine comercial), también de *al-Sīnimā l-qawmiyya* (cine nacionalista) definiéndolo como aquel que habla sobre las preocupaciones propias de los árabes y brota desde su propia y genuina cultura. Al hablar de cine comercial se referían tanto Kamal Ramzi como Samir Farid, a las producciones egipcias. El historiador español Alberto Elena hablaba sin embargo de nuevos cines árabes apuntando sobre todo al Magreb, pues en esta región estaríamos hablando de un nacimiento total¹⁹ y, en relación al Mashreq, a un surgir parcial frente al cine industrial egipcio. En suma, todos estos conceptos ponen de relieve el surgimiento de un nuevo lenguaje frente a los dos grandes enemigos que el cine anterior promovía: la enajenación de la identidad propia ejercida por

17. Para más información acerca de este tema y del cine nuevo en Egipto el lector tendrá a bien leer a Samir Farid. *Huwiya al-sīnimā l-'arabiyya*, p. 152.

18. Ramzi. "Irtibāt našu' al-sīnimā l-'arabiyya bi-ḥarakāt al-taḥrīr al-'arabī", pp. 15-87.

19. Elena. *Los cines periféricos*, p. 210.

el colonialismo y la irrealidad que representaba el cine comercial egipcio. Aunque a nivel formal no se podría trazar una línea directa de influencias, sí se puede apreciar cómo se estaban sembrando las semillas de una nueva forma de entender el cine. En el Magreb la influencia fue mayor, o más directa, pues los directores eran muy conscientes de los cambios que recorrían Europa, ya que incluso los vivieron *in situ*²⁰ mientras estudiaban en Europa, en especial en Francia. También hubo directores mashreqúes que residían en Francia en aquel momento, incluso estuvieron durante los eventos de Mayo del 68, como los libaneses Bourhane Alawieh y Maroun Bagdadi y el egipcio Yousry Nasrallah, los cuales volvieron con la motivación y la fuerza que da pensar que lo establecido puede cambiarse.

Por todo esto aunque recojo los términos aquí presentados y este texto es deudor de ellos, debido a la perspectiva que ha dado el paso del tiempo y la evolución de la producción misma se hará referencia a este tipo de cine como “cine de autor” ya que su evolución desde el compromiso social y hacia la creación de un lenguaje más introspectivo y personal se ha realizado fundamentalmente de la mano de los realizadores y realizadoras; a su vez, es esta una expresión amplia que abarca, sin limitar, los cambios que la cinematografía árabe en general ha experimentado a lo largo del tiempo. En realidad, se podría afirmar que los movimientos se estaban dando a nivel mundial, afectando los unos a los otros e influyéndose mutuamente. Como ocurrió en el mundo árabe, los cambios para el nuevo cine también se dieron por regiones, así como nacía caracterizado por las agrupaciones, la importancia de la conciencia nacional y los manifiestos.

Apuntaba también el historiador Roy Armes, refiriéndose a la cinematografía magrebí, “La cuestión de la identidad nacional es central a los nuevos cines que emergen del Magreb tras la independencia, y es razonable ver el desarrollo gradual del cine como parte de una búsqueda más amplia para restaurar la identidad árabe en un mundo en rápida transición”²¹. En este párrafo se resumirían muchas de las ideas que vertebran el presente artículo y, aunque el autor se refiera específicamente al Magreb, lo cierto es que las consideraciones son también aplicables al cine mashriquí. Por ejemplo, en el caso del Líbano, se podría incluso ver su cine como un paradigma de la crisis social y económica que vivía el mundo árabe, pero, sobre todo, de la profunda crisis de identidad nacional y regional que terminó derivando, en su caso, en una guerra civil.

Los países árabes compartían un pasado y un presente lleno de tragedias y desgarros sociales, pero se sentían fuertes, esperanzados y pretendían forjar, a través del nuevo lenguaje y de contenidos más cercanos a su compleja realidad,

20. Armes. *Postcolonial images*. p. 2.

21. *Idem*, p. 15.

una identidad árabe y panarabista consciente y activa. El nuevo cine árabe de autor caminaba entre la denuncia de los hechos políticos que vivía la región y las reflexiones intelectuales; era reflejo de las diversas reacciones nacionales que en aquellos años eran, en realidad, inter-árabes. Las características de este cine vinieron también dadas por las limitaciones y el verse abocados a la producción de bajos costes, pero, al no depender de los grandes estudios y no contar con estrellas, pudo desarrollarse y tener continuación. Al rechazar rodar películas con grandes estrellas y en los estudios acartonados del período anterior, las calles de El Cairo y Beirut, y en el caso de Túnez su paisaje natural más característico, el desierto, se tornaron, frente a las casas de gente rica y escenarios de las películas comerciales rodadas en estudios, en los nuevos escenarios fundamentales y, sobre todo, genuinos de este cine.

La intención del cineasta árabe de entonces no era sólo hacer películas, sino crear un movimiento. Se multiplicaron las instituciones, los congresos y los manifiestos que se volvieron tan importantes como el propio cine y los cuales nos permiten a día de hoy entender qué ocurría y cuál fue la importancia del surgir de una nueva tendencia. Los críticos e historiadores eran también elementos importantes ya que existía una preocupación real por fomentar la educación audiovisual entre el público además de definir y otorgar una identidad a lo que estaba ocurriendo.

El surgir del cine árabe de autor

Junto a los críticos y las agrupaciones para los cineastas árabes del momento tuvieron una gran importancia los Festivales de Damasco y Cartago los cuales, al igual que los festivales internacionales de Cannes, Karlovy Vary y Berlín habían supuesto un importante apoyo para muchos de los nuevos autores europeos²², se convertirían en los focos de encuentro y difusión del nuevo cine árabe en la región. El Festival de Damasco estaba marcado por un fuerte espíritu panarabista y claramente político. En la edición de 1972 se premió la película *Bi-l-rūh, bi-l-dam* (Con el espíritu, con la sangre) un film colectivo de la Unidad de Cine palestino siendo la primera vez que Palestina era nombrada como Nación en un festival de cine²³. En Túnez, *Ayyām Carṭāḡ al-Sīnimā* (Las Jornadas Cinematográficas de Cartago) arrancaron en 1966 y han continuado celebrándose cada dos años hasta hoy día. Cartago, impregnado también por el espíritu que se acaba de retratar, no era por tanto sólo un escaparate de las últimas películas locales sino también un espacio que fomentaba el encuentro y los contactos entre los cineastas e intelectuales.

22. Monterde et al. *Los nuevos cines europeos*, p. 127.

23. Er-Ramahi. *Origines du cinéma palestinienne*, p. 26.

tuales árabes y africanos además de suponer el trampolín de directores locales ahora consagrados como el senegalés Ousmane Sembene, el argelino Mohammad Lakhdar-Hamina o el sirio Mohammad Malas. Los cines árabes se desarrollaron en esta época de forma paralela, si bien cada uno de los países fue haciéndolo de forma diferenciada.

La década de los cincuenta: el no. Romper con Egipto

Para hablar de los primeros pasos del cine árabe de autor, aunque es importante señalar que en los cincuenta se produjeron algunos títulos sueltos que esbozaban ya las líneas de un cine más realista, no sería realmente hasta finales de los sesenta cuando se pueda hablar de la aparición de dos corrientes cuyo devenir supuso una constante en el surgir de todas las cinematografías árabes: la existencia de una corriente comercial y otra intelectual que han convivido casi como dos realidades paralelas con fuentes de financiación, audiencias y lugares de proyección totalmente distintos siendo, finalmente la corriente más autoral la vencedora en términos de supervivencia y visibilidad.

Es también importante señalar que, aunque nunca ha habido una industria árabe con tanta influencia y repercusión en el resto de la región como la egipcia, la existencia de esta segunda corriente no comercial ha permitido que otros países destacaran en la escena audiovisual liderando este segundo grupo diferentes países en cada época. Así podemos trazar el mapa de producción que se daba en la región árabe especialmente poniendo el foco según las épocas en Egipto, Iraq y Siria.

Egipto es el país árabe con mayor tradición cinematográfica, su industria data de los años treinta y las décadas de los cuarenta y cincuenta fueron ya consideradas su época dorada²⁴. Durante los cincuenta aparecieron, junto a los melodramas y las adaptaciones de éxitos hollywoodienses cuya producción apoyaba el régimen, los primeros indicios de un cine intelectual y personal. Uno de los factores claves que explican el fortalecimiento de esta industria ha sido el apoyo gubernamental que este ha recibido a lo largo de los años atravesando distintas fases críticas dependiendo del tipo de régimen que hubiera en el poder. Es decir, el precio a pagar por la estabilidad ha sido una relación más estrecha entre el gobierno y la producción lo que se ha traducido en un control más directo de los temas tratados y una censura más presente. En cualquier caso, para hablar de los nuevos cines árabes se ha de señalar el punto de partida en Egipto, pues si este país fue la

24. Fue la época de la creación de los grandes estudios, de un *star system* y una industria que generaba beneficios económicos y una afluencia extraordinaria de público local y regional. Aparecieron entonces las grandes estrellas locales e interregionales como Omar Sharif y Faten Hamama, ambos todavía hoy considerados nombres esenciales de la pantalla árabe.

referencia del cine comercial, también fue la cuna del cine de autor y realista árabe.

Durante la época de la colonización británica de Egipto y antes de la revolución de 1919 que impulsó la primera independencia con respecto a la corona inglesa, los filmes rodados en el país²⁵ utilizaban a Egipto como un mero escenario de historias poco realistas.

Tras la independencia el primer intento de reflejar la realidad egipcia en la pantalla llegó en 1930 con *Zaynab* (Zaynab)²⁶ de Mohammad Karim, en la que campesinos reales tomaban el papel de campesinos en la pantalla. No obstante, hubieron de pasar aún diez años para ver otro título preocupado y enraizado en su entorno: *al-'Azīma* (La voluntad, 1939) de Kamal Selim, considerada por muchos críticos la verdadera primera película realista egipcia y, por extensión, árabe. Si bien estos dos títulos fueron sólo dos gotas de agua en un mar de producciones comerciales, melodramas y escenas de baile oriental que no tenían ninguna intención de innovar ni en el contenido, ni en el lenguaje cinematográfico²⁷.

El nuevo régimen jugó con distintas cartas en su política reguladora del cine y, a pesar de las fuertes medidas de censura en contenidos que instauró, también tomó numerosas medidas para favorecer su florecimiento como industria. En 1957 se creó la Organización para la Promoción de la Industria Cinematográfica dependiente del Ministerio de Cultura y, en 1959, también dependiente del Ministerio, se estableció el Instituto Superior de Cine que ha continuado en activo hasta hoy día. Otra medida fundamental con amplias y diversas consecuencias, e imbuida por el espíritu socialista de la época, fue la nacionalización de las salas de proyección en 1962. En medio de toda esta efervescencia social y de cambio se inició un cine intelectual y de autor de la mano de tres directores esenciales: Youssef Chahine, Salah Abu Seyf y Tawfiq Saleh. Todos ellos sacaron la cámara a las calles y barrios más populares y mostraron en la pantalla una realidad que había permanecido oculta hasta entonces, un tipo de cine que bebía en contenido y estilo formal del neorrealismo italiano.

25. Existe constancia de que se ha rodado en Egipto desde la primera década de 1900. Shafik. *Arab cinema*, p. 11.

26. Basada en la novela egipcia *Zaynab* de Mohammad Heikal.

27. Existe una extensa bibliografía acerca del cine egipcio. Sobre cine egipcio popular, son especialmente relevantes los libros de Shafik. *Popular Egyptian cinema*; Boraie (ed.). *The golden years of Egyptian film*; Wassef. *Égypte: 100 ans de cinéma*.



Póster de *al-'Azīma* (La voluntad, 1939) de Kamal Selim

Especialmente marcadas por este estilo estuvieron las producciones de Salah Abu Seyf, cineasta formado en Italia²⁸. Abu Seyf, combativo y comprometido, denunció en sus trabajos la violencia de los terratenientes y los poderosos contra los más pobres tanto en los medios urbanos, *al-Ustād Hasan* (El capataz Hasan, 1952) como en los rurales, *al-Wahš* (El monstruo, 1954). Tawfiq Saleh realizó algunas de las películas más importantes en la filmografía árabe de autor, entre ellas, *Yawmiyyat nā'ib min al-aryāf* (Diario de un diputado en las zonas rurales, 1968) y las producidas en Siria, *al-Majdū'* (Los engañados, 1972) basada en la novela *Riḡāl taḥta al-šams* (Hombres bajo el sol) del escritor palestino refugiado en el Líbano, Ghassan Kanafani²⁹, filmes considerados hoy día clásicos del nuevo cine árabe. Youssef Chahine³⁰ realizó entre sus primeros títulos algunos de los más comprometidos y también más populares, *Bāb al-Ḥadīd* (La Estación de El Cairo, 1958) con la que se daba a conocer tanto dentro como fuera de Egipto al conseguir entre otros reconocimientos una nominación al Oso de Oro del Festival de Berlín. Sus personajes principales son los marginados en El Cairo: un vendedor de periódicos de origen aldeano que vive en la estación e interpreta el mismo Chahine y una vendedora ambulante de la que está locamente enamorado. De nuevo, se trata de una historia de amor y celos, pero tanto los personajes como el entorno en que viven están muy alejados de los sueños acartonados de las películas de estudios comerciales. Chahine rodó poco después *al-'Uṣfūr* (El gorrión, 1973) que trata la guerra de 1967 y en la que hace una crítica a los regímenes árabes, siendo para algunos críticos³¹ el título que marcó el comienzo de un cine diferente. También fue la primera película que produjo con Miṣr International, su casa de producción la cual sigue operativa hoy día. En general, estos tres directores ejemplifican cómo el cine árabe de autor, el cual comprende la complejidad y es fundamentalmente crítico, se cuela entre las rendijas y grietas que van dejando los distintos sistemas y épocas. Por ello y para comprender la importancia y la necesidad de este nuevo lenguaje hay que trazar las distintas capas políticas y sociales del momento pues la capacidad de desarrollo de todas estas filmografías

28. Pero Abu Seyf rechazaba la idea de que las características del neorrealismo fueran importadas y llegaba a afirmar en una entrevista que “Kamal Selim había vendido una sinopsis sobre un campesino que perdía una vaca” afirmando entonces que la historia *Ladri di bicicletta* (Ladrón de bicicletas, 1948) de Vittorio de Sica, considerada precursora del neorrealismo, era muy similar a una historia que Kamal Selim había escrito y vendido a un supuesto productor extranjero. Una anécdota y entrevista recogida en Armes. *Third world filmmaking and the West*, p. 85.

29. Ghassan Kanafani fue asesinado en 1982, por soldados israelíes, en su casa beirutí.

30. Sobre el cine de Youssef Chahine desde una perspectiva que inserta su obra en la historia de Egipto, recomendamos el libro de Khouri. *The Arab national project in Youssef Chahine's cinema*.

31. Samir Nasri. *An-nahar*, 27, enero, 1975, citado en Zaccak. *Le cinéma libanais*, p. 119.

está radicalmente relacionada con los acontecimientos políticos del país y su región.

Otro país de cierta relevancia fue Iraq no tanto por las películas que produjo, sino por las que podría haber producido. Iraq era una posibilidad, pero fallaron muchos factores para que las substanciales aspiraciones de este cine se cumplieran, ya que la tragedia de la cinematografía iraquí no ha sido sólo estar ligada a regímenes políticos en general autoritarios, sino estar marcado por una historia contemporánea hecha de largas guerras.

Tan ligada está la historia del cine iraquí con la evolución política del país que el crítico Ahmad Salem señalaba tres etapas de evolución que coincidían y estaban delimitadas esencialmente por los regímenes políticos y que considera la forma más acertada de acercarse a este cine³². La primera etapa iría desde el período de la monarquía liberal, férreamente probritánica cuya credibilidad popular empezó a decaer en 1948, hasta que se produjo la revolución liderada por el general Abdul Karim Qasem en 1958. Una segunda fase iría de 1958 al golpe de Estado del 68 que llevó a Hassan al-Bakr al poder³³. Por último, la fase tercera iría de 1968, año posterior a la Naksa, a 1978 cuando accedió al poder Saddam Hussein y poco después inició la larga y cruenta guerra irano-iraquí.

En la década de los cincuenta no sólo influía en Bagdad lo que ocurría a nivel político en Egipto, sino que se puede afirmar que el cine iraquí nació también bajo el predominio y la dependencia del egipcio, hasta el punto de que la nueva industria iraquí de finales de los cuarenta y cincuenta no se atrevía a romper directamente con las fórmulas comerciales que tan bien habían funcionado a nivel de público. Por lo que las películas de serie B, las policíacas y las copias malas del cine americano comercial y de las fórmulas egipcias dominaron su producción; algo similar a lo que, por ejemplo, ocurría en el Líbano de entonces. En 1948, se creó el Studio Bagdad una productora que detentaban tres iraquíes: un musulmán, un judío y un cristiano; con ella se puso la primera piedra para la producción de películas locales, pero hasta mediados de los cincuenta la mayor parte de la inversión provenía de otros países árabes o del extranjero. La industria cinematográfica iraquí emprendió su andadura con dos producciones dirigidas por sendos realizadores egipcios Niaz Mustafa, *Ibn al-Šarq* (Hijo de Oriente, 1946) y la producción *al-Qāhira-Bagdād* (El Cairo-Bagdad, 1947) sobre una historia de amor entre un joven iraquí y una joven egipcia dirigida por Ahmad Badrakhan un director de

32. Salem. *Al-Simā l-'irāqīyya*, pp. 91-93.

33. El 17 de julio de 1968, el gobierno del general Arif fue depuesto y el general Ahmed Hassan al-Bakr, antiguo primer ministro, se colocó al frente del Mando Supremo de la Revolución. En noviembre de 1969, Saddam Hussein accedió a la Vicepresidencia del Consejo del Comando de la Revolución.

corte en general comercial y muy popular pues dirigió cuatro de las seis películas protagonizadas por la cantante Um Kulzum, icono del mundo árabe contemporáneo. En ambas participaron actores y actrices iraquíes y egipcios³⁴ y su importancia radica en que fueron experiencias pioneras en la colaboración interárabe, pero lo cierto es que su resultado final dejaba ver el peso de Egipto³⁵ y de su forma de concebir la industria.

Aun así, no tardó en estrenarse la primera película realizada por un equipo totalmente local: *Fitna wa-Ḥasan* (Fitna y Hasan, 1953) de Haidar Al Amer, producida por Studio Bagdad³⁶ y que contaba una historia de enredos amorosos entre dos primos aldeanos siendo en cierta forma una adaptación de la historia de Romeo y Julieta. En aquella época Iraq carecía de escuela de cine por lo que aquellos que no estudiaban en el exterior y querían aprender a manejar las cámaras y trabajar en el cine o la televisión se implicaban en la organización británica *Waḥdat al-Aflām fī Šarīka Naftat al-'Irāq* (Unidad de Películas de la Compañía de Petróleo Iraquí) dirigida por artistas británicos o en la Oficina de Información estadounidense³⁷. Antes del 58 comenzó tímidamente un cine iraquí realista que retrataba la vida de personajes humildes con dos primeras obras: *Man al-mas'ūl?* (¿Quién es el responsable?, 1956) de Abd Al-Jabbar Wali y *Sayid Afandī* (El señor Said, 1957) de Kameran Hassani en la que se narra la historia de Said, un trabajador humilde al que todo su barrio se vuelca en ayudar cuando quieren echarle de su casa a él y su familia siendo esta la primera producción iraquí que sacó la cámara a la calle y mostró la vida de barrio³⁸. Tal fue el éxito de *Sayid Afandī* entre el público iraquí, el cual por primera vez se sentía identificado con la historia, los personajes y la cercanía que daba el uso del dialectal iraquí en vez del egipcio, que Youssef al-'Ani³⁹, uno de los guionistas y actores de la película, relataba en sus memorias que en el momento del estreno recibió numerosas cartas de ciudadanos agradecidos y sorprendidos ya que se reconocían en lo que la película contaba⁴⁰.

Llegó la revolución del 14 de julio de 1958 que puso fin a la monarquía y el cine también tomó un nuevo rumbo, convirtiéndose la producción iraquí en una industria con gran interés propagandístico con gran implicación del gobierno. En 1959 el *Mašlahat al-Sīnimā wa-l-Masrah* (Organismo del Cine y el Teatro) fue el

34. Thoraval. *Les écrans du croissant fertile*, p. 17.

35. En concreto, de Studio Misr.

36. Según Salem era una película puramente egipcia. Salem. *Al-Sīnimā l-'irāqīyya*, p. 33.

37. *Idem*, p. 17.

38. *Idem*, p. 18.

39. Al-Ani. *Al-Sīnimā... istidkarāt bayna al-ḡalām wa-l-daw'*, pp. 59-63.

40. También recuerda Youssef al-Ani que la producción se estrenó con numerosos cortes de la censura.

primer organismo público que se puso en marcha abriendo la puerta a la convivencia desde entonces del sector privado y el público. La tercera fase, aquella que comenzó con el golpe de 1968, sólo hizo que se incrementara la influencia del gobierno. Es decir, la relación historia y cine en Iraq no estaba tan representada en las pantallas como en lo que ocurría fuera de ellas y determinaba qué se iba a producir y cómo. Lo cierto es que la censura y la dirección del gobierno ha sido una característica que ha recorrido el cine del Mashreq en mayor o menor grado, además de la relación con o frente al cine egipcio. La tercera característica política e histórica que también ha vertebrado el nuevo cine árabe del Mashreq sería entonces la causa palestina.

En Palestina, la creación de Israel en 1948 marcó sin duda la trayectoria de su cine. Aunque a mediados de los cincuenta existía vida cultural en Ramallah y otros centros urbanos palestinos, las fuentes de la época sólo señalan un puñado de nombres relevantes en lo audiovisual. Entre ellos Hassan Sarhan fundador del Estudio Palestina, pero quien ya al estallar la guerra del 48 tuvo que abandonar el país⁴¹. Salah Kailani⁴² sería el único director de cine local que al principio de la ocupación realizó unos pocos cortos documentales rodados con numerosas dificultades y que pretendían hacer frente a la propaganda audiovisual sionista⁴³. Pero estos títulos no llegaron a ser vistos por el público debido, entre otros motivos, a las presiones de Inglaterra para evitarlo. Muchos de estos personajes hubieron de exiliarse al poco tiempo de la creación de Israel como muchos de sus compatriotas, además, los cineastas palestinos, una vez hecha efectiva la ocupación, tenían prohibido rodar en su país por lo que dependían de la solidaridad de los corresponsales europeos para conseguir imágenes locales. También estaba vedada la exhibición de películas palestinas por lo que debían hacer proyecciones en lugares improvisados, como escuelas. En suma, se hizo más fácil para los cineastas palestinos rodar sus trabajos y verlos proyectados fuera de su país⁴⁴. Pero hablar de Palestina es, en realidad, hablar de toda la región ya que su situación y la ocupación se viven en la sociedad árabe, y el cine lo refleja, como un hecho transnacional y panárabe que fue el asunto de preocupación que unía a los nuevos cineastas. Fueron numerosos los directores que filmaron sobre la tragedia palestina convirtiéndose en la causa común de los nuevos directores de izquierdas siendo Egip-

41. En 1976, Sarhan vivía en el campo beirutí de refugiados palestinos de Chatila donde sobrevivía como remendador. Dehny. "La historia del cine palestino", p. 25.

42. Medanat. "Sobre la historia del cine palestino", p. 17.

43. La propaganda sionista audiovisual había comenzado hacía tiempo. Sirva como ejemplo el primer título que se rodó enteramente en Palestina: *La vida de los judíos en la tierra sagrada*, 1912. *Ibidem*.

44. Existen festivales de cine palestino en diferentes partes del mundo que hacen las veces de espacio de encuentro y de una suerte de festival nacional disperso tal y como lo está su comunidad.

to, de nuevo, el primero el liderar esta causa en el cine. La primera película árabe acerca de la tragedia palestina fue rodada el mismo año de la invasión por el egipcio Mahmud Du-al-Fuqar, *Fatāt min Filisṭīn* (Una joven de Palestina, 1948). Una película de tono patriótico en la que se ensalzaban la solidaridad árabe y la lucha de la resistencia a través de la historia de un aviador egipcio que había ido a luchar contra el sionismo cuando su avión cayó en una aldea en la que conoce a una joven palestina que le cuida y alberga y que resulta haberle llevado al refugio donde los combatientes escondían sus armas⁴⁵. El segundo título, sobre la causa fue también egipcio, *Nādiya* (Nadia, 1949) de Faten Abdelwahab⁴⁶ e incluso el primer film político tras la llegada de los Oficiales Libres al poder en 1952 *‘Arḍ al-abṭāl* (Tierra de héroes, 1952) de Niazi Mustafa⁴⁷ trataba sobre la implicación egipcia en la lucha palestina. Narra la historia de un joven egipcio que finalmente muere por las armas estropeadas que su padre había vendido al ejército egipcio para combatir el sionismo en Palestina. Esta película pasaba a la gran pantalla una de las cuestiones que centraron el análisis crítico y antimonárquico que rodeó la derrota del 48 y movilizó a los Oficiales Libres contra el régimen: la corrupción del sistema y la utilización de armas en mal estado por los combatientes como consecuencia de dicha corrupción. Aunque como señalan de una u otra forma diferentes autores todas estas producciones árabes subvencionadas por los distintos gobiernos no estaban exentas de polémica, siendo muchos los que señalan esta defensa de Palestina como una voluntad por detentar el liderazgo árabe, así como una forma de desviar la atención de sus verdaderos problemas y fallas internas.

Además, se produjo un curioso fenómeno, los productores ávidos de beneficios comerciales vieron en la figura del *feday*⁴⁸ una oportunidad de negocio y empezaron a producir películas en las que el *feday* era presentado como un superhombre surgiendo un fenómeno cinematográfico, con especial éxito en el Líbano, que se movía en un curioso terreno a medio camino entre el cine militar, el policial y el político. Siria, también un país líder de la región mashreqí, fue clave para entender lo que ocurría en el cine alejado de los dictados comerciales. Su industria arrancó protagonizada por individuos que producían con dinero propio y

45. Película producida y escrita por Aziza Amir, la productora de *Layla* (Laila, 1927), primera película de manufactura totalmente egipcia.

46. Abdelwahab era un antiguo militar pasado a director de cine y este título fue también una producción de Aziza Amir.

47. Niazi Mustafa dirigió más de cien películas y fue uno de los estudiantes que viajó a Europa a estudiar cine enviado por el millonario Tala't Harb para después realizar sus películas para Studios Miṣr, propiedad de aquel banquero. Thoraval, *Les cinémas du Moyen Orient*, p. 134.

48. El *feday* es el combatiente palestino y su símbolo más visible es la *kufiya* o pañuelo tradicional árabe blanco y negro que se pone sobre la cabeza o sirve para cubrir el rostro.

fundaban empresas casi individuales que no duraban más que el tiempo de producción de una o dos películas⁴⁹. La primera película siria, *al-Mutahham al-barī'* (El acusado inocente, 1928) dirigida y escrita por Ayoub Badri fue producida por un grupo de amigos y trataba sobre dos aldeanos que se disputaban el amor de una joven. En 1929 la libanesa Asia Dagher fundó la productora *Šarīkat al-Aflām al-Sūriya* (Compañía Cinematográfica Siria) aunque, en realidad, nunca produjo ninguna película en el país y se trasladó a El Cairo al poco tiempo de su creación⁵⁰.

Como se señalaba anteriormente, el cine realista árabe no se consolidó hasta finales de los sesenta, tanto a través de películas como de manifiestos y otras expresiones colectivas. Parte de este empuje lo dieron los gobiernos de Egipto, Argelia, Siria e Iraq, países socialistas que crearon un sector público para financiar la industria cinematográfica. A ese afán de reconstituir el mundo árabe y su lugar en el mundo habría que añadir que el cine había llegado desde Occidente en un contexto colonial y el que su posterior desarrollo se produjo en el contexto de tensiones de la fase post-colonial por lo que hemos de entender cómo el surgimiento del cine árabe sufrió, tanto como se alimentó, de ese ambiente complejo, rico y extraño.

Los años sesenta: hacia una identidad marcada por las aspiraciones de la izquierda

La década de los sesenta estuvo marcada por la consolidación de la tendencia socialista entre los gobernantes que habían accedido al poder en la década anterior y fue la gran década del liderazgo naserista en la región. El Egipto de Naser inició una política económica basada en el capitalismo de Estado y se firmaron acuerdos de cooperación con la URSS, así como se aprobaron medidas populistas como la integración automática de los nuevos licenciados universitarios en el sector público y la exigencia de que al menos la mitad de los miembros de la Asamblea Nacional fueran campesinos u obreros⁵¹. En Siria, en 1963 llegó al poder el partido Ba'ṭ y durante la década se reprodujeron intensas crisis internas entre los partidarios de un socialismo moderado y los de una propuesta más intensa. Finalmente se impusieron aquellos que defendían las posturas más fuertes del socialismo permaneciendo en el poder hasta 1970, año en que se produjo otro giro de tuerca en la política siria.

49. Qāsim al-Jalīl. *Zakirat al-sīnimā fī Sūriyya*, p. 46.

50. *Idem*, p. 47.

51. Sobre este período, Martín Muñoz. *Política y elecciones en el Egipto contemporáneo*, pp. 213-291.



Póster de *al-Mūmiyā* ' (La momia, 1969) de Shadi Abdes-Salam

En cuanto a Palestina, tras la derrota de la guerra de 1948 Gaza quedó bajo administración egipcia y Cisjordania con los santos lugares musulmanes de Jerusalén bajo administración jordana. Así hasta finales de esta década los Estados árabes ejercieron la tutela de la cuestión palestina impidiendo que se consolidase un liderazgo y organización palestinos que dirigiesen su propia causa. El caso de Jordania fue el más elocuente, dado que el rey Abdallah llegó incluso a anexionarse la Cisjordania en 1949 con la ambición de crear un gran reino a ambos lados del río Jordán (de ahí que en 1950 cambiase el nombre del país de Transjordania a Jordania). Esto ha marcado indeleblemente la evolución política y demográfica de este país⁵². En 1964, en la medida en que los palestinos se organizaban y presionaban por su liderazgo, la Cumbre de la Liga Árabe reconoció la creación de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), una agrupación de diferentes partidos palestinos bajo la hegemonía del Movimiento de Liberación Na-

52. Hasta 1988 Jordania no renunció a sus derechos sobre Cisjordania y Jerusalén reconociendo desde esa fecha la legitimidad de la OLP sobre este territorio. No obstante, su ocupación por Israel desde la guerra de 1967 desposeyó *de facto* al gobierno jordano de cualquier poder o control sobre Cisjordania y Jerusalén.

cional Palestino, conocido por sus iniciales en árabe como al-Fatah⁵³, y liderado por Yaser Arafat quien a su vez se convirtió en el presidente de la OLP⁵⁴, confundiendo desde entonces a la OLP con al-Fatah, en detrimento de los otros partidos palestinos integrantes de la organización.

En el Magreb los tiempos fueron diferentes. Marruecos y Túnez no lograron la independencia hasta 1956 y Argelia hasta 1962. A grandes rasgos, la Argelia del Frente de Liberación Nacional se convirtió en un Estado totalitario de corte socialista con una gran base islámica ultraconservadora que se erigió en defensor de todas las causas de autodeterminación en el mundo. Marruecos se erigió como una monarquía pluripartidista que hacía de la figura del rey el centro de todo el poder. Por último, Túnez implantó una República gobernada hegemónicamente por el partido de Habib Burguiba quien a manera de déspota ilustrado lanzó un proceso de modernización y secularización social que en los años sesenta fue de corte socialista, pero en la siguiente década devino en una suerte de liberalismo económico, que no político.

Pero el hecho que marcó el final de aquella década y el futuro de las siguientes fue la guerra árabe-israelí de los Seis Días en 1967. Si el descontento de la población árabe en 1948 había sido uno de los caldos de cultivo para las posteriores revoluciones, la Naksa o derrota del 67 supuso un enorme derrumbe moral del mundo árabe con una gran marca de descontento, decepción y desencanto. En la guerra del 67 Israel ocupó Cisjordania, Gaza y Jerusalén, los Altos del Golán de Siria y la península del Sinaí que arrebató a Egipto. La condena de Naciones Unidas que tuvo su forma en la publicación de la resolución 242 tuvo un efecto irrelevante para Israel. Esta guerra generó una nueva oleada de refugiados palestinos (unos 400.000 al Líbano y unos 200.000 a Jordania⁵⁵) e inauguró la política de colonización judía de los territorios palestinos ocupados que se ha prolongado de manera intensa hasta la actualidad.

La siguiente respuesta internacional relevante, aunque nunca llegó a llevarse a cabo, fue la propuesta del secretario de Estado estadounidense William P. Rogers quien propuso en 1970 el conocido como “Plan Rogers”, que tiñó la imagen de Gamal Abdel Naser entre los nacionalistas árabes y palestinos por aceptar negociar un Plan que, de hecho, se basaba en una negociación entre Egipto e Israel, anatema en aquellos tiempos en que la causa palestina era objeto de todos los ára-

53. En español significa La conquista. Sobre la constitución de Fatah, Helena Cobban. *The Palestinian Liberation Organisation*. dedica una parte importante a la situación de los refugiados palestinos en el Líbano.

54. Para una biografía exhaustiva sobre su persona y su figura Gowers y Walker. *Arafat: the biography*.

55. Segura. *Aproximación al mundo islámico*, p. 107.

bes y ninguno de ellos. Naser murió repentinamente de un infarto pocos meses después.

Una consecuencia inmediata de la derrota árabe del 67 y del debilitamiento y final desaparición de Gamal Abdel Naser fue la consolidación de la OLP como único y legítimo representante del pueblo palestino, tal y como le había reconocido la Liga de los Estados Árabes en 1964. Los palestinos se convertían en directores de su causa y devenir. Desde entonces, vivirán una experiencia de instalación y expulsión en diferentes países árabes donde la persecución militar israelí dejará su permanente huella. Inicialmente la estructura política de la OLP y su ejército de fedayín se instalaron en Jordania hasta que en 1970 fueron trágicamente expulsados del territorio jordano a consecuencia de las disensiones entre las políticas jordanas y las de la OLP. Jordania en el marco de la “guerra fría árabe” formaba parte del eje conservador proestadounidense y la OLP estaba ideológicamente ubicada en el eje nacionalista árabe de izquierdas sostenido por la URSS. También, la guerra de guerrilla seguida por los fedayín palestinos contra Israel infiltrándose en Cisjordania y las acciones armadas palestinas internacionales ponían a Jordania bajo una enorme presión estadounidense. El conocido como “Septiembre Negro de 1970” puso fin a la OLP en Jordania *manu militari*. La Legión Árabe jordana, con el respaldo implícito de Estados Unidos e Israel, atacó y masacró a los palestinos ante la pasividad de los 15.000 efectivos iraquíes instalados en Jordania desde la guerra del 67. Hecho que significó la enemistad palestino-jordana oficialmente superada sólo hasta 1988.

En este tiempo convulso el mundo del cine vivía también importantes transformaciones a nivel internacional. En Latinoamérica y en toda Europa se sucedieron los manifiestos y las acciones renovadoras. En el célebre manifiesto que firmaron los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino⁵⁶ a propósito del nacimiento de los nuevos cines en el Tercer Mundo, reivindicaban el lema “Hago la revolución, luego existo”. En el caso del nuevo cine egipcio y por extensión del árabe, el lema más adecuado podría ser: “Existo, luego hago la revolución”. Por primera vez, los personajes más humildes de la sociedad y las verdaderas contradicciones políticas internas aparecían y “existían” en las pantallas. Pero si las cosas no son blancas o negras y aunque la década de los sesenta supuso en Egipto el verdadero punto de inflexión con el comienzo de una ola de cine

56. El Manifiesto “Hacia un tercer cine” surgió a raíz de las conferencias de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, OSPAAAL, celebradas en La Habana en 1966 y fue publicado en su revista *Tricontinental*, 13 (Octubre, 1969). Se convirtió en un texto fundamental del cine latinoamericano y del Tercer Mundo, en realidad. En resumen, hablaban de un primer cine —el cine comercial o industrial, un segundo cine— del cine de autor y de un tercero, aquél que surgía en los países descolonizados.

realista, el incipiente dinamismo “se vio resentido debido al miedo de las compañías privadas a las medidas del gobierno y a la irrupción de la televisión en 1960, además de que se produjo un descenso de las exportaciones hacia países árabes”⁵⁷. Aun así, el cine egipcio —probablemente debido a que era ya una industria estable y profesionalizada— supo encontrar una tercera vía, y hacer un cine alejado de las fórmulas comerciales pero que mantenía el éxito con el público. Una de las figuras claves para entender este fenómeno fue el escritor y guionista Naguib Mahfouz. El escritor egipcio colaboró con diferentes directores de manera puntual y con resultados desiguales entre 1945 y 1959 escribió o co-escribió un total de dieciséis guiones⁵⁸; incluso, muchas de las películas egipcias de corte realista que surgieron tras el advenimiento de Naser, y que han permanecido como producciones clave de la época, están hechas a partir de guiones firmados o co-escritos por él. Entre ellas, muchas de las realizadas por Saleh Abu Seyf como su ópera prima *Lak yawm yā dalīm* (Llegará tu día, 1952) y también la ópera prima de Tawfiq Saleh *Darb al-mahābīl* (El callejón de los necios, 1955) que cosechó un gran éxito entre el público local⁵⁹. Pero de entre todos los títulos son fundamentales aquellos que hizo con Youssef Chahine, tres filmes de marcado carácter político que ofrecían una radiografía clara del sentir de los intelectuales egipcios durante los diferentes períodos que retrataban o en que se produjeron las obras⁶⁰: *Ŷamīla* (Yamila, 1958) basada en la revolucionaria argelina que luchó contra la colonización francesa, un personaje admirado en todo el mundo árabe; *Ṣalāḥ al-Dīn* (Saladino, 1963) en la que se trasladaron a la lucha contra los cruzados para, en realidad, vanagloriar la figura de Naser y, por último, *al-Ijtiyār* (La elección, 1970) en la que cuestionaban el papel de los intelectuales árabes tras la derrota del 67, un film realizado el año de la muerte de Naser y justo anterior al período de cambio de régimen que supuso la aparición del siguiente presidente egipcio, Anwar Sadat.

En 1961 se creó en Egipto, dentro del programa de nacionalizaciones que llevó a cabo el gobierno, la Organización Nacional del Cine implicándose esta en la industria y creando nuevos centros de trabajo y de estudio como la Ciudad del Cine en 1964 y el Centro Nacional de Cine Documental, inaugurado en 1967; es decir, la nacionalización trajo cosas positivas pero también supuso un mayor control, además, algunos países árabes se mostraron durante un tiempo reticentes a recibir las películas de un país ahora revolucionario por lo que las exportaciones

57. Elena. *Los cines periféricos*, p. 204.

58. Hamad. *Al-Sīnīmā fī adab Nayīb Maḥfūz*, p. 20.

59. Elena. *Los cines periféricos*, p. 201.

60. Ninguna de estas películas está basada en sus novelas.

descendieron⁶¹. En fin, se dieron un conjunto de factores que llevó a que la década acabara con ciertas pérdidas económicas para la industria. A mediados de los sesenta, algunos de los directores emigraron por eso durante un tiempo. Entre los que se fueron estaban los tres directores clave que señalaba al principio del texto, Saleh Abu Seyf, Tawfiq Saleh y Youssef Chahine. Los dos primeros se trasladaron a Iraq, allí Abu Seyf se convirtió en el director del Instituto de Cine y realizó la película *al-Qādisiyya* (La Qadisiya) cuyo rodaje se complicó y no finalizó hasta 1980. El ambicioso film reconstruía la batalla homónima que tuvo lugar el año 636 en la que los musulmanes árabes conquistaron la Persia sasánida, un episodio que también llevó a que la larga guerra irano-iraquí se conociera popularmente como *Qādisiyyat Šaddām* (La Qadisiya de Saddam) identificando su guerra contra los iraníes como la emprendida antaño victoriosamente contra los persas. La película acabó siendo un instrumento de propaganda del régimen de Saddam Hussein durante el conflicto. Por otro lado, Youssef Chahine, durante sus años de exilio voluntario del Egipto de Naser con quien estaba teniendo problemas, se alejó de los temas más comprometidos y rodó en el Líbano el musical *Ba 'i' al-jawātim* (El vendedor de anillos, 1965) protagonizado por la cantante Fayrouz y centrado en una aldea libanesa durante la época del Imperio otomano, un título que ha terminado por convertirse en uno de los emblemas del cine libanés y uno de los títulos más populares localmente.

La atmósfera árabe creada tras la Naksa del 67 entre los intelectuales, vio nacer en 1968 *Ŷamā'at al-Sīnimā al-Ŷadīda* (El Grupo del Nuevo Cine) que, al estilo de los colectivos de nuevos cines que se estaban generando a nivel internacional, publicó un manifiesto en el que llamaba a una renovación del cine egipcio y al apoyo a la nueva generación de cineastas. El Manifiesto⁶² comenzaba:

Queremos un cine propiamente egipcio, un cine que profundice en el devenir de la sociedad egipcia y analice las nuevas relaciones que en ella se dan y que revele los sufrimientos del individuo en medio de estas relaciones para que tengamos un cine contemporáneo es entonces necesario un compromiso de los expertos del nuevo cine a nivel mundial pues cuando el cine es de temática local pero tiene una estrategia global y contiene un tema claro en el que nuestros cineastas profundicen en nuestra realidad el público se verá reflejado como se ha realizado mundialmente⁶³.

61. Elena. *Los cines periféricos*, pág. 206.

62. Cuyo movimiento había empezado en 1967.

63. Manifiesto recogido en Ramzi. "Irtibāt našu' al-sīnimā l-'arabiyya bi-ḥarakāt al-taḥrīr al-'arabī", p. 59.

Esta agrupación, formada por cineastas y críticos, proponía dos objetivos como fundamentales: por un lado, la formación audiovisual tanto del público como de los cineastas⁶⁴ y, por otro, la producción de películas de bajo presupuesto que prescindieran de las grandes estrellas y de los estudios en pos de que primaran el contenido y el estilo del realizador⁶⁵. Uno de sus animadores fundamentales fue el palestino Ghaleb Chaath estudiante de cine en Viena donde conoció de primera mano la publicación del Manifiesto de Oberhausen⁶⁶. Es decir, la suma de las nuevas ideas y el desaliento que supuso la Naksa, animó a su vez a la creación de este nuevo grupo que, si bien no perduró como tal —como organización produjeron sólo dos películas—, sí permaneció su influjo haciéndose patente la voluntad de cambio que existía. En los sesenta se produjeron títulos sueltos bajo el epígrafe de “nuevo cine egipcio” pero al tratar temas más comprometidos socialmente —especialmente al mostrar las clases más bajas— eran películas frente a las que el gobierno se mostraba reticente y a las que ponían grandes obstáculos para salir adelante, por lo que no representaban sino un número bastante reducido en comparación con la máquina de producción comercial caiota⁶⁷.

Entre todas las producciones hay que destacar la apuesta más arriesgada formalmente, la película experimental *al-Mūmiyā'* (La momia, 1969) de Shadi Abdes-Salam la cual tuvo cierta repercusión internacional, aunque su importancia radica en la experimentación o intento de experimentación cinematográfica del autor quien finalmente sólo realizó esta película a pesar de su prometedor comienzo⁶⁸.

En aquella década el cine palestino adquirió también, pese a la situación política y de desarraigo de su pueblo, una mayor entidad propia creándose una fuerte tradición de producción de cine en el exilio que perdura hasta hoy día. La organización al-Fataḥ⁶⁹ entendió la importancia de capturar en imágenes su causa y en 1967 fundó las primeras secciones de fotografía y cine⁷⁰, con base en Jordania

64. Una de sus primeras acciones de esta agrupación fue publicar textos en torno a los nuevos cines en el mundo.

65. Kamal Ramzi cita los dos primeros títulos que se producen con el apoyo y siguiendo los parámetros de esta nueva agrupación: *Ugnyāt 'alà l-mimar* [Canciones en el frente] y *al-Zilāl fī l-yānib al-ajar* [Sombras en el otro lado].

66. Shafik. *Arab cinema*, p. 187.

67. Ha habido incluso años en que el número de películas producidas en El Cairo ha superado o igualado al número de películas hechas en Hollywood y o Bollywood.

68. Esta película ha sido restaurada y proyectada en sesiones especiales gracias al apoyo de la World Cinema Foundation fundada por Scorsese como en el Festival de cine de Abu Dhabi, 2011.

69. Desde 1948 hasta el nacimiento de al-Fataḥ en 1965, no se había realizado ninguna película hecha por palestinos en Palestina.

70. Schlegel. “El cine palestino”, p. 8.

Waḥdat Aflām Filasṭīn (Unidad de Cine de Palestina) constituida por cineastas que en algunos casos eran también combatientes.

Los cineastas palestinos enfrentaban una cantidad ingente de problemas diarios, viviendo una situación de atomización de sus fuerzas pues además de carecer de una base permanente, no poseían un laboratorio de revelado propio o local, por lo que tal y como relataba el historiador y cineasta palestino Adnana Medanat, debían entregar el material rodado a estudios europeos y esperar meses a que fuera devuelto⁷¹.

En el resto del mundo árabe se realizaron en aquella década muchos títulos en torno a Palestina. De las primeras películas que trataron el tema de forma artística y consiguieron el aprecio de la crítica árabe destacaron dos películas producidas por la Organización Nacional del Cine Siria (O.N.C.)⁷² basadas en la novela *Riḡāl taḥta al-šams* (Hombres bajo el sol) del palestino Ghassan Kanafani que se centra en la historia de tres hombres palestinos que quieren huir a Kuwait en el maletero de un coche en busca de mejores oportunidades. La primera fue la homónima *Riḡāl taḥta al-šams* (1970) co-dirigida por Mohammad Chahine, Marwan Mouazzen y Nabil al-Maleh, compuesta por tres historias diferentes en torno a la ocupación y la resistencia que ensalzaban. El segundo título fue el dirigido por Tawfiq Saleh *al-Majdū*, clásico del cine árabe que fue premiado con el Tanit de las Jornadas cinematográficas de Cartago y cuya narración fue más fiel a la novela. Otros dos títulos interesantes y que presentaban una postura autocrítica fueron realizados por sendos directores egipcios, *Ugnyyat 'alā al-ṭarīq* (Canciones en el camino, 1968) de Ali Abdel Halik, acerca de la guerra del 67, en la que relataba un viaje en la imaginación de cinco soldados árabes⁷³ y *Risāla li-l-'adū* (Carta al enemigo, 1967) de Ahmad Kamel Mursi.

Entretanto en Occidente, los directores europeos de izquierdas en general callaban, revelando una falta de apoyo a los árabes en general y la causa palestina en particular, e incluso se producían películas pro-sionistas⁷⁴. Entre los primeros títulos más conocidos están la coproducción francesa *Description d'un combat* (Descripción de una lucha, 1960) de Chris Marker y el film estadounidense dirigido por Otto Preminger *Exodus* (Éxodo, 1960) ambas con sendas historias que apoyaban la colonización sionista y la fundación de Israel.

71. Medanat. "Sobre la historia del cine palestino", p. 22.

72. Tras unos pocos títulos producidos en Siria, sobre todo por cineastas yugoslavos, la O.N.C. siria se estableció en 1963 como parte del Ministerio de Cultura. Arrancó la producción con cortometrajes de realizadores sirios, aunque el primer largometraje que produjo fue dirigido por el también yugoslavo Poshko Poshkovitch. *Sā'q al-šāḥina* [El camionero, 1967], tras el cual empezó a producir películas dirigidas por otros directores árabes.

73. Dehny. "La historia del cine palestino", p. 31.

74. Farid. *Al-Širā' al-'arabī l-šahyūnī fī l-sīnimā*.

En los países del Magreb árabe no era tanto la causa palestina o la Naksa y su autocrítica el motor político lo que nutría las pantallas, sino la compleja relación y a veces el rechazo frontal a la Europa colonialista. Algo que vertebró las primeras producciones porque “entendieron el cine como instrumento de conocimiento social, político y de lo íntimo”⁷⁵. En Argelia, el cine nació a la sombra de la revolución anticolonial aunque la primera Unidad de Cine había sido establecida en 1957 por un francés, René Vautier, quien, en realidad, produjo documentales de marcado carácter nacionalista. Durante la primera época postcolonial, marcada por un fuerte carácter reivindicativo y nacionalista, destacaron dos organismos activos importantes, l’Office des Actualités Algériennes (la Oficina de Noticias Argelinas) fundada por el reconocido realizador argelino Mohammad Lakhdar-Hamina cuyo primer largometraje, *‘Āṣifat al-Awrās* (El viento del Aurés, 1966) se alzó con el premio de mejor Ópera Prima en el Festival de Cannes. Una historia que narraba el drama de una madre en busca de su hijo encarcelado por los franceses durante la guerra de la independencia y que iba de un campo de concentración a otro en su búsqueda. Y podría decirse que fue este el título que inauguró el cine argelino más autóctono. La otra institución importante fue la casa de producción *Casbah Film* que dirigía Yacef Saadi y que, entre sus coproducciones, cuenta con la aclamada *La battaglia di Algeri* (La batalla de Argel, 1966) del italiano Gillo Pontecorvo.

También en el Magreb el otro país trascendente en la década de los sesenta fue Túnez cuya filmografía, a pesar de una substancial libertad en los temas que trataba, nació a la vez amparada y vigilada por el Estado, un choque de fuerzas que ha ido conformando esta filmografía a lo largo del tiempo. Aunque despuntaron figuras, en especial el realizador y productor Omar Khilifi quien produjo el primer largometraje y realizó la trilogía *al-Fayr* (El amanecer, 1961), *al-Mutamarrid* (El rebelde, 1968) y la última y más experimental *al-Mujtār* (El alcalde, 1968)⁷⁶ en torno a la lucha por la liberación, así como el realizador Hamouda Ben Halima que debutó con un film de un tono más cercano a la *nouvelle vague* francesa⁷⁷ *Jalīfa al-aqra* ‘ (Jalifa el cascarrabias, 1967) cuya historia gira en torno a un mensajero que recorre las calles del viejo Túnez mostrando cómo era la vida en el Túnez de aquella época. En realidad, la mayoría de las producciones se atenían a lo definido por Victor Bachy: “Las películas tunecinas ofrecen una imagen de un Túnez independiente, mas no liberado aún de todas las secuelas del colonialismo, y enfrentado a los problemas del desarrollo económico y cultu-

75. Bensalah. *Cinéma en Méditerranée*, p. 73.

76. Esta última, producida por Omar Khilifi y dirigida por Sadok Ben Aicha.

77. Shafik. *Arab cinema*, p. 97.

ral”⁷⁸. Aun así Túnez contaba con unas ciento cincuenta salas en el momento de su independencia⁷⁹ además, también en la década de los sesenta se establecieron las Jornadas de Cartago y la organización estatal Societé Anonyme Tunisiénne de Production et d’Expansion Cinématographiques (SATPEC; Sociedad Anónima Tunecina de Producción y Expansión Cinematográficas) que, en su afán de proteccionismo, trató de manejar la importación, distribución y exhibición de películas a nivel nacional pero que tuvo como consecuencia el boicot por parte de las grandes distribuidoras extranjeras lo que provocó que en 1965 abdicara de sus pretensiones de controlar la penetración de la industria⁸⁰. También, se fundó la división de cine del Sécrtariat d’État aux Affaires Culturelles et á l’Information (SEACI; Secretaría de Estado de Asuntos Culturales y de la Información) dirigida por Tahar Cheria por lo que gradualmente la intrusión del Estado fue marcando la producción local de formas muy diferentes hasta nuestros días⁸¹.

Este paisaje audiovisual, hecho de ejemplos sueltos o primeras semillas tanto en el Mashreq como en el Magreb hizo que a finales de los sesenta terminara por germinar el nuevo espíritu y que ya no fueran sólo títulos dispersos, sino una corriente total hecha de varios actos de reacción y construcción de los cineastas, agrupados y concienciados. Pero este cine no encontró el suficiente apoyo estatal o empresarial y, aunque ha sobrevivido, ha debido hacerlo con grandes esfuerzos y a costa de la energía de los cineastas mismos. Apuntan a distintos motivos los cineastas y críticos árabes como las causas de esto. Samir Farid en un artículo de la revista *Film*⁸² denunciaba que las clases altas y la burguesía de los países árabes y africanos habían monopolizado el cine, culpando a las élites de que no hubiera habido movimientos propios y no se hubiera creado una cultura cinematográfica local, especialmente entre las clases más populares. Uno de los pioneros de este nuevo cine, el realizador libanés Bourhane Alawieh, consideraba que *al-Sīnimā l-badīla* (el cine alternativo) habría prosperado si hubiera tenido más apoyo, “habría triunfado, ya que es un cine que ama los lugares que retrata y mira al interior de sus personajes”⁸³.

Alentado por el espíritu panarabista y por ese afán de educar y difundir, se creó en el Líbano el Centro Interárabe de Cine y Televisión cuya editorial del primer número de su publicación trimestral, *Ajbār* (Noticias), ponía de manifiesto

78. Citado por Armes. *Postcolonial images*, p. 21.

79. *Ibidem*.

80. *Idem*, p. 20.

81. Hasta 2011, año en que se produjo la revolución tunecina y a la que se sumó la comunidad de cineastas casi desde el primer día emitiendo un manifiesto conjunto y participando de las actuaciones en las calles.

82. Farid. “Mawḏū‘at al-baḥṭ fi mu’tamar al-ŷam‘iyyat al-tūnsiyya li-nawādī l-sīnimā”.

83. Entrevista personal con Mohammad Sueid, Beirut, 2004.

su intención de servir como vehículo de información acerca de lo que ocurría en el mundo audiovisual árabe:

(La revista) Será difundida a la prensa de los países árabes, a todos los organismos oficiales y privados interesados en el cine y la televisión, así como a la prensa internacional.

Esperamos que este boletín cumpla su papel que no es otro que el de ayudar al desarrollo, mejora y unificación de un cine árabe original ligado a sus propias fuentes históricas, culturales y artísticas. Este objetivo no podrá cumplirse más que con la ayuda de todos los países árabes a los que instamos a que colaboren con nosotros enviándonos toda la información útil concerniente al cine y la televisión árabe...⁸⁴.

Además, el centro tenía ambiciosos proyectos como la distribución interregional: “El sindicato de distribuidores, planea contactar con otros mercados para poder exportar el cine local, entre los países, todos africanos y asiáticos, como Yemen, India, Pakistán, Mauritania...”⁸⁵ un sueño que, aún hoy día cuando cerramos estas líneas en el 2021, no ha llegado a cumplirse.

CONCLUSIONES

Los años setenta y ochenta continuaron siendo un largo período de construcción, el espacio tiempo en el que estas tendencias se terminarían de forjar, es decir, el rico cine árabe de hoy presente en todos los festivales del mundo. Además, es precisamente estos días que, poco a poco, se están afianzando las raíces de las que se habla en este artículo: un cine panarabista, imbricado en su realidad política, enfrentado al *status quo* está siendo revalorizado con nuevas propuestas culturales que revisitan este legado. Propuestas como la *Cinematheque* en Líbano y el proyecto *Aflomuna* de curaduría y visionado en línea de películas árabes o el recientemente fundado *Palestinian Film Institute*. Una revisita nada baladí pues, finalmente, se están reconociendo las raíces y estas, como demuestran estas iniciativas, existen y pueden ser un espejo en el que las presentes y futuras generaciones de cineastas árabes y públicos locales se vean reflejados.

Finalmente, este texto pretende animar a revisitar el cine árabe desde esta perspectiva: llevará décadas construir/reconstruir su identidad cinematográfica tras un proceso de colonización, y plantea por tanto una gran duda: ¿será posible que este proceso acabe si se tiene en cuenta que Israel en el Mashreq, así como la consolidación y apoyo de proyectos políticos dictatoriales, o bélicos en la zona de

84. “Editorial”.

85. *Idem*.

la Península Arábiga y en el Magreb, existen aún y son la manifestación aún patente de aquellos procesos coloniales que nunca, por tanto, acabaron?

BIBLIOGRAFÍA

- AL-‘ANĪ, Youssef. *Al- Sīnimā... istiḍkarāt bayna al-ḡalām wa-l-ḡaw’* [El cine...recuerdos entre la oscuridad y la luz]. Beirut; al-Fārābī, 2003.
- ARMES, Roy. *African filmmaking: North and South of the Sahara*. Edimburgo: Edinburgo University Press, 2006.
- . *Postcolonial images. Studies in North African Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- . *Third world filmmaking and the West*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1978.
- BERNSTEIN, Matthew y STUDLAR, Gaylyn (eds.). *Visions of the East: Orientalism in film*. Londres-Nueva York: IB Tauris, 1997.
- BENSALAH, Mohamed. *Cinéma en Méditerranée. Une passerelle entre les cultures. Encyclopédie de la Méditerranée*. Aix-en-Provence: Édisud, 2005.
- BORAIE (ed.). *The golden years of Egyptian film. Cinema Cairo 1936-1967*. El Cairo- Nueva York: American University in Cairo Press, 2008.
- COBBAN, Helena. *The Palestinian Liberation Organisation: people, power and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- CORM, Georges. *El Líbano contemporáneo. Historia y sociedad*. Trad. José Miguel Marcén. Barcelona: Bellaterra, 2006.
- DEHNY, Salah. “La historia del cine palestino”. *Cine palestino. El Quaderns de la Mostra*. Valencia: Fundación Municipal de Cinema con la colaboración de la OLP, 1986, p. 25.
- “Editorial”. *Ajbār*, 1, 1 (1965).
- ELENA, Alberto. *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1999.
- FARID, Samir. *Al-Širā’ al-‘arabī l-ṣahyūnī fī l-sīnimā* [La lucha árabe israelí en el cine]. El Cairo: Sa’ad Sabah, 1992.
- . *Huwiya al-sīnimā l-‘arabiyya* [Identidad del cine árabe]. Beirut: al-Farabī, 1988.
- . “Mawḍū‘at al-baḥṭ fī mu’tamar al-ŷam‘iyyat al-tūnisiyya li-nawādī l-sīnimā” [Temas de investigación en el congreso del colectivo tunecino de cine clubs]. *Film*, 10 (9 dic., 1973), pp. 22-24.

- FRANCK, Claude y HERSZLIKOWICZ, Michel. *Le sionisme. Que sais-je?* París: Presses Universitaires de France, 1984.
- GIOVACHINI, Saverio. *Global neorealism: the transnational history of a film*. Missisipi: Missisipi University Press, 2011.
- GOWERS, Andrew y WALKER, Tony. *Arafat: the biography*. Ed. revisada. Londres: Virgin Books, 2003.
- HAMAD, Abd-I-Tawab. *Al-Sīnimā fī adab Nayīb Mahfūz* [El cine en la literatura de Naguib Mahfouz]. El Cairo: al-Hay'a Al-'Amma li-Quṣūr al-Ṭaqāfa, 2003.
- KERR, Malcolm. *The Arab cold war. Gamal Abd al-Nasir and His rivals, 1958-1970*. Oxford: Oxford University Press, 1971³.
- KHAYATI, Khemaïs. *Les cinémas arabes. Topographie d'une image éclatée*. París: L'Harmattan, 1996.
- KHOURI, Malek. *The Arab national project in Youssef Chahine's cinema*. El Cairo-Nueva York: American University in Cairo Press, 2010.
- MACMILLAN, Margaret. *París, 1919. Seis meses que cambiaron el mundo*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- MEDANAT, Adnana. "Sobre la historia del cine palestino". *Cine palestino. El Quaderns de la Mostra*, 8 (1986), pp. 7-8.
- MARTÍN MUÑOZ, Gema. *Iraq: un fracaso de Occidente (1920-2003)*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- . *El Estado árabe. Crisis de legitimidad y contestación islamista*. Barcelona: Bellaterra, 1999.
- . *Política y elecciones en el Egipto contemporáneo (1922-1990)*. Madrid: ICMA, 1992.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro. "El mundo árabe contemporáneo. Reflexión en torno a su desarrollo". *Razón y Fe*, 927 (abril, 1975).
- MONTERDE, José Enrique; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *Los nuevos cines europeos: 1955/1970*. Barcelona: Lerna, 1987.
- QĀSIM AL-JALĪL. *Zakirat al-sīnimā fī Sūriyya*.
- ER-RAMAHI. *Origines du cinéma palestinienne: repères historiques*. En Guy Hennebelle y Khemaïs Khayati (eds.). *La Palestine et le cinéma*. París: E. 100, 1978, pp. 25-29.
- RAMZI, Kamal. "Irtibāṭ našu' al-sīnimā l-'arabiyya bi-ḥarakāt al-taḥrīr al-'arabī" [Relaciones entre el surgir del cine árabe y los movimientos de liberación na-

- cional]. En *Al-Huwiya al-qawmiyya fī l-sīnimā l-'arabiyya*. Beirut: Maktabat al-Mustaqbal al-'Arabiyya al-Badīla, Markaz Dirāsāt al-Waḥda al-'Arabiyya wa-Ŷam'iyat al-Umam al-Muttaḥida, 1986, pp. 15-87.
- RUBERTO, Laura E. y WILSON, Kristi M. (eds.). *Italian neorealism and global cinema (contemporary approaches to film and television series)*. Detroit: Wayne State University Press, 2007.
- SADOUL, Georges. *Le cinéma des pays Arabes*. Beirut: Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Libertarias, 1990.
- SALEM, Aḥmad. *Al-Sīnimā l-'irāqiyya: dirāsāt wa-waṭā'iq. 1948-1980 [El cine iraquí: Estudios y documentos, 1948-1980]*.
- SCHLEGEL, Hans-Joachim. "El cine palestino". *Cine palestino. El Quaderns de la Mostra*, 8 (1986), p. 8.
- SEGURA, Antoni. *Iraq en la encrucijada*. Barcelona: RBA, 2003.
- . *Aproximación al mundo islámico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2002.
- . *El Magreb. Del colonialismo al islamismo*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.
- SHAFIK, Viola. *Popular Egyptian cinema: gender, class and nation*. El Cairo-Nueva York: American University in Cairo Press, 2007.
- . *Arab cinema: history and cultural identity*. El Cairo-Nueva York: American University in Cairo Press, 2000.
- SHAHEEN, Jack. *Reel bad Arabs: how Hollywood vilifies a people*. Nueva York: Interlink, 2001².
- THORAVALL, Yves. *Les écrans du croissant fertile. Iraq, Liban, Palestine, Syrie*. París: Séguier, 2003.
- . *Les cinémas du Moyen Orient. Iran-Egypte-Turquie*, París: Séguier, 2000.
- TRIPP, Charles. *A history of Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007³.
- WASSEF, Magda. *Egypte 100 ans de cinéma*. Paris: Institut du Monde Arabe, 1995.
- ZACCAK, Hady. *Le cinéma libanais: itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu, 1929-1996*. Beirut: El-Mashriq, 1997.