

Desmontando el orientalismo

Pasado-presente, anticolonialismo-modernismo, Occidente-Oriente son binarios del cine árabe, que se debate entre asimilación y rechazo de los mensajes orientalistas.

Viola Shafik

Halfauine, *el niño de las terrazas* (traducción literal “El pájaro del tejado”, 1989), del tunecino Férid Bughedir, fue una de las primeras películas árabes que se proyectaron en Francia, y además que entraron en el circuito de distribución de cine de autor europeo. Hasta entonces, los estrenos cinematográficos en el extranjero se habían visto básicamente reducidos a Francia, con producciones o coproducciones francesas de un puñado de directores aclamados, como el libanés Marun al Baghdadi o el egipcio Yussef Chahine, del Oriente árabe, y un número bastante considerable de los países del Magreb (Túnez, Argelia y Marruecos), como Merzak Alluache o Mohamed Lakhdar-Hamina. Además, hasta principios de los años noventa, solo muy de vez en cuando se veían largometrajes árabes en los festivales cinematográficos prestigiosos, y no digamos ya que obtuvieran un galardón, como *La momia* (1969) en Venecia, *Le vent des Aurès* (1966) y *Chronique des années de braise* (1974) en Cannes, o *Alexandria Why?* (1979) en Berlín.

¿Qué pasó entonces con *Halfauine*? Sin duda, la estrategia de financiación y marketing de Ahmed Attia, el productor, tuvo mucho que ver. Fundó una empresa en Francia mediante la cual podía acceder al mercado europeo y a las oportunidades de financiación del país. Además, la película de Bughedir tenía un componente de espectacularidad, no en vano el cineasta se atrevió a mostrar a mujeres desnudas por primera vez en el cine tunecino. Por esa y otras razones, la película se prestaba con bastante facilidad a la lectura europea, por medio de lo que en su momento me pareció cierto grado de auto-orientalización o, para ser más exactos, la presentación de símbolos estrechamente relacionados con el discurso orientalista.

En efecto, la película se presenta como una historia de maduración pintoresca y divertida, que se desarrolla en el barrio tradicional tunecino de Halfauine. A través de la curiosa mirada de un adolescente, descubrimos varios aspectos de las relaciones de género y la sexualidad en el hogar de sus padres; el poder masculino frente a la sumisión femenina; escenas cotidianas, incluyendo el lenguaje vulgar; idilios secretos y, por último, el cuerpo desnudo de la mujer, contemplado en visitas sucesivas

a los baños tradicionales. Estas visitas son uno de los hilos principales de la historia. Al principio, el protagonista todavía pasa por un niño, así que lo admiten el día destinado a las mujeres, pero acaban prohibiéndole la entrada. En una escena central que marca por fin su maduración, le sorprenden observando a las mujeres con unos ojos que ya no son inocentes, con la intención de informar de lo observado a sus amigos mayores.

En mi libro *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, calificaba esta escena concreta de exotizante y orientalista. Para mí, se hacía eco de la imaginería creada por los pintores europeos orientalistas en el siglo XIX, sobre todo la obra de Ingres *La gran odalisca* (1814), y muchas otras imágenes que representaban la vida en el harén. En sí, la palabra odalisca es una abreviación de una palabra turca que significa literalmente sirvienta, pero en el harén otomano alude más en general a las concubinas. El popular tema de las odaliscas también degeneró en la fotografía erótica colonialista, con imágenes captadas en África por Lehnert y Landrock, por ejemplo. Algunas de esas fotografías se tomaron para ser postales, lo que permitía a la mirada europea penetrar en el mundo confinado de la sexualidad oriental. Esta “penetración” simbólica puede interpretarse como una alegoría de toda la empresa colonial. Y es que, según Ella Shohat y Robert Stam (*Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, 2009), en el repertorio del discurso colonialista e imperialista, tanto la odalisca como las fantasías de harén pueden tomarse como “imágenes de género que relacionan las geografías erotizadas de la ‘tierra virgen’, la imagen protectora de los ‘continentes oscuros’, con los territorios exóticamente ‘tapados’, y con fantasías simbólicas de violación y rescate”.

No olvidemos que, en la década de los noventa, un buen número de coproducciones árabe-europeas siguió a *Halfauine* en las salas independientes europeas. La mayoría eran obras de cineastas francófonos libaneses o magrebíes, o bien de directores palestinos cuyas historias tuvieron una mejor acogida tras los Acuerdos de Oslo de 1993. Por lo general, estas obras seguían la fórmula del cine de autor europeo que, según Stephen Crofts,

Viola Shafik es doctora, cineasta *free lance*, experta en cine y profesora de la Universidad Humboldt en Berlín.

se desarrolló especialmente en Francia en los años sesenta y setenta, como reacción frente al modelo hollywoodiense y sus seguidores en las industrias europeas. A diferencia del cine convencional, supuestamente internacionalizado y desprovisto de autenticidad, estas nuevas películas independientes abogaban por estilos y tramas originales e innovadoras. Poco a poco, primero en Alemania y Francia, este tipo de cine ha llegado a considerarse un equivalente valioso al cine nacional.

En el mundo árabe se creó una dicotomía parecida. No obstante, al contrario que en Europa, las películas independientes árabes solo se exhiben puntualmente en los países de origen, a diferencia de la producción convencional egipcia, que sigue teniendo cuota de mercado en la mayoría de países. De ahí que la financiación europea se haya hecho aun más indispensable, hasta para los largometrajes de autor de finales de los años ochenta y principios de los noventa, principalmente los de Nuri Buzid, pero también los de Bughedir, Mufida Tlatli y Muncéf Dhoub, que disfrutaron de un éxito pasajero insólito entre el público nacional. Irónicamente, aunque Túnez debe considerarse el país más progresista del mundo árabe en lo que respecta a la legislación civil y la igualdad de derechos, uno de los temas principales del cine de autor de ese país siguió siendo por un tiempo la opresión de la mujer. También por razones políticas. Como ya he dicho otras veces, el "cine de mujeres" tunecino ayudó a erigir la imagen del Túnez liberal. Esta imagen la utilizó el régimen de Ben Ali, que llegó al poder en 1987, como tapadera de la reducción de la libertad de expresión y las violaciones de derechos humanos. Paralelamente, la reaparición, accidental o deliberada, en la gran pantalla de elementos del repertorio orientalista, como el aislamiento y la opresión de las mujeres, el islamismo agresivo e intolerante, y la desigualdad estructural, aumentó el atractivo de las producciones entre los inversores y espectadores europeos.

Nostalgia del pasado

De hecho, en el caso de *Halfaouine*, su director Bughedir negó todo afán orientalista. En una conversación personal, subrayó que las escenas en los baños y otros detalles se basaban en sus queridos recuerdos de la infancia. En efecto, en la película se pone de manifiesto una cierta nostalgia por un hermoso pasado que se fue; lo expresa su retrato colorido del barrio tradicional y las relaciones estrechamente entrelazadas de quienes lo habitan. Estilísticamente, tiene reminiscencias del folclore burlesco tan propio de la cinematografía realista popular egipcia de los años cincuenta y sesenta. En esas obras se abordaban los temas de la modernidad, la identidad cultural y las relaciones de género a partir del símbolo del barrio tradicional, como alegoría de la nación, algo recurrente en la literatura y el cine egipcios poscoloniales, por ejemplo. Este tipo de folclore es, pues, un elemento concomitante natural del

modernismo poscolonial. Asimismo, como ocurre en *Halfaouine*, cuya acción transcurre en los años sesenta (aunque a ojos europeos no sea tan evidente), casi todas estas tramas trasladan al pasado reciente. Es el caso de los largometrajes de Salah Abu Seif, en particular sus adaptaciones de guiones y novelas de Nagib Mahfuz.

Sin embargo, la nostalgia, como si el concepto modernista dependiera de la dicotomía pasado-presente, en vez de demonizar o culpar a las condiciones históricas, algo habitual en el modernismo, tiende a enaltecer y embellecer. Ahora bien, es evidente que ambos enfoques son paralelos a las estrategias discursivas dicotómicas del orientalismo, ya sean temporales –esto es, pasado y presente–, culturales –subdesarrollo-progreso, incivilizado-civilizado– o geográficas –Oriente-Occidente, periferia-centro. A pesar de todos estos indicadores, debe subrayarse que asociar directamente y de modo inequívoco una película como *Halfaouine* y a su autor a una representación orientalista es una pretensión bastante cuestionable; no solo porque la experiencia subjetiva la contradice (o tal vez no, puesto que, al fin y al cabo, director y película son el producto de una cultura muy impregnada de la europea y la resistencia a la misma), sino también por otro argumento mucho más importante, y es que la representación no puede desligarse del proceso de lectura o, dicho de otro modo, de la percepción subjetiva, que a su vez parte de yuxtaposiciones basadas en conocimientos previos. Asimismo, al examinar con atención los elementos presuntamente orientalistas de las películas árabes, resulta que pueden coexistir en un mismo texto con elementos que parecen resistirse a un mensaje orientalista, e incluso desvirtuarlo.

Por ejemplo, la figura del harén y las jóvenes esclavas era habitual en el antiguo mundo del espectáculo egipcio, por citar solo dos musicales interpretados por la Estrella de Oriente, la cantante Um Kulthum, *Dananir* (1941) y *Salama* (1945), donde esclavas ingeniosas se enamoraban de sus amos. A pesar de algunos elementos visuales que parecen proceder de las representaciones hollywoodienses orientalistas, en general las películas pueden considerarse una glorificación defensiva de una cultura árabe genuina. Aprovecharon la calidad de la música de Um Kulthum y una moderna creación musical según el modelo de las tradiciones árabes clásicas (pero ajenas a Egipto), concretamente *al ghina al arabi*, esto es, la poesía árabe clásica cantada habitual en la Península arábiga. La película alaba los orígenes de la cultura árabe y se permite un historicismo reciclador de imágenes del harén en un contexto culturalmente apologético. No todos los musicales posteriores, en especial los basados en los cánones del *music hall* estadounidense, mostraban signos visibles de resistencia cultural. En su lugar, representaban una especie de popurrí entretenido sincrético que desmontaba el original occidental.

Eso no significa que no haya películas que adoptaran los temas del orientalismo en el contexto de una na-

ración más afirmativa, como en *Kiss in the Desert* (1928) de Ibrahim Lama. En el largometraje, uno de los primeros del cine mudo egipcio, se siguieron claramente las líneas de las películas anteriores, *El Sheik* (1921), de George Melford, y *El hijo del caíd* (1926), de George Fitzmaurice, ambas protagonizadas por Rodolfo Valentino. En *Kiss in the Desert*, Hilda, una viajera europea, es secuestrada por unos bandidos, entre los que se encuentra Shafiq. Éste la rescata y a cambio se gana su corazón. En la versión egipcia, la europea se enamora del beduino, pero en la americana el protagonista árabe debe pasar por un “lavado” racial, mediante un secreto que al final nos revela su origen europeo, al saber que es el hijo adoptivo del jeque árabe. A pesar de esta diferencia crucial entre las tramas americana y egipcia, *Kiss in the Desert* revolucionó la prensa egipcia de la época. Y es que el héroe, en teoría un beduino egipcio, llevaba un insólito chaleco a cuadros. La prenda fue objeto de controversia, por considerarse nada genuina y totalmente ajena a la realidad. En el periodo posterior a la revolución de 1919 y la independencia formal del país en 1923, el atuendo del protagonista se asoció a un debate cargado de ideología en torno a la identidad nacional.

El discurso poscolonial

Asimismo, en muchas películas posteriores egipcias se apostaba implícitamente por el concepto modernista del amor romántico, frente al matrimonio concertado “tradicional”. Un sinnúmero de melodramas, empezando por *Zaynab* (1930), la adaptación de una novela modernista educativa, abogaban por la educación de la mujer y el matrimonio moderno por amor. Como Leila Ahmed señalaba en su libro *Women and Gender in Islam* (1992), en este modelo burgués moderno de las relaciones de género con madres cultas como educadoras, la nación (masculina) pasó a ser el centro de una nueva ideología nacionalista poscolonial. Al mismo tiempo, las fantasías sobre rescates masculinos, que en los textos orientalistas se materializaban en heroínas europeas expuestas a la barbarie árabe, ocupaban un lugar destacado también en el feminismo occidental, que llamaba a salvar a las mujeres musulmanas de la opresión de sus hombres. El discurso anticolonial nacionalista adoptó las mismas fantasías. En palabras de Shohat y Stam, “como el discurso colonialista se basaba en un lenguaje de género para articular su misión de progreso, la crítica anticolonial apelaba a la eludida historia de la violación de mujeres del Tercer Mundo. Así, mostrando la nación como un refugio para ‘nuestras’ mujeres, el anticolonialismo se ceñía a una fantasía de rescate machista”.

No es de extrañar que el cine anticolonial del mundo árabe se haya permitido también divulgar estas fantasías. Aun en los años noventa encontramos temas relacionados, concretamente en *The Silences of the Palace* (1994), de Mufida Tlatlie, también producida por Ah-

med Attia. La historia se desarrolla desde el periodo inmediatamente anterior a la independencia del país en 1956 hasta los años sesenta. Gira en torno a un grupo de criadas, educadas para vivir y servir recluidas en el palacio de un bey tunecino, donde son objeto de explotación sexual. Los vínculos entre las mujeres, el humor y las fuertes personalidades de las protagonistas contrarrestan la visión de las mujeres únicamente como seres oprimidos; por otro lado, la violación destaca entre los temas que expresan el estado de la dependencia femenina, que se ve únicamente desafiada el día de la independencia nacional, cuando Alia, la hija ilegítima de una de las criadas, abandona el palacio en señal de protesta, junto a su profesora, una activista anticolonial.

El análisis de Rawan Hadid de la película es bastante discutible. Afirma que *Silences of the Palace* “no se rinde a la trama de la mujer como ser universalmente dependiente”. Con respecto a esta película, así como a *Caramel* (2007), de la libanesa Nadine Labaki, señala: “Ambas logran desafiar los discursos prevalentes y abrumadores habituales en torno a la guerra, el colonialismo y las mujeres árabes, al abordar estas tramas de un modo no dictado por los estándares euroamericanos”. Así, Hadidi sostiene que ni *Caramel* ni *Silences of the Palace* comulgan con la trama occidental de la mujer oriental oprimida, sino que presentan historias universalistas funcionales más allá de la dicotomía Oriente-Occidente. Discrepo con su visión de *Silences of the Palace*, motivada por el marco temporal –transcurre en paralelo a la independencia de Túnez con respecto a Francia–, pero estoy de acuerdo en el caso de *Caramel*. Aunque el conglomerado de mujeres que se reúnen y trabajan en un salón de belleza puede recordar algo a la imagen del harén, las protagonistas son innegablemente mujeres modernas atrapadas por problemas del todo universales, ya sea la menopausia, los amoríos desafortunados o las restricciones morales más concretas regionales, como la del ideal de la virginidad, que comparten con mujeres de muchos otros países del mundo.

De hecho, el punto de vista analítico de Hadid se basa en la crítica que hace Hamid Dabashi del orientalismo como sistema dicotómico cerrado, que insiste demasiado en el papel de Occidente como motor del proceso de comunicación entre el centro y la periferia, es decir, como interlocutor principal de lo que se expresa en todo el mundo. *Caramel*, una producción casi completamente francesa distribuida en un gran número de países, atrajo, efectivamente, a un público internacional. Además, no se reprime a la hora de aludir a cualquiera de los binarismos inherentes al orientalismo y sus otras caras, esto es, el anticolonialismo y el modernismo, de carácter temporal, cultural o geográfico. Como tal, sortea a Occidente como interlocutor principal implícito del texto, algo aplicable también a muchos largometrajes convencionales del mundo árabe. ■