

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Elementos para una historia del cine en el mundo islámico
elementos para una historia del cine en el mundo islámico

Autor/es:

Elena, Alberto

Citar como:

Elena, A. (1995). Elementos para una historia del cine en el mundo islámico
elementos para una historia del cine en el mundo islámico. Nosferatu.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40937>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Bab al-Hadid
("Estación central",
1958), de
Youssef Chahine



Elementos para una historia del cine en el mundo islámico

Alberto Elena

Primeros pasos

1 Probablemente uno de los primeros en oír hablar del cinematógrafo en todo el mundo islámico fue el sultán Abdülhamit. A los pocos meses de la primera presentación pública del aparato de los Lumière, el sultán recibió en el Palacio de Yildiz a un agente de éstos y presenció una exhibición. Sin embargo, la conocida aversión de Abdülhamit por la electricidad (que afectaría asimismo a la introducción

en el Imperio Otomano de invenciones como el teléfono o el telégrafo) operaría como un obstáculo para su difusión. Promio -el enviado de los Lumière a Oriente Medio- evocaría más tarde estas dificultades con sobrada enjundia: "De mi viaje a Turquía no tengo mucho que decir al margen de la enorme dificultad que encontré para poder introducir mi aparato de toma de vistas. En esa época, en la Turquía de Abdülhamit, todo instrumento provisto de una manivela re-

sultaba sospechoso: tuvo que intervenir la Embajada de Francia, así como olvidar hábilmente algunas monedas en manos de algún que otro funcionario, para obtener el permiso de entrada. Así pude por fin operar en Constantino-
pla, Esmirna, Jaffa, Jerusalén, etc.". Con todo, las proyecciones públicas no tardarían en sucederse, comenzando por la que un agente local de la Pathé, el rumano Sigmund Weinberg, organizara en una cervecería de Galatasaray en

1897. La primera sala de cine permanente, fundada por el propio Weinberg, no se inauguraría sin embargo hasta 1908.

Aunque Weinberg y otros operadores extranjeros rodaron algunas actualidades antes de esa fecha, el acta de nacimiento del cine turco puede datarse el 14 de noviembre de 1914, cuando Fuat Uzkinay, un oficial del ejército otomano, filmó **Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yikilişi** ("La demolición del monumento ruso de San Esteban"). Vencidas para entonces las iniciales reticencias gubernamentales, el Ministro de la Guerra Enver Pachá crearía al año siguiente el Departamento Cinematográfico del Ejército, a cuya cabeza pondría al inevitable Weinberg, secundado por Uzkinay. La única película realizada por tan flamante institución sería una adaptación de Molière, **Himmet Ağa'nin Izdivaci** ("La boda de Himmet Ağa", 1916-1918), iniciada por Weinberg y terminada por Uzkinay cuando aquél hubo de abandonar el país a causa de la guerra. La Asociación para la Defensa Nacional y la Asociación de Inválidos de Guerra tomarían el relevo como promotoras de la cinematografía local, pero ninguno de sus intentos tuvo realmente interés. Habría que esperar, pues, a 1922, con la fundación de la Kemal Film, primera productora privada turca, para asistir a una tentativa rigurosa en este campo: aunque efímera (poco más de un año de vida), su actividad fue importante en la medida en que permitió a Muhsin Ertuğrul incorporarse al cine turco como realizador. Actor y director teatral formado en Alemania, donde realizaría sus primeros filmes, Ertuğrul continuaría su carrera en la Unión Soviética al cerrar

la Kemal Film, pero no tardaría en regresar para convertirse en el principal animador de una nueva productora, la Ipek Film, fundada en 1928 y llamada a ser la gran productora turca hasta bien entrados los años cuarenta.

La historia del cine mudo turco se verá decisivamente marcada por la figura de Ertuğrul. Autor de la práctica totalidad de los filmes realizados en la década de los veinte, Ertuğrul definió igualmente el pesado estilo *film d'art* de esta producción, abiertamente deudora de la tradición escénica, y creó el *star system* turco, descubriendo en particular a la gran Cahide Sonku en 1935 (la instauración de la república turca en 1924 por Kemal Atatürk había significado, entre otras cosas, la au-

torización para que las actrices turcas pudieran aparecer en la pantalla). Ertuğrul fue asimismo el autor de la primera película sonora turca, **Istanbul Sokaklarında** ("En las calles de Estambul", 1931), doblada en los estudios parisienses de Epinay, y de la que subsiste como la mejor obra del momento, **Bir Millet Uyanıyor** ("Despierta una nación", 1932). Aunque Ertuğrul seguirá en activo hasta 1953, ninguna de sus obras posteriores está a la altura de la producción de estos años: su nombramiento en 1940 como director del Teatro Nacional de Ankara redundará en la práctica en un creciente desinterés por su carrera cinematográfica.

La llegada del cine sonoro marcará en Turquía, como en

لك افنديه فقط سراي قارنر سه اميريك سالونه
استانبوله برنجي دغه اولهوق پارس وبتون اوروپاك مظهر قدیری
اولس اولان جانلی فلورغراف لیبان مراختم اجرا اولتور .

SALLE SPONECK
Via-à-via de Galata Serai,
PREMIER ÉTAGE
PHOTOGRAPHIE VIVANTE
RECESSIONS ANIMÉES
DE
GRANDEUR NATURELLE

**Spectacle merveilleux et saisissant,
qui a fait courir tout Paris.**
Visible pour la première fois à Constantinople
REPRESENTATION TOUS LES SOIRS
à 5 h., 8 h., 9 h. et 11 h.
Dimanches et Vendredis, matinées

Anuncio de la primera proyección pública del cinematógrafo en Turquía

todas partes, una nueva época a la que será preciso prestar atención un poco más adelante. Sin embargo, el período silente conoció algunas otras iniciativas de interés en otras áreas del mundo islámico. Ciudadanos turcos abrirían en la década de los diez las primeras salas cinematográficas en Oriente Medio (a la sazón todavía territorio otomano), mientras que el armenio Ardeshir Khan haría lo propio en Teherán en 1912. El cine había llegado muy pronto a Persia -el *Shah* Mozafereddin había quedado fascinado por el mismo durante su visita a la Exposición Universal de París en 1900, importando un aparato con el que se rodarían las primeras actualidades en el país-, pero diversos obstáculos impedirían una difusión mínimamente parangonable a la del Imperio Otomano. La oposición religiosa fue desde el principio muy intensa en Irán y así, en 1905, el *Sheikh* Fazl-Allah Nuri declaró pecaminoso el nuevo invento, complicando considerablemente las cosas a los exhibidores -invariablemente armenios o inmigrantes rusos- a la hora de atraer al público a las salas. Por lo demás, el hecho de que espectadores masculinos y femeninos hubieran de permanecer separados durante las proyecciones añadía nuevas dificultades, optándose finalmente por inaugurar (ya en la década de los veinte) salas exclusivas para mujeres: hasta el decreto de 1936 aboliendo el *chador* no se produciría un cambio sustancial en tal situación. Con tan sólo ocho salas en Teherán -y muy pocas en provincias- a comienzos de los años treinta, no es de extrañar que la producción cinematográfica iraní apenas se hubiera desarrollado en el período silente.

En realidad, son sólo tres las

películas realizadas en Irán antes de la llegada del sonoro, y dos de ellas se deben al armenio Avanes Ohanian. Tras rodar en 1930 un breve film cómico, hoy perdido, **Abi va Rabi** ("Abi y Rabi"), Ohanian realizaría **Haji Agha, aktor-e sinema** ("Haji Agha, actor de cine", 1932), ajuste de cuentas con los sectores más reaccionarios de la sociedad iraní que narraba la historia de la "conversión" a la causa cinematográfica de un hombre muy religioso inicialmente opuesto al nuevo invento. La película fue, no obstante, un sonado fracaso económico. **Bolhavas** ("Capricho", 1932), de Ebrahim Moradi, corrió mejor fortuna y le valió incluso a su autor una condecoración oficial. Sin embargo, sería el primer *talkie* iraní, **Dokhtar-e Lor** ("La muchacha del Lorestán", 1933), realizado por el parsi Ardeshir Khan en Bombay, el que daría la verdadera medida de las posibilidades de expansión del espectáculo cinematográfico en Irán. Siete meses en cartel en dos salas de Teherán animaron al verdadero inspirador del proyecto, el poeta y literato Abdol Hossein Sepanta, afincado en la India desde hacía una década, a producir y realizar otros cuatro títulos con la infraestructura del Imperial Film Studio de Bombay, antes de regresar a su país en 1937 (donde, por cierto, no lograría rodar ningún otro largometraje). La etapa fundacional de la cinematografía iraní se cerraba así abruptamente, dando paso a un largo interludio de indecisión (la producción quedaría completamente interrumpida entre 1937 y 1947, no despegando en realidad hasta los años cincuenta).

En el mundo árabe, y exceptuando dos tardíos filmes libaneses y otros dos sirios, la práctica totalidad de la pro-

ducción silente se concentró en Egipto. Sin embargo, es preciso subrayar por su excepcionalidad la labor pionera del tunecino Albert Samama Chikly, un avezado *entrepreneur* amigo de los Lumière, formado en la Sección Fotográfica y Cinematográfica del Ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, que al finalizar la contienda comenzó a rodar algunos cortometrajes. En 1923 decidió acometer una obra de mayor envergadura: **Ain al-ghazal** o **La fille de Carthage** ("Ojos de gacela" / "La muchacha de Cartago"). Historia de amores trágicos en exóticos ambientes orientales, el film se benefició del apoyo del propio *Bey*, cuyo palacio se convirtió en improvisado estudio y sus sirvientes en figurantes, mas no por ello tuvo continuidad la carrera de Samama. Tras el advenimiento del cine sonoro Abdelaziz Hassine probó fortuna con **Tergui** ("Tergui", 1935), rodada en los oasis del sur, pero el film no llegó siquiera a estrenarse. Mejor suerte corrió el también musical **Majnun al-Kairuan** ("El loco de Kairuán"), realizado en 1937 por J. A. Creuzi, un antiguo operador del **Pathé-Journal**, que devino un éxito inesperado entre el público tunecino. Nada, sin embargo, coadyuvó a la creación de una industria cinematográfica local, ni puede compararse al ambicioso desarrollo de la cinematografía egipcia en esos mismos años.

La historia comenzó, según todos los indicios, en el Café Zavani de Alejandría a finales del año 1896, con la primera exhibición del *cinématographe* a cargo de operadores de la casa Lumière. Pocos días después tenía lugar en El Cairo una sesión de similares características, y de este modo las élites urbanas egipcias entra-

ron en contacto con la nueva invención, sin duda para aficionarse a ella con celeridad. De la mano de avispados empresarios extranjeros -fundamentalmente franceses e italianos- las proyecciones, públicas y privadas, se multiplicaron hasta inaugurarse en 1900 la primera sala de exhibición estable en El Cairo. Aunque las estimaciones varían sensiblemente según las fuentes consultadas, parece que en 1908 eran 11 las salas en funcionamiento (5 en El Cairo, 3 en Alejandría y otras 3 en Port Said, Assiut y Mansura), habiéndose cuadruplicado ya ese número a mediados de los años veinte. Todas estas salas, propiedad de particulares o de compañías extranjeras (Pathé, Gaumont, pero también firmas comerciales -*Chocolat Poulain*, *Cigarettes Matossian*- que regalaban las entradas con la venta de sus productos), ofrecían invariablemente filmes franceses o norteamericanos, toda vez que la producción autóctona llegaría con cierto retraso y una notable timidez.

Al parecer fue un empresario francés llamado Delagarne el artífice, en 1912, del primer film rodado en suelo egipcio (si bien contratando para ello a un operador extranjero). Su propósito inmediato era que la película sirviera como publicidad para el cabaret que regentaba en Alejandría, pero tal rodaje fue de hecho el punto de partida de una serie de filmes que bautizaría con el nombre genérico de **Dans les rues d'Alexandrie** ("En las calles de Alejandría"). Los fotógrafos del rey Fuad I también cultivarían este género en la década de los veinte, mientras que diversos cineastas italianos (Rossi, Ricelli, Osato) inaugurarían por separado la producción de cortometrajes



Qubla fis sahraa
("Un beso en el desierto", 1927), de Ibrahim y Badr Lama

de ficción en 1917-18 bajo los auspicios de la *Banca di Roma*, promotora de una efímera sociedad italo-egipcia de producción cinematográfica que no conocería ningún éxito señalado. Sólo en 1922 irrumpiría en escena un realizador egipcio, Mohamed Bayumi, recién llegado de Alemania con una cámara bajo el brazo: **Al-bash katib** ("El funcionario"), su primer film (de tan sólo treinta minutos de duración), narra en clave melodramática la caída en desgracia de su protagonista como consecuencia de haber sido seducido por una bailarina. Dos años después, la Banca Misr, liderada por Talaat Harb, comienza a interesarse por la creación de una auténtica industria cinematográfica egipcia a gran escala, capaz de competir con las producciones extranjeras. Habría que esperar, sin embargo, a finales de 1927 para que el primer largometraje egipcio viera por fin la luz.

Para entonces El Cairo había reemplazado ya a Alejandría como centro de la actividad cinematográfica egipcia, y ésta había adquirido una repercusión suficientemente notable como para suscitar reacciones adversas en ciertos medios religiosos. En general, las críticas apuntaban a la utilización de pasajes coránicos en los in-

tertítulos de las películas, pero la hostilidad adquirió perfiles más acusados en 1925 a raíz de un proyecto alemán de transposición a la pantalla de la vida de Mahoma, que según parece contaba con el apoyo entusiasta del presidente turco Mustafa Kemal. El film nunca llegaría a rodarse, alarmados sus inspiradores por el alcance de la virulenta campaña orquestada por los sectores más conservadores de Al-Azhar y la prensa caiota. Pero el comienzo de la producción egipcia estaba próximo, y así el año 1927 conocería el estreno de los dos primeros largometrajes de ficción realizados en Egipto.

El estreno del film **Leila** ("Leila") en el cine Metropol de El Cairo el 16 de noviembre de 1927 es unánimemente considerado por los historiadores como el auténtico acta de nacimiento del cine egipcio. En rigor, poco antes se había producido ya el estreno en Alejandría de otro film, **Qubla fis sahraa** ("Un beso en el desierto"), obra de los hermanos Ibrahim y Badr Lama -realizador y productor, respectivamente-, dos inmigrantes chilenos de origen palestino o libanés recién llegados a Egipto. Sin embargo, el rodaje de **Leila** había comenzado antes y sus equipos técnico y artístico eran enteramente

egipcios: por este motivo los historiadores están de acuerdo en conferir a este film el honor de ser el primer largometraje egipcio. **Leila** fue realizado por Stephan Rosti para una nueva compañía de producción impulsada por el dramaturgo de origen turco Wedad Orfi y respaldada por capital francés. La máxima inspiradora del proyecto fue, sin embargo, la famosa actriz Aziza Amir, desdoblada aquí en productora y, por supuesto, estrella del film. Ella era Leila, la joven campesina que tras haber sido seducida por un beduino (que luego la abandona para fugarse a los Estados Unidos con una americana) marcha a El Cairo, embarazada, para pasar todo tipo de penalidades hasta que al final su hijo muere durante el parto. Melodrama desafortunado, interpretado por actores procedentes del teatro todavía poco familiarizados con el nuevo medio, **Leila** no tiene otro interés que el puramente arqueológico, pero sin duda fue la empresa más ambiciosa acometida por la incipiente cinematografía egipcia hasta la fecha y el obligado punto de referencia para ulteriores empeños.

La producción egipcia se inauguraba, pues, en el mismo momento en que en los Estados Unidos se estaba presentando ya el cine sonoro. Hasta la introducción de éste en Egipto en 1932 fueron trece los largometrajes mudos rodados en el país, componiendo así una exigua producción para un período por lo demás ciertamente breve (cinco años). La cumbre del cine mudo egipcio, y tal vez el único film estimable desde el punto de vista artístico, es **Zeinab** ("Zeinab"), realizado por Mohamed Karim en 1930. Karim, que había aprendido el oficio en Italia y Ale-

mania -donde al parecer asistió al rodaje de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926)-, abordó en este film la primera adaptación literaria del cine egipcio, tomando como base la novela homónima de Mohamed Hussein Heikal publicada una quincena de años antes. Drama rural de corte realista, no exento de algunos leves apuntes sociales, **Zeinab** cosechó un éxito extraordinario e hizo de Karim la máxima figura del cine egipcio del momento.

El nombre de Karim estaría asimismo asociado a la llegada del cine sonoro en Egipto. Las primeras iniciativas en este sentido consistieron sencillamente en la sincronización con discos fonográficos: Shukri Madi experimentó tal solución en su film **Tahta dau al-qamar** ("Al claro de luna", 1930), pero el fracaso fue rotundo. Dos años después el italiano Mario Volpi y Mohamed Karim procedieron a post-sincronizar sendos filmes en París, obteniendo mejores resultados desde el punto de vista técnico, si bien la acogida por parte del público fue muy diversa. El film de Volpi, **Anshudat al-fuad** ("La canción del corazón", 1932), tuvo una tibia acogida debido a la inadecuada imbricación de los larguísimos números musicales en la trama; en cambio, **Aulad az-zawat** ("Hijos de aristócratas", 1932), de Karim, fue un gran éxito en razón de la mayor competencia de su realizador a la hora de integrar los números musicales. Habría que esperar, sin embargo, a 1933 -una vez que un ingeniero electrónico de origen húngaro, Mohsen Szabo, patentara su propio sistema de sincronización- para que el cine sonoro remontara el vuelo en Egipto. Ello sucedió nuevamente de la mano de Mohamed Ka-

rim, quien contó con un protagonista de excepción para su nuevo film, **Al-warda al-baida** ("La rosa blanca", 1933): el ya famoso cantante Mohamed Abdelwahab. Abdelwahab se tomó muy en serio la tarea de adaptar los ritmos y canciones orientales al nuevo medio de expresión, reduciendo o suprimiendo las tradicionales oberturas y acortando en general la duración de los temas para facilitar su mejor integración en la trama del film. Con **Al-warda al-baida** había nacido el musical egipcio.

El futuro del cine sonoro parecía, pues, ya asegurado cuando Talaat Harb (el director general de la Banca Misr, que desde hacía más de una década venía mostrando su interés por las posibilidades comerciales del cine) decidió impulsar su ambicioso proyecto: la creación de unos modernos estudios de producción en El Cairo. Las obras comenzaron en 1934 y el 10 de octubre del siguiente año, en una solemne y multitudinaria ceremonia, quedaban inaugurados los Estudios Misr. Paralelamente a la construcción del estudio, Harb había enviado a Europa a algunos jóvenes becarios con objeto de que recibieran la formación necesaria para garantizar el alto nivel de sus futuras producciones: en París estudió el que sería gran pilar de los Estudios Misr, Ahmed Badrakhan, y en Berlín los operadores Mohamed Abdelaziz y Hassan Murad (otros jóvenes cineastas que se encontraban ya en Alemania, como el realizador Niazi Mustafa, el técnico de sonido Mustafa Wali o el decorador Waliieddin Sameh, serían igualmente reclutados por los Estudios Misr). Además, a finales de 1934 Harb hizo venir de Alemania a Fritz Kramp, que se convertiría en uno de los

Weddad
("Weddad", 1936),
de Fritz Kramp



principales realizadores y directivos de los nuevos estudios. Fue precisamente Kramp el responsable del primer film producido en los Estudios Misr, **Weddad** ("Weddad", 1936), contando con Badrakhan como ayudante y Um Kulzum como estrella.

El éxito -extraordinario- de **Weddad** no sólo inauguró la carrera cinematográfica de Um Kulzum, sino que aseguró de un plumazo el liderazgo de los Estudios Misr en la industria cinematográfica egipcia. Sin embargo, otros estudios (Lama, Ramsés y Nassibian eran los existentes antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial) amenazaban su incipiente hegemonía en un mercado en franca expansión: la producción se cuadruplicaría en tan sólo cinco años (1932-1937), y el número de salas de exhibición iba espectacularmente en aumento (más de un centenar en 1936). Talaat Harb no estaba dispuesto a correr demasiados riesgos y la producción de los Estudios Misr se decantó desde el primer momento hacia géneros y fórmulas seguras. Películas históricas como **Lashin** ("Lashin", Fritz Kramp, 1939) serían ciertamente excepcionales en el marco de la producción de los Estudios, que -al margen del noticiario bimensual supervisado por Hassan Murad- se concentrarían en la producción de musicales y, a raíz del éxito de **Salama fi jair** ("Salama está bien", Niazi Mustafa, 1937), comedias al servicio de la *nokta*, el peculiar sentido del humor caiota, eminentemente verbal. La apuesta de Harb se reveló afortunada y de este modo, a lo largo de la década de los treinta, el espectacular desarrollo del cine egipcio abriría las puertas a su período de máximo esplendor.

2. El esplendor del cine egipcio

El cine egipcio se decantaba, pues, por la vía del espectáculo y parecía dispuesto a hacer de la comercialidad su bandera. Los modelos a imitar -incluso bajo la fórmula de *remakes* de películas de gran éxito, añadiendo superficiales toques locales para mejor acomodarlos al gusto del público- fueron siempre el cine comercial francés y, sobre todo, norteamericano, sin que se aprecie eco alguno de las vanguardias alemana, soviética o incluso francesa. Es cierto que esta tendencia al conservadurismo de las más probadas fórmulas comerciales tuvo algo que ver con la voluntad de los productores de eludir cualquier clase de conflicto con la censura, pero no lo es menos que éste fue sólo un factor secundario. Productores y realizadores egipcios abrazaron, prácticamente sin excepción, un credo que exaltaba por encima de todo el entretenimiento y la evasión. Así, Ahmed Badrakhan, cabeza de filas de los Estudios Misr, podía escribir en 1936: "Está comprobado que las historias que se desarrollan en medios humildes, como son el de los obreros o

los campesinos, no alcanzan sino un éxito muy limitado. Pues, en efecto, el cine se basa fundamentalmente en los decorados, y las masas populares, que constituyen la inmensa mayoría de los espectadores cinematográficos, no desean reencontrar los decorados en los que viven todos los días. Por el contrario, la gente del pueblo sueña con asomarse a aquellos ambientes que desconoce y de los que a veces sólo tiene noticias a través de las novelas. Por más que les ofrezcamos un drama intenso y bien construido, con una intriga atractiva, la película no les gustará si en ella se encuentran con los decorados y el ambiente en que transcurre su vida cotidiana". Y tras detallar algunos escenarios apropiados para un film que busque el reconocimiento del público y el éxito en taquilla (teatros, cabarés, casinos, hoteles, playas, hipódromos...), Badrakhan concluye su lección: "Hay que buscar una historia de amor entre dos hombres que se disputan a una mujer o, todavía mejor, de dos mujeres que desean al mismo hombre y rivalizan por conquistarle y casarse con él. Esto es lo más apropiado para el cine. En conclusión, un

buen guión es aquél que presenta una historia de amor y celos entre tres o cuatro personajes en una bella ciudad, en el interior de espléndidas mansiones y durante un lapso temporal breve, en el cual diversos obstáculos naturales y accidentales ponen en peligro la felicidad -o incluso la vida de los protagonistas, quienes deben superarlos para finalmente disfrutar de la merecida felicidad". Toda una declaración de principios, la fórmula definida por Badrakhan sería seguida a pies juntillas por la plana mayor de los realizadores egipcios de la época.

De este modo, la industria egipcia -configurada en los años treinta bajo los auspicios de los Estudios Misr y boyante al menos hasta la década de los sesenta- vino claramente a definir lo que cabría caracterizar como "paradigma clásico" del quehacer cinematográfico en el mundo árabe. Teniendo en cuenta que la producción egipcia representa nada menos que el 85% del total de los filmes realizados en éste a lo largo de la historia, podrá colegirse con facilidad hasta qué punto dicho modelo ha constituido durante décadas el punto de referencia obligado para todos los cineastas árabes, sea para imitarlo sin ambages o, por el contrario, en fechas más recientes, para rechazar frontalmente su papel de fabricantes de ficciones puramente escapistas. Este cine eminentemente comercial, producido mediante financiación privada -la banca o avispados empresarios deseosos de redondear así sus beneficios en otros sectores- y que por encima de todo busca amortizar en taquilla las inversiones, no dudando para ello en recurrir a fórmulas seguras y a fomentar la configuración de un *star-system* que habrá de operar como

el más poderoso de los reclamos ante el público, conocerá en los años de la posguerra su mayor período de esplendor.

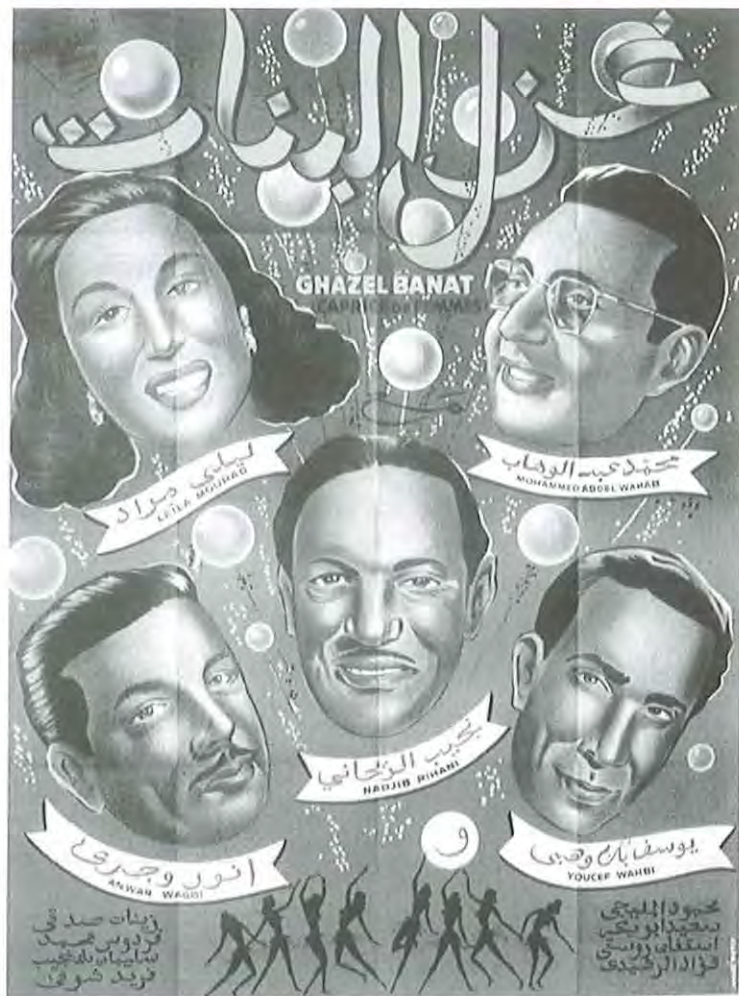
Diversas circunstancias contribuyen a esta súbita expansión de la industria cinematográfica en la segunda mitad de la década de los cuarenta (una gran acumulación de capital por parte de algunos sectores sociales comprometidos en lucrativas actividades, no necesariamente legales, durante la contienda; el bajo coste de la producción de películas; el aumento de la capacidad adquisitiva de un público urbano ávido de entretenimientos; etc.), momento en que se produce un espectacular desarrollo cuantitativo de la producción. Atraídos por las millonarias ganancias proporcionadas por el cine -no era en absoluto infrecuente que películas que costaban cinco o diez mil libras recaudaran más de cien mil-, numerosos empresarios se reconvierten en productores en la segunda mitad de los cuarenta, y así las 24 compañías de producción activas durante la guerra se habían cuadruplicado en vísperas de la revolución nasserista. Naturalmente muchas de ellas no buscan sino un negocio fácil y, tras breves períodos de operación, se disuelven y reinvierten sus ganancias en otros sectores, pero con todo la ebullición de la industria cinematográfica es tan notable que pasa a convertirse en la segunda fuente de riquezas para el país (después del algodón). A las propias exigencias del mercado interno se sumarán así las no menos determinantes de los vitales mercados extranjeros: habida cuenta de que aproximadamente el 60% de los beneficios obtenidos por una película derivaban en esta época de la exportación (30% al Magreb y otro 30% a Oriente

Medio), los productores egipcios tenían buenas razones para plegarse a los requerimientos de los distribuidores franceses y libaneses que canalizaban dicho negocio.

La firme decantación hacia un cine escapista de alta rentabilidad comercial se vio reforzada además por los efectos de la promulgación de un férreo código de censura en 1947. Inspirado explícitamente en el modelo norteamericano, el código egipcio no tuvo inconveniente en reforzar algunos aspectos. De este modo, quedaba terminantemente prohibida la presentación "negativa" de los barrios populares y la vida del campesinado, así como de todo lo que pudiera incitar a la criminalidad o el desorden social: como consecuencia de ello el cine egipcio clásico se caracterizará por una manifiesta irrealidad social, eludiendo consciente y decididamente el tratamiento de cuanto el público encontraba de hecho fuera de las paredes de las salas de exhibición. Ambientes sofisticados, lujosos decorados, personajes de la alta sociedad intercambiando saludos en francés y bailando rumbas con sus más elegantes galas... Ése es el perfil arquetípico de una nutrida serie de películas en las que los campesinos, por ejemplo, no aparecían sino como comparsas en los números musicales (el proletariado urbano sencillamente no existía para los cineastas egipcios, aun cuando paradójicamente el 85% del público de la década de los cincuenta siguiera concentrándose de forma exclusiva en El Cairo y Alejandría). La censura política presentaba, por lo demás, un grado de definición mucho mayor que el que estas prohibiciones genéricas pudieran sugerir, y ni siquiera las grandes estrellas escapaban a su actividad: Tahia

Karioka fue detenida en 1953 acusada de ser comunista, mientras que en 1956 -durante el conflicto con Israel- la también actriz y bailarina Leila Murad vio momentáneamente boicoteada la exhibición de todas sus películas en Oriente Medio ante la presunción de que pudiera haber estado colaborando con la causa sionista. Aunque ya durante el reinado de Faruk se habían prohibido los filmes de Danny Kaye y Mickey Rooney por sus manifestaciones simpatías hacia ésta, el régimen nasserista intensificará su actitud vigilante incluyendo en la lista negra a Elizabeth Taylor, Otto Preminger y Paul Newman, entre otros: incluso **Sansón y Dalila** (*Samson and Delilah*, Cecil B. De Mille, 1949) será prohibida en Egipto por la inconveniencia de hacer de un hebreo un héroe...

La revolución nasserista de 1952 no supuso, contra lo que a veces haya podido afirmarse, una inflexión en el desarrollo del cine egipcio. En realidad, hasta la campaña de nacionalización de la industria en la década de los sesenta la única novedad significativa fue el nacimiento de un vigoroso cine de corte realista, secundado a veces por un mucho más tímido tratamiento de temas políticos bajo el ropaje de las exaltaciones patrióticas. Salah Abu Seyf, Yussef Chahine y Tawfiq Salah inaugurarán esta escuela realista que, pese a históricas excepciones como **Al-azima** ("La determinación", Kamal Selim, 1939) o **As-suq al-asuad** ("El mercado negro", Kamal al-Telem-sani, 1945), carecía de cualquier tradición en el panorama del cine egipcio. Aunque Abu Seyf y Chahine habían debutado antes del advenimiento del nuevo régimen, será en el marco de éste cuando reorien-



Ghazl al-banat ("Coqueteos de muchachas", 1949), de Anwar Wagdi

ten su carrera hacia un cine de inspiración realista. Antiguo montador en los Estudios Misr, Abu Seyf se revela con **Lak yaum ya dalim** ("Llegará tu día", 1952), un melodrama inspirado en Zola cuyo guión escribió Naguib Mahfuz, y **Al-ustaa Hassan** ("El capataz Hassan", 1952), explícita visión del conflicto de clases con una perceptiva plasmación de la vida cotidiana en los barrios populares cairotas (que no pudo sino tener serios problemas con la censura de Faruk), para proseguir en el período nasserista con obras fundamentales como **Raya wa Sakina** ("Raya y Sakina", 1953), **Al-wahsh** ("La bestia", 1954), **Shabab imraa** ("La juventud de una mujer", 1956), **Al-futuwa** ("El matón", 1957) o la admirable **Bidaya wa nihaya** ("Principio y fin", 1960). Colaborando frecuentemente con Mahfuz, Abu

Seyf se acerca en estos títulos a un mundo rigurosamente inédito en las pantallas egipcias (el de los terratenientes rurales, los mayoristas en los grandes mercados o incluso el hampa urbano) y que no encontrará fácilmente continuadores.

Formado en los Estados Unidos y procedente del cine comercial, Yussef Chahine también deriva hacia el melodrama con ribetes sociales a mediados de los cincuenta, pero ni **Siraa fil wadi** ("Duelo en el valle", 1954) ni **Siraa fil minaa** ("Duelo en los muelles", 1956) están a la altura de los brillantes trabajos de Abu Seyf. Muy distinto es el caso de **Bab al-Hadid** ("Estación central", 1958), extraordinario fresco costumbrista al hilo de un incisivo estudio sobre la represión sexual en la sociedad egipcia, que es uno

de los grandes hitos del cine del período nasserista. En cuanto a Tawfiq Salah -también formado en la cantera de los Estudios Misr-, logra realizar su primer film, **Darb al-mahabil** ("El callejón de los necios"), en 1955 gracias a la colaboración de Naguib Mahfuz, a quien debe sin duda su incisivo acercamiento al microcosmos de una modesta barriada cairota: el fracaso comercial del film condenará, sin embargo, a su autor a siete largos años de inactividad, por lo que su contribución al desarrollo del cine egipcio se ve limitada y diferida. El caso de **Darb al-mahabil** pone de relieve, por lo demás, la precariedad de este cine realista, casi siempre presentado bajo el envoltorio del melodrama tradicional y realizado con el concurso de grandes estrellas (por ejemplo, la pareja Omar al-Sharif / Faten Hamama en los mencionados filmes de Chahine) para hacerlo así más accesible a un público cuyos gustos seguían siendo harto convencionales.

Lo mismo puede decirse de una llamativa serie de filmes patrióticos que, auspiciados por el nasserismo, ven la luz en estos años y representan una primera y tímida aproximación al mundo de la política en el contexto del cine egipcio. Títulos como **Mustafa Kamil** ("Mustafa Kamil", Ahmed Badrakhan, 1952) o **Port Said** ("Port Said", Ezze-din Zulfiqar, 1957) se adscribirían a un retórico discurso anti-colonialista, del mismo modo que **Rudda qalbi** ("Devuélveme mi corazón", Ezze-din Zulfiqar, 1958) se erige en una nada velada exaltación del régimen nasserista. Por su parte, **Ard as-salam** ("Tierra de paz", Kamal al-Sheikh, 1957) aborda por vez primera -aunque de forma muy superficial-

la cuestión palestina, mientras que Chahine glosa con pasión el proceso de independencia de Argelia en **Gamila al-gazairiya** ("Gamila, la argelina", 1958). Pero, analizada con cierta perspectiva, esta preocupación política se revela un tanto epidérmica: no sólo algunos de los cineastas más críticos encuentran serios problemas en su trabajo (como Abu Seyf, boicoteado por la industria a finales de los cincuenta, por lo que se ve obligado a rodar algunos vulgares filmes comerciales), sino que el número de películas políticas realizadas en este período es decididamente insignificante. Por el contrario, la boyante industria está en condiciones de promover nuevos géneros (policíaco, particularmente de la mano de Kamal al-Sheikh), mientras que el cine musical conoce curiosamente su máximo período de esplendor, siempre conforme a los planteamientos tradicionales. El cine egipcio de los años cincuenta prolonga abiertamente las tendencias de la década anterior y sólo con algún retraso comenzará a acusar los importantes cambios sociales acaecidos a raíz de la revolución nasserista.

Uno de los más notables efectos del desarrollo económico de la posguerra fue sin duda el éxodo rural y el consiguiente crecimiento de la población urbana (El Cairo, por ejemplo, crece en un 60% entre 1937 y 1947), que constituía el público mayoritario para los espectáculos cinematográficos. En los años cincuenta, aproximadamente la mitad de la población de las grandes urbes acudía al cine al menos una vez por semana -con independencia de la clase social a la que perteneciera-, configurando así una forma de entretenimiento popular únicamente su-

perada por la omnipresente radio (escuchada diariamente en las ciudades por un 80% de la población). De este modo, el número de espectadores crece exponencialmente en pocos años -los 42 millones de entradas vendidas en 1946 se convierten en 92 en 1952-, proceso que lógicamente encuentra su correlato en la proliferación de nuevas salas: 315 en 1952 frente a las 194 existentes tan sólo tres años antes. Durante casi una década, pues, la poderosa inercia de la industria cinematográfica egipcia mantuvo a ésta impermeable a cualesquiera avatares políticos. Las estructuras de producción, siempre en manos privadas, no conocieron ninguna modificación sustancial, y ni siquiera la penetración del cine norteamericano (alrededor del 70% de los filmes estrenados) se vio alterada a lo largo del período nasserista. Habría que esperar a los años sesenta para que el cine egipcio ensayara una primera y ambiciosa tentativa de renovación.

Aunque ya en 1957 se había creado una Organización para la Promoción de la Industria Cinematográfica, dependiente del Ministerio de Cultura, la verdadera remodelación de las estructuras del cine egipcio no llegaría sino con la campaña de nacionalizaciones iniciada en 1960. El mencionado organismo había contribuido ciertamente a la difusión de la cinematografía egipcia en el extranjero por medio de una gran ofensiva en los festivales internacionales y la puesta en marcha de una no menos vigorosa política de coproducciones (con Italia, Hungría, Alemania, Gran Bretaña, Francia y hasta Japón), pero apenas había tenido impacto en el interior. La Organización General del Cine, creada en 1961, constituyó el primer gran sig-



An-Nasir Salah ad-Din
("Saladino, el
victorioso", 1963),
de Yussef Chahine

no de interés gubernamental por el sector de la producción cinematográfica. Prácticamente todos los estudios fueron nacionalizados -sólo los modestos Estudios Nassibian siguieron en manos privadas- e idéntica suerte corrieron numerosas salas de exhibición. De este modo, el Estado entra abiertamente en la producción cinematográfica a comienzos de los sesenta, complementando su actuación con otras medidas relevantes: inauguración del gran complejo de la Ciudad del Cine dentro de la Ciudad de las Artes en Giza (1964), reorganización de la exhibición bajo el sector público (1964), creación del Centro Nacional de Cine Documental (1967), etc. Como resultado de tales iniciativas, todos los grandes filmes egipcios de este período serán producidos por el sector público.

Aunque no el primero de los filmes producidos por el Estado en los años sesenta, **An-**

Nasir Salah ad-Din ("Saladino, el victorioso", Yussef Chahine, 1963) es ciertamente el primero realmente importante y representativo de la nueva era que las autoridades egipcias pretendían abrir en la cinematografía nacional. Imbuido de la ideología panarabista común a otras obras del momento -por ejemplo, **Gamila**, del propio Chahine-, **An-Nasir Salah ad-Din** inaugura la serie de superproducciones históricas realizadas en los años posteriores, si bien su discurso se desdobra claramente en una metafórica exaltación de Nasser que confiere al film una extraordinaria dimensión ideológica. La Organización Nacional del Cine producirá otras tres importantes obras de Chahine: **Fagr yaum gadid** ("El alba de un nuevo día", 1964), **Al-ard** ("La tierra", 1968) y **Al-ijtiyar** ("La elección", 1970). **Al-ard**, adaptación de una famosa novela de Abderrahman Cherkauí centrada en los conflictos

agrarios de los años treinta, es uno de los mejores y más combativos filmes de Chahine, muy representativo de su particular momento histórico. Lo mismo sucede con **Al-Qahira zalazin** ("El Cairo, años treinta", 1966) y **Al-qadiya 68** ("El proceso 68", 1968), de un recuperado Salah Abu Seyf: si aquella era una lúcida evocación del movimiento nacionalista anti-británico no exenta de posibles extrapolaciones al contexto actual, por lo que tuvo algunas dificultades con la censura, ésta ofrecía en cambio una visión muy crítica de la situación del momento y fue sencillamente censurada "de facto" al bloquearse su exhibición. Los conflictos de las producciones estatales con la censura se convirtieron, paradójicamente, en la norma, y así también Tawfiq Salah, que pudo volver a la realización gracias al apoyo del sector público, tuvo problemas con dos de los cuatro filmes que realizó para éste:

Al-mutamarridun ("Los rebeldes", 1966), una virulenta crítica del nasserismo, estuvo retenida dos años antes de poder estrenarse, mientras que **Zuqaq as-sayyid al-Bulti** ("El callejón del señor Bulti") fue fulminantemente prohibida y forzó a su autor a emigrar a Siria en busca de mejor fortuna. Un último exponente de esta profunda contradicción en la producción estatal es el del también veterano Kamal al-Sheikh, quien realiza en estos años sus dos mejores obras: **Ar-ragul alladi faqada zillahu** ("El hombre que perdió su sombra", 1968), ajustada denuncia del arribismo político con veladas implicaciones contemporáneas, y **Miramar** ("Miramar", 1969), personal adaptación de la novela homónima de Naguib Mahfuz que sólo logró ver la luz gracias a la intervención personal de Nasser.

Durante los años sesenta el sector público respaldó -siquiera de esta forma un tanto conflictiva- la producción de los más prestigiosos realizadores egipcios: incluso cineastas habitualmente decantados hacia el cine comercial, como Henry Barakat o Fatin Abdelwahab, dieron así sus

mejores frutos con películas como **Al-haram** ("El pecado", 1964) e **Imraati mudir am** ("Mi mujer es director general", 1965), respectivamente. Sin embargo, la esperada renovación generacional no se produjo espontáneamente, y ello daría lugar a buen número de críticas al final de la década. En efecto, sólo un 10% de los filmes producidos por el Estado a lo largo de ésta venían firmados por nuevos realizadores, invalidando así la meritoria labor del Instituto Superior de Cinematografía, fundado en 1959 y cuya primera promoción (1963) apenas había encontrado otro reducto profesional que la televisión. De la televisión procede precisamente uno de los pocos jóvenes realizadores que logra debutar bajos los auspicios del sector público, Hussein Kamal. **Al-bustagi** ("El cartero", 1968), su segundo largometraje, es una de las obras capitales del nuevo cine egipcio, si bien la crisis de los setenta empujará progresivamente a Kamal hacia un cine comercial poco exigente. El otro gran joven realizador lanzado por la Organización General del Cine es Shadi Abdessalam, revelado en 1969 con su magnífica **Al-mumia** ("La

momia"), un film tan original como elaborado, que fue saludado en su momento como el heraldo de una nueva época en esta cinematografía. Pero, en parte por la creciente crisis del sector y en parte por su alto nivel de auto-exigencia, Abdessalam no volvió a rodar ningún nuevo largometraje antes de su prematuro fallecimiento en 1986, y de este modo su posible impacto sobre las nuevas generaciones se vio limitado a esta obra singular.

El notable éxito de la Organización General del Cine en la promoción de un cine de calidad en la década de los sesenta no se correspondió, pues, con un auténtico relevo generacional, ni -lo que es más importante- sus iniciativas pueden ser consideradas tan afortunadas desde otros puntos de vista. Así, por ejemplo, las nacionalizaciones de 1963 tuvieron como efecto inmediato la paralización de la producción por parte de las compañías privadas, que prefirieron mantenerse a la expectativa hasta hallar una fórmula que les permitiera mitigar el alcance de dichas medidas. Cinco mil trabajadores de la industria cinematográfica perdieron su empleo y, aunque muchos de ellos se reintegrarían a la actividad bajo la égida de la Organización General del Cine, la vitalidad del sector no dejó de resentirse. La irrupción de la televisión, que comenzó a emitir en julio de 1960, representó por lo demás una dura competencia en un momento en que los costes de producción habían aumentado drásticamente (hasta un 80% con respecto a la década anterior). Incluso las exportaciones comenzaron a decrecer en virtud de factores muy diversos, entre ellos las reticencias de los países árabes más moderados



Al-mumia
("La momia", 1969),
de Shadi Abdessalam



frente a las producciones de la "década socialista" y los conflictos puntuales con algunos estados como Túnez (1964-1965) o Siria (tras la disolución de la República Árabe Unida). Habida cuenta de que tradicionalmente el 90% de las exportaciones tenían por destinatario al mundo árabe, no es difícil evaluar el alcance de estos reveses, que en los años setenta terminarán por reducir al 35% los beneficios obtenidos en los mercados exteriores. Como consecuencia de todos estos cambios la producción comienza a resentirse y el número de salas de exhibición disminuye apreciablemente (395 en 1958; 289 en 1965; 240 en 1970), en parte también por efecto del florecimiento del mercado inmobiliario en las grandes ciudades.

El final de la década de los sesenta augura así una grave crisis industrial que empujará a los productores a buscar refugio en Beirut y llevará incluso a los grandes maestros a buscar apoyos en el extranjero: tras su paso por Siria,

Salah recalca en Irak; Abu Seyf también rueda una superproducción en este país; Chahine rueda un musical con Fairuz en el Líbano y, a comienzos de los setenta, encuentra en las coproducciones con Argelia la vía para proseguir su carrera con títulos tan memorables como *Al-usfur* ("El gorrión", 1972), penetrante indagación sobre las causas profundas de la derrota de 1967. A la crisis de la industria se une entonces la desmoralización social y política. Es en ese contexto en el que una cincuentena de profesionales del cine constituye en 1968 la *Gamaat as-sinima al-gadida* (Asociación del Nuevo Cine), al socaire en buena medida del reciente nacimiento de la crítica cinematográfica y el movimiento cineclubista. Alentada principalmente por los críticos Samir Farid y Yussef Cherif Rizkallah y por el entonces guionista -y más tarde realizador- Raafat al-Mihi, la *Gamaat* hace público en 1968 un manifiesto en el que muestra su preocupación por el depauperado panorama de la produc-

ción y apuesta por el debut de nuevos realizadores capaces de dotar a Egipto de un cine más moderno (en la línea de los "nuevos cines" europeos, ocasionalmente presentados en el cine-club de El Cairo bajo los auspicios de este grupo), así como más comprometido social y políticamente con la realidad del momento. Esta importante labor de agitación cultural no se vería sin embargo correspondida en el plano de la producción, puesto que la *Gamaat* tan sólo logra promover la realización de dos filmes conforme a las directrices trazadas: *Ugnia ala al-mamar* ("Canción en el camino", Ali Abdelkhalek, 1972) y *Zil ala al-ganib al-ajar* ("Sombras en la otra orilla", Ghaleb Shaat, 1972), esforzados pero mediocres acercamientos a la derrota de 1967 y al problema palestino, respectivamente. Para entonces, además, la *Gamaat* prácticamente se ha disuelto como consecuencia de los importantes cambios sobrevenidos en la sociedad egipcia: tras la muerte de Nasser en 1970, Anwar

al-Sadat anuncia su política de *infitah* (apertura económica), y uno de sus primeros efectos es la retirada del sector público de la producción cinematográfica. La comparecencia en el Festival de Damasco de 1972, pese a su gran resonancia, representará el canto de cisne de la *Gamaat*, considerada por otros cineastas árabes demasiado tibia en sus propuestas, en tanto que las vertiginosas transformaciones internas le hacen perder el rumbo.

El público egipcio, por su parte, había permanecido bastante fiel a sus gustos tradicionales aun en esta década de agitación: el extraordinario éxito de **Abu fauqa as-shagara** ("Mi padre encaramado a un árbol", Hussein Kamal, 1969), una comedia interpretada por el famoso cantante Abdelhalim Hafez, que es sin duda el film más popular de este período, así lo confirma. Cerrando abruptamente las experiencias socialistas de los años sesenta, la *infitah* promovida por Sadat no tardó en tener sus efectos en el campo cinematográfico. Por un lado, los productores pusieron manos a la obra para recuperar a un público que, en el mercado interior, la televisión les había

robado, así como para reconquistar el dañado mercado exterior: los géneros y fórmulas más comerciales conocieron entonces una nueva edad de oro, en detrimento de proyectos más ambiciosos o arriesgados. Por otro, el sector de la distribución y la exhibición orquestó una campaña en la misma línea, apostando decididamente por títulos comerciales de rentabilidad inmediata: junto a las clásicas películas norteamericanas, siempre exhibidas en los mejores cines (relegando cada vez más a las producciones nacionales a las salas de barrio), los filmes indios comienzan a inundar el mercado con un éxito más que considerable. El esperado "nuevo cine" egipcio nace así en difíciles circunstancias económicas, y debe además bregar con el recrudescimiento de la censura bajo el mandato de Sadat. Incluso cineastas consagrados como Chahine sufren en sus carnes estas cortapisas: la magnífica **Al-usfur** es prohibida durante más de un año, estrenándose finalmente con varios cortes y sin apenas publicidad en un cine de la periferia de El Cairo. El nuevo régimen apoya en cambio una serie de títulos abiertamente críticos con el nasserismo: **Ar-rasala la tazal fi gaibi** ("La

bala está aún en mi bolsillo", Husam al-Din Mustafa, 1973), historia de un héroe de la guerra contra Israel que regresa a casa para vengarse del hombre que violó a su novia -el cual es identificado con la ideología nasserista-, es la obra paradigmática a este respecto, pero también secundan tal discurso obras como **Al-wafaa al-azim** ("La fiel lealtad", Hilmy Ralfa, 1974) o incluso **Al-Karnak** ("Café Karnak", Ali Badrakhan, 1975), cuando menos por la instrumentalización de su denuncia de la represión en medios universitarios por parte del gobierno de Sadat.

Las jóvenes promesas del cine egipcio aciertan no obstante a ofrecer algunas obras de interés caracterizadas por su mayor contacto con la realidad social. La situación legal de la mujer es tratada, entre otros, por Said Marzuq en su interesante **Uridu hall** ("Quiero una solución", 1974), pero sin duda será la denuncia de la corrupción en los más diversos ámbitos de la sociedad egipcia la que centre la atención de estos jóvenes cineastas. Así, el propio Marzuq denunció vigorosamente el tráfico de influencias y el abuso de poder en **Al-muznibun** ("Los culpables", 1975); Mamduh Shukry mostró en **Zair al-fagr** ("El visitante del alba", 1973) la actuación de servicios policiales paralelos (razón por la cual el film estuvo prohibido durante dos años, estrenándose finalmente con media hora de cortes); Ali Badrakhan denuncia en **Ahl al-qimma** ("Alta sociedad", 1981) la corrupción de la policía portuaria... Como no podía ser menos en un período de confusión económica en el que la recuperación de la burguesía corre pareja a las estrecheces de las clases populares, numerosos filmes denuncian también la corrupción fi-



Zaugat ragul muhim
("La esposa de un hombre influyente", 1987), de Mohamed Khan

nanciera, sobre todo al final del período: **Wa qudiyat dud maghul** ("Proceso contra un desconocido", Midhat al-Sabai, 1981) critica apenas veladamente y en clave satírica los oscuros intereses financieros del régimen de Sadat, mientras que **Intabahu ayuha sada** ("Entre caballeros", Mohamed Abdelaziz, 1979), **Al-hubb wahduhu la yaqfi** ("El amor no basta", Ali Abdelkhalek, 1979), la incisiva **Al-arr** ("La venganza", Ali Abdelkhalek, 1982) -con su presentación de un respetable y muy religioso hombre de negocios que resulta basar su fortuna en el tráfico de drogas- o la tardía **As-saalik** ("Los bandidos", Daud Abdel Sayed, 1985), denuncian sin paliativos la corrupción de la clase económica.

El anunciado "nuevo cine" egipcio no arrojó, a la postre, otro saldo que el de algunas obras importantes debidas a francotiradores que marchaban a contracorriente de las tendencias comerciales de la industria post-nasserista. Su impacto fue mínimo, si bien hay que reconocerles el mérito de haber desbrozado un camino que en fechas más recientes recorrerían con mayor fortuna realizadores como Mohamēd Khan, Atef al-Tayeb, Khairy Bishara o Raafat al-Mihi, para los cuales en los años ochenta volverá a acuñarse la expresión "nuevo cine". Pero no por ello el sector cinematográfico recuperará su pujanza de antaño, básicamente por la imposibilidad de amortizar sus productos en sus tradicionales mercados exteriores, ahora sometidos a una galopante piratería videográfica. El clima de desencanto político que siguió a los acuerdos de Camp David, la visita de Sadat a Israel en 1979 y su posterior asesinato en 1981, contribuirían tanto como la situación económica a



Ahl al-qimma
("Alta sociedad",
1981), de Ali
Badrakhan

la creciente tendencia escapista del cine egipcio, apenas quebrada por un puñado de cineastas que milagrosamente logran subsistir en el seno de una industria acomodaticia.

Aunque tal vez no el más dotado, Mohamed Khan es sin duda el más influyente de los realizadores de este grupo. Activo, en realidad, desde finales de los setenta, Khan dará lo mejor de sí mismo una década más tarde con obras como **Haraga wa lam yaud** ("Se fue y no volvió", 1984), **Zaugat ragul muhim** ("La esposa de un hombre influyente", 1987) y **Ahlam Hind wa Kamilia** ("Los sueños de Hind y Kamilia", 1988). Proclive a la presentación de anti-héroes sumidos en perpetuas crisis existenciales, que sin embargo no hacen más que reflejar una situación social sin horizontes, Khan tuvo el acierto de lanzar su cámara a las calles de El Cairo en pos de un cierto "realismo cotidiano" -ejemplificado sobre todo en el último de los filmes citados- y romper con el pesado lastre verbal de buena

parte de la producción egipcia. El pesimismo de que hace gala Mohamed Khan se ve superado por el de Atef al-Tayeb, autor de una serie de espléndidas películas que probablemente hacen de él la gran figura del cine egipcio de los ochenta. **Sawak al-utubus** ("El conductor de autobuses", 1983) y **Al-bari** ("El inocente", 1985) revelaron a un cineasta comprometido e inconformista, capaz no obstante de abandonar la gravedad de su registro para brillar a gran altura en la comedia de costumbres: **Al-hubb fauqa hadabit al-haram** ("Amor al pie de las pirámides", 1984), adaptación de un relato de Mahfuz, es uno de los más divertidos filmes egipcios de los ochenta, pero también una de las más incisivas miradas sobre las transformaciones sociales en curso. Acaso no tan brillante, Khairy Bishara contribuirá no obstante a esta revitalización del realismo cotidiano con su estimable **Yaum mur yaum helu** ("Día amargo, día dulce", 1988), mientras que el veterano guionista Raafat al-Mihi se incorporará a esta corriente de

renovación con filmes como *Al-abucat* ("El abogado", 1983) y *Samak, laban, tamr hindi* ("Pescado, leche y tamarindo", 1988), que revelan una vena esperpéntica poco habitual en la cinematografía egipcia.

Por su inexcusable papel como punto de referencia en todo el mundo árabe, estas sucesivas tentativas de renovación del cine egipcio constituyen un capítulo fundamental en la eclosión del llamado "nuevo cine árabe", pero a la hora de hacer balance es justo concluir que el auténtico punto de inflexión de este movimiento ha de buscarse en otras latitudes.

3. El nuevo cine árabe: Magreb

El llamado "nuevo cine árabe" dista mucho de ser un fenómeno exclusivamente magrebí, pero desde una perspectiva global no cabe duda de que fue en esta región donde tuvieron lugar los desarrollos más significativos a lo largo de la década de los setenta. Argelia, Túnez y Marruecos -en diversa medida y con distintos ritmos- alumbraron un tipo de cine que nada debía a los paradigmas clásicos del mundo árabe encarnados por la industria egipcia. De entrada, y a diferencia de Egipto, el "nuevo cine" magrebí es "nuevo" en un sentido literal: no se trata de una renovación, sino de un nacimiento *sensu stricto* en la resaca post-colonial.

Aunque durante el período colonial se rodaron -total o parcialmente- más de un centenar de filmes europeos y norteamericanos en los países del Magreb, las huellas que tales producciones dejaron en el contexto local fueron prácticamente inapreciables. Libia llevó siempre la peor parte: la

atención prestada al cine por las autoridades italianas fue muy escasa y así, al producirse la independencia en 1951, apenas existía una veintena de salas en todo el país (de las que una docena se concentraba sólo en Trípoli), destinadas abiertamente al público italiano, por lo que ni siquiera estaban subtituladas en árabe las películas presentadas. En Túnez, Argelia y Marruecos la constante afluencia de equipos de rodaje extranjeros, así como una cierta orientación de las autoridades francesas a la producción local de actualidades y noticiarios, promovió la creación de una mínima infraestructura técnica que, sin embargo, nunca estuvo realmente al servicio del desarrollo de una producción autóctona. De este modo, en 1946 se fundó en Túnez el *Centre Cinématographique Tunisien*, de efímera vida, pues antes de un año fue reemplazado por los Estudios África (70% de capital francés y 30% tunecino): pobremente equipados, sólo sirvieron para el rodaje de filmes publicitarios y noticiarios (las *Actualités Tunisiennes* a partir de 1953) o como platós ocasionales para productoras extranjeras. Paralelamente se creó en Argelia un *Service Cinématographique* (1947) gubernamental, igualmente orientado al cine documental y educativo, cuyas producciones serían exhibidas por todo el país mediante unidades móviles: al margen de esta actividad propagandística, el fomento de la cinematografía brilló por su ausencia y los únicos estudios existentes antes de la independencia eran los de la *Radiodiffusion Télévision Française* en las afueras de Argel. En cuanto a Marruecos, el *Centre Cinématographique Marocain* desempeñará idénticas funciones a partir de 1944 (en 1953 comienza a producir

regularmente las *Actualités Marocaines*, con 65 copias semanales en versiones árabe, francesa y española). Sin embargo, el caso marroquí es enormemente interesante por haber alumbrado la única experiencia de producción a gran escala de largometrajes de ficción en todo el África colonial.

La creación de los vastos Estudios de Souissi en las afueras de Rabat (1945) y de los Estudios Cinéophone en Casablanca (1946) no fueron sino la punta de lanza de un ambicioso proyecto franco-marroquí orientado a crear una industria cinematográfica local que pudiera hacer la competencia a los populares filmes egipcios. Una docena de títulos realizados a lo largo de poco más de dos años sería, no obstante, el balance de la iniciativa. Rodados siempre en versión árabe (o, con frecuencia, en doble versión árabe y francesa), estos filmes fueron de forma invariable musicales escapistas para los que los productores no dudaron en reclutar estrellas de las más diversas nacionalidades, como la siria Amal Faruzi, el tunecino Ali Riahi o la turca Nacira Chafik, entre otros muchos. Pero esa Babel cinematográfica no produjo los frutos esperados, en parte por las barreras lingüísticas existentes en el seno del mundo árabe, en parte por la mediocridad de sus producciones y la imposibilidad de competir con la pujante industria egipcia. De hecho, sólo uno de estos filmes, *Kenzi* ("Mi tesoro", Vicki Ivernel, 1947), logró exportarse, exhibiéndose en Pakistán gracias a la mediación de Alexander Korda. Privado así de su mercado potencial en Oriente Medio, el proyecto se reveló de inmediato escasamente rentable y fue abandonado. **La septième porte** ("La séptima puerta", 1947)

y **Noces de sable** ("Bodas de arena", 1948), los dos "filmes de calidad" realizados por André Zwobada a partir de sendas leyendas tradicionales árabes, constituirían así el canto de cisne de tan singular iniciativa.

En el plano de la producción la herencia colonial fue, pues, para el Magreb prácticamente insignificante. El verdadero legado recibido por las jóvenes generaciones que accedieron a la independencia en los años cincuenta y sesenta hay que buscarlo, pues, en otro lugar. Así, mientras que el impacto de las escasas producciones locales realizadas bajo el mandato colonial es poco más que anecdótico, el establecimiento de un tupido monopolio en la distribución cinematográfica en la práctica totalidad del continente tendría consecuencias de incalculable alcance para la emergencia de los nuevos cines africanos. Si los gobiernos coloniales no quisieron -o no supieron- sentar las bases para el desarrollo de una industria cinematográfica local, ciertamente hicieron cuanto estaba en sus manos para controlar unos mercados de exhibición que cada vez se revelaban más rentables. Así las cosas, los cineastas magrebíes, formados mayoritariamente en Europa (Francia casi siempre) y carentes de una tradición cinematográfica propia, han de improvisar ésta. Al contrario que sus colegas egipcios -a quienes poco o nada deben-, no han de dialogar con una robusta tradición a la que buscarían sustituir desde el seno de la propia industria, sino que, huérfanos de ésta, son libres de ensayar una escritura mucho más original y adoptar estilos muy diversos. En busca de sus propias fórmulas de expresión cinematográfica, los cineastas magrebíes abandonan los estudios

(allí donde los hubiera) para acercarse a la vida cotidiana, rehuendo el componente literario de buena parte del cine egipcio en aras de un mayor compromiso social y político. En un sentido muy preciso, y de forma no muy distinta a lo que simultáneamente sucede en otros países de Oriente Medio, su cine es un periplo en busca de la identidad árabe a través del alumbramiento de una estética propia.

El nacimiento del cine magrebí se produce en el contexto de la descolonización del norte de África, pero también al tiempo que la nación árabe se ve conmovida por algunos sucesos determinantes. De forma muy particular, la derrota de 1967 frente a Israel marca profundamente a toda una generación de cineastas árabes, para la que los posteriores acontecimientos en Líbano y Palestina no son sino motivos adicionales de desen-

canto. El nacionalismo árabe encarnado, entre otros, por Nasser, se revela súbitamente una quimera y los jóvenes realizadores difícilmente pueden compartir ya el entusiasmo de algunos de sus predecesores. De ahí que la memoria, la búsqueda de la identidad árabe, emerja como uno de los temas centrales del cine árabe del momento: muy representativas a este respecto son varias de las obras firmadas en estos años por el veterano Chahine -particularmente **Iskandariya lih?** ("Alejandría, ¿por qué?", 1978)-, pero también algunos importantes filmes magrebíes como **Weshma** ("Indicios", Hamid Benani, 1970), **Risala min Sejnan** ("Carta de Sejnan", Abdelatif Ben Ammar, 1974) o **Los balizadores del desierto** (*Al-haimun*, Nacer Khemir, 1984).

Este reencuentro con la realidad por parte del cine árabe,

Los balizadores del desierto (Al-haimun, 1984), de Nacer Khemir



UN FILM DE **NACER KHEMIR**
avec NACER KHEMIR • SOUFIANE MAYNI • NOURREDDINE KASBAOUI • SONIA KHTI • HEDI DAOUO • HASSEN KHAI SI • ABDELADJIM ABDELJAK
 Production de Nacer Khemir et de la Société Magreb Cinéma. Réalisation de Nacer Khemir. Coproduction de la Société Magreb Cinéma et de la Société de Production Cinématographique du Magreb. Distribution de la Société Magreb Cinéma.

al que no escapa siquiera un cierto sector del cine egipcio, se traduce en el Magreb en la preeminencia de algunos temas de claros perfiles sociales. Así, por ejemplo, la situación de la mujer se erige en uno de los motivos fundamentales del cine magrebí con títulos como **Leila wa ajawatina** ("Leila y nuestras hermanas", Sid Ali Mazif, 1978) y **Nubat nisaa yabal Shenua** ("La nuba de las mujeres del monte Shenua", Assia Djebar, 1978), en Argelia, **Suraj** ("Aullidos", Omar Khlifi, 1972) y **Aziza** ("Aziza", Abdelatif Ben Ammar, 1980), en Túnez, **Shergi, as-samt al-anif** ("Shergi o el silencio violento", Moumen Smihi, 1975) y **Arais min qasab** ("Muñecas de junco", Jilali Ferhati, 1981), en Marruecos. Los problemas del campesinado, tradicionalmente hurtados al espectador por el cine egipcio clásico, emergen con fuerza en las obras de los realizadores magrebíes: no sólo es éste -como veremos- uno de los ejes del cine argelino del período de la reforma agraria, sino también la preocupación básica de filmes como **Zil al-ard** ("La sombra de la tierra", 1982), del tunecino Tayeb Louichi, o **Alyam, alyam** ("¡Oh, los días!",

1978), del marroquí Ahmed al-Maanouni. Este espléndido e innovador trabajo de Al-Maanouni aborda asimismo el tema de la emigración a Europa, que reencontramos en numerosos títulos, como **Si Moh, pas de chance** ("Si Moh, sin suerte", Moumen Smihi, 1970) o **As-sufaraa** ("Los embajadores", Nacer Ktari, 1976), entre otros muchos. Por último, la crítica de las nuevas clases dirigentes cierra el abanico de los temas mayores del nuevo cine magrebí: **Alf yad wa yad** ("Las mil y una manos", 1972), la combativa obra del marroquí Souhayl Ben Barka, y la espléndida y no menos corrosiva **Shams az-zibaa** ("El sol de las hienas", 1977), del tunecino Ridha Behi, dan buena fe de esta orientación.

El camino seguido por el cine magrebí no fue sin embargo fácil, como evidencia la tardía fecha de realización de muchos de estos filmes. En un cierto sentido al menos, el año 1967 puede muy bien ser considerado simbólicamente como el momento de su nacimiento, y ello no sólo por coincidir con la derrota árabe frente a Israel. Ese año marca también la presentación en Cannes de

la obra fundacional del cine argelino, **Assifat al-Aurass** ("El viento de los Aurés", Mohamed Lakhdar-Hamina, 1966), así como el comienzo de la producción de largometrajes en Túnez y Marruecos. Un año antes se habían inaugurado, por lo demás, las importantísimas Jornadas Cinematográficas de Cartago, a partir de entonces foro y plataforma fundamental para la difusión del cine árabe. La repercusión de éstas difícilmente podrá exagerarse si se tiene en cuenta que -al igual que sucede con el resto del cine africano, con la única excepción de Egipto- el problema básico para el desarrollo del cine magrebí ha sido siempre la inexistencia de un mercado propio. Aunque, a comienzos de los sesenta, el parque de salas cinematográficas en el norte de Africa no era en absoluto despreciable (Argelia, con más de 300, superaba incluso a Egipto, mientras que Marruecos rondaba las 200 y Túnez el centenar), la tradicional hegemonía de las producciones extranjeras no era fácil de romper. La presencia norteamericana (40-50% de los filmes estrenados), mucho menor que en Egipto u Oriente Medio en razón de la habitual exhibición de películas francesas, españolas o italianas (y no tanto egipcias, que apenas representaban el 10%), se vería progresivamente incrementada a medida que Hollywood desplegara su nueva y ambiciosa campaña de conquista de mercados internacionales para hacer frente al desafío representado por la irrupción de la televisión comercial. Desde este punto de vista, al menos, la eclosión del cine magrebí -y del "nuevo cine" árabe en general- no pudo ser más inoportuna. Las dificultades encontradas por éste en su camino podrán apreciarse mejor en el



Assifat al-Aurass ("El viento de los Aurés", 1966), de Mohamed Lakhdar-Hamina

análisis de la situación de sus tres principales centros de producción: Argelia, Túnez y Marruecos (Libia nunca desarrolló una cinematografía propia).

El cine argelino fue incuestionablemente el gran motor no sólo del cine magrebí, sino de todo el llamado "nuevo cine" árabe. Como más tarde el cine palestino, el cine argelino nace en la resistencia, en el maquis, como arma al servicio de la revolución y de la independencia. Ya en 1957 se crea una unidad cinematográfica bajo la dirección de René Vautier, cineasta francés pasado a las filas del FLN, y tres años después se constituye un Comité Cinematográfico dependiente del Gobierno Provisional de la República Argelina: el material filmado durante la guerra, abundante y de gran calidad, es archivado en Yugoslavia hasta que el país adquiere la independencia en 1962. Es también en ese contexto en el que se ruedan cortometrajes como **Yasmina** ("Yasmina", 1961), obra de Yamal Chanderli y Mohamed Lakhdar-Hamina. Este último, que había desertado del ejército colonial francés para formarse como documentalista en Túnez y Praga, estaba llamado a ser la figura fundamental del naciente cine argelino: no sólo se deben a él algunas de las obras capitales del mismo, sino que Lakhdar-Hamina fue también el director de la *Office des Actualités Algériennes* desde su fundación en 1963 hasta su disolución en 1974.

La independencia trae naturalmente consigo la creación de numerosos organismos relacionados con el cine. Siguiendo los pasos de la *Radio-Télévision Algérienne* (RTA) y de Casbah Filmes, una productora privada dirigida por el líder

del FLN Yacef Saadi, que se fundan en el mismo año de la independencia, el gobierno argelino acomete en 1964 la creación del *Centre National du Cinéma*, la *Cinémathèque Algérienne* y el *Institut National du Cinéma*, efímero experimento educativo -su actividad sólo dura un año- que es no obstante importante por haber contribuido a la formación de algunos de los más brillantes realizadores de los años setenta (Merzak Allouache, Faruk Beloufa, Sid Ali Mazif...). Ese mismo año se nacionaliza el sector de la exhibición, destinándose el 40% de los ingresos al fomento de la producción. En 1967, coincidiendo con la reorganización del aparato cinematográfico del Estado (el *Centre National du Cinéma* se transforma en el *Centre Algérienne de la Cinématographie*), se crea la *Office National pour le Commerce et*

l'Industrie Cinématographique (ONCIC), que habrá de regir hasta mediados de los ochenta los destinos de la producción y la distribución en todo el país: la nacionalización de este último sector en 1969, unido a la desaparición de la productora Casbah Filmes, asegurarán a la ONCIC una situación de virtual monopolio durante todo este período (la única excepción es el ambicioso programa de producción de filmes de ficción por parte de la RTA).

Aunque, en rigor, no es el primer largometraje rodado tras la independencia, **Assifat al-Aurass** puede muy bien considerarse el hito fundacional del joven cine argelino, tanto por sus cualidades intrínsecas como por su repercusión internacional a través de los festivales de Cannes y Moscú. Intensa y no menos lírica aproximación a la todavía reciente

Zil al-ard
("La sombra de la tierra", 1982),
de Tayeb Louichi



guerra colonial a través de la búsqueda de su desaparecido hijo por parte de una anciana campesina, el film de Lakhdar-Hamina traza además las coordenadas de la que constituye la primera etapa del cine argelino, aquélla que -entre 1965 y 1972 aproximadamente- se concentraría de forma obsesiva en la crónica de la reciente independencia del país. El férreo control ejercido por el aparato del Estado garantiza sin dificultad esta homogeneidad temática, que no es óbice sin embargo para que se produzcan obras tan interesantes como **Fajr al-muazibin** ("El alba de los condenados", Ahmed Rachedi, 1965), un excelente film de montaje con material de archivo, o incluso **Hassan Terro** ("Hassan Terro", 1968), un trabajo menor de Lakhdar-Hamina que es importante por ser la primera comedia del cine argelino. Pero la tendencia general apunta más bien al espectáculo

de corte hollywoodiense, coincidiendo probablemente de forma nada casual con el boicoteo de las grandes *majors* a raíz de la nacionalización de 1969 (que deja durante cinco años a las pantallas argelinas sin producciones norteamericanas): si **Al-jariyun an al-qanun** ("Los proscritos", Tawfiq Farès, 1969) fue abiertamente concebido como un *western* revolucionario cuyos protagonistas están "fuera de la ley" del ejército colonial, **Al-afyun wal asaa** ("El opio y el garrote", Ahmed Rachedi, 1970) es una gran superproducción sobre la guerra de independencia que marca una drástica ruptura con la tradición realista para devenir un vulgar film de acción. En esta misma línea hay que inscribir la célebre **Waqaa sanauat al-yamr** ("Crónica de los años de la brasa", Mohamed Lakhdar-Hamina, 1975), galardonada con la Palma de Oro en Cannes, un tardío exponente de

esta orientación que de algún modo cierra esta etapa fundacional del cine argelino: a diferencia de los filmes citados, la fuente de inspiración es aquí el cine soviético clásico y los resultados son muy notables.

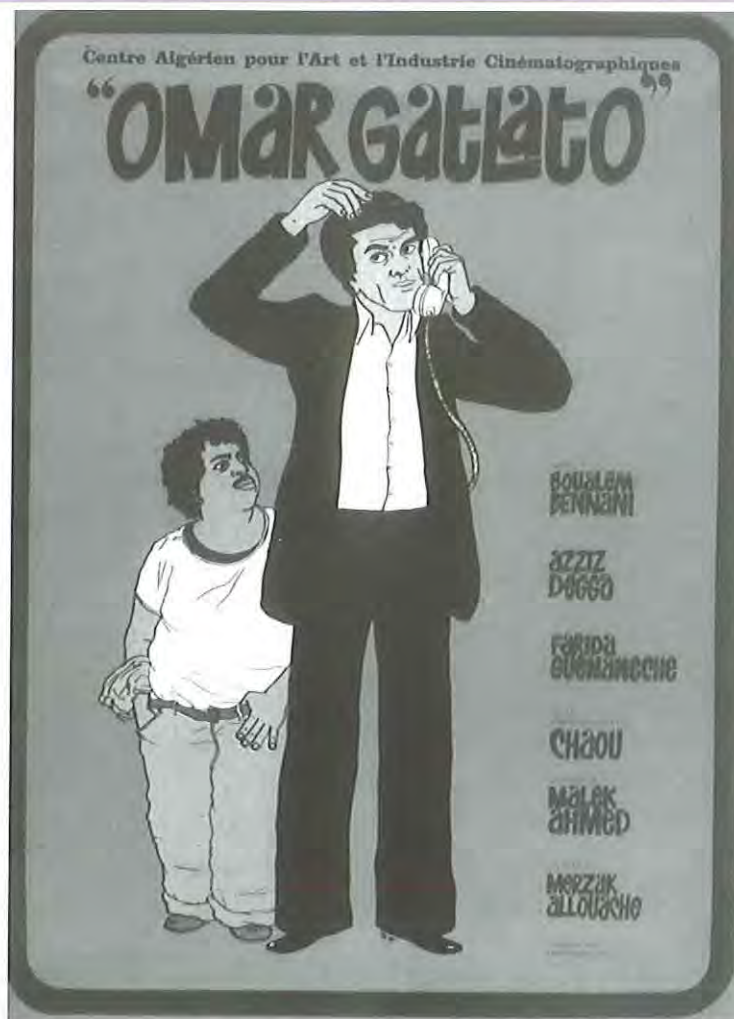
Este primer período del cine argelino se caracterizó además por una intensa política de coproducciones por parte del gobierno argelino. Siguiendo los pasos de Casbah Films, que había coproducido con Italia **La batalla de Argel** (*La Bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo, 1966), y que se especializaría en este tipo de operaciones, la ONCIC no tardó en embarcarse en un programa similar con Italia, Francia, Egipto, la OLP y -más tarde- Túnez. Entre las quince películas coproducidas según esta fórmula hay sin duda muchas interesantes (Visconti, Costa-Gavras o Chahine se beneficiaron de la misma), pero tam-



Waqaa sanauat al-yamr ("Crónica de los años de la brasa", 1975), de Mohamed Lakhdar-Hamina

bién otras más que discutibles que se limitaban, como en el período colonial, a utilizar Argelia como simple escenario de los rodajes, y que en algunos casos ni siquiera se estrenaron en el país o fueron directamente prohibidas, como por ejemplo *Sol negro* (*Le Soleil noir*, Denys de la Patellière, 1966). Con excepción, pues, del film de Pontecorvo, que obtuvo una amplia resonancia internacional y evocaba un decisivo episodio de la independencia argelina, ninguna de estas coproducciones representó un activo importante para el cine argelino, siendo más bien los socios en la operación los que capitalizaron -cuando los hubo- los logros artísticos.

La promulgación de la reforma agraria en 1971 abriría una segunda etapa en el cine argelino, que a partir del año siguiente iniciaría un ciclo de filmes rurales que sustituye a las epopeyas independentistas. *Al-fahham* ("El carbonero", Mohamed Bouammari, 1972), *Al-mufsidun* ("Los expoliadores", Lamine Merbah, 1972) y, sobre todo, la excelente *Nua* ("Nua", Abdelaziz Tolbi, 1972), una producción de la RTA en 16 mm. ulteriormente distribuida en salas cinematográficas, inauguran esta serie de obras de desigual interés cuyo impulso se agotará progresivamente al final de la década. A mediados de los setenta el cine argelino se abre a una tercera fase, mucho más rica e innovadora, gracias esencialmente a *Omar Gatlato* ("Omar Gatlato", Merzak Allouache, 1976), un film sorprendente que constituye un auténtico punto de inflexión de esta cinematografía. Rompiendo con la tendencia oficialista del momento ("*Con Omar Gatlato quería hacer una película, en absoluto ilus-*



Omar Gatlato
("Omar Gatlato",
1976), de Merzak
Allouache

trar un eslogan", dirá su realizador), Allouache supo ofrecer una penetrante visión de los problemas de la juventud argelina y en particular de las dificultades interpuestas en la relación entre ambos sexos. A pesar de que la ironía del film y su vena crítica dieron lugar a algún que otro problema con la censura, *Omar Gatlato* se estrenó debidamente y alcanzó un enorme éxito entre un público favorablemente sorprendido por su inhabitual frescura. Esta reacción popular animó al gobierno a tolerar en lo sucesivo obras más personales e inconformistas o que abordan temas hasta entonces mal vistos, como la emancipación de la mujer. Los siguientes trabajos de Allouache, *Mughamarat batal* ("Las aventuras de un héroe", 1978) y *Ar-rayul alladi yanzur ila an-nafida* ("El hombre que

miraba las ventanas", 1982), *Nahla* ("La abeja", Faruk Beloufa, 1979), original acercamiento a la guerra del Líbano, o *Sanawat at-twist* ("Los años del twist", Mahmud Zemmouri, 1983), una sarcástica visión de la revolución que el gobierno argelino no podría sino prohibir, se cuentan entre lo más interesante de una producción cuyo nivel descendería dramáticamente a lo largo de la década de los ochenta.

En un principio, el nombramiento de Mohamed Lakhdar-Hamina como director de la ONCIC en 1982 fue saludado con un gran optimismo y, de hecho, realizadores como Jean-Pierre Lledo, Rabah Laraji, Brahim Tsaki, Merzak Allouache o el propio Lakhdar-Hamina pudieron ponerse de inmediato detrás de las cámaras gracias al nuevo impul-

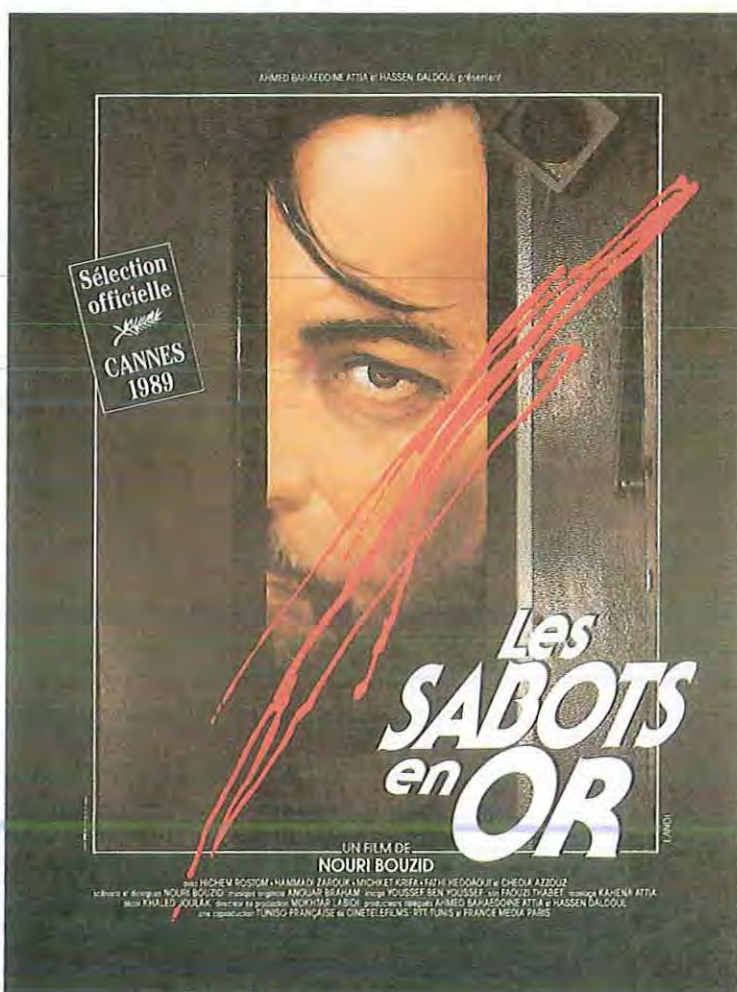
so de la producción estatal. Sin embargo, tan sólo un año después la ONCIC se desdoblaría en dos organismos diferentes, la ENAPROC (responsable de la producción) y la ENADEC (encargada de la distribución), en un intento de reorganizar el sector cinematográfico. Pero, sin encontrar una vía verdaderamente operativa, en 1988 ambos organismos se volvieron a fusionar en el CAAIC (*Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique*), que apenas sería capaz de poner en marcha unos pocos proyectos. En tal coyuntura, correspondería a la ENPA (*Entreprise Nationale de Production Audiovisuelle*), una compañía directamente vinculada a la Radio-Televisión Argelina, producir la mayor parte de los filmes argelinos de los últimos años, incluyendo las cada vez más numerosas coproducciones con

diferentes países europeos. Desde el punto de vista artístico, sin embargo, apenas se producirían contribuciones reseñables hasta que Allouache realizara en 1994 su celebrada **Bab El-Oued al-jauma** ("Bab El-Oued City"), evocación del avance del integrismo a finales de los ochenta entre la sociedad argelina. Los graves conflictos que desde entonces atezan al país no han constituido ciertamente el fermento adecuado para la revitalización del cine argelino, y en ese sentido no es difícil comprender la crisis del sector en la actualidad.

Túnez, al contrario que Argelia, careció de un política cinematográfica global. Ello no significa, sin embargo, que las iniciativas del país vecino no fueran debidamente tenidas en cuenta: así, por ejemplo, el gobierno creó en una fecha tan

temprana como 1957 la *Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique* (SATPEC), mas su actividad no comenzó realmente hasta algún tiempo después. En 1964 Túnez ensayó la aplicación de cuotas de pantalla para proteger a un eventual cine nacional, pero las presiones de las grandes multinacionales obligaron a anular tales medidas tan sólo un año después (la SATPEC volvería a ensayar la operación en 1969, asumiendo el monopolio de la distribución, pero tras diversos avatares terminará por renunciar al mismo en 1981). En 1966, y por iniciativa del responsable de asuntos cinematográficos del Ministerio de Cultura e Información, Tahar Cheriaa, nacen las Jornadas Cinematográficas de Cartago (desde 1964 se venía celebrando en Kelibia un Festival de Cine *Amateur*, en el que dieron sus primeros pasos los jóvenes realizadores tuneceños); ese mismo año, y dentro de la expansiva política de la SATPEC, se abre el gran complejo cinematográfico de Gammarth, que no obstante tardaría casi una década en funcionar a pleno rendimiento. La profusión de todas estas iniciativas tan valiosas como dispersas no vendría sin embargo acompañada por un auténtico desarrollo de la producción.

Al-fajr ("El alba", 1966), una epopeya nacionalista realizada por Omar Khelifi, indiscutible pionero del cine tunecino gracias a su labor en la *Fédération des Cinéastes Amateurs*, es el primer largometraje de ficción producido en el país. La producción se desarrolla de manera muy lenta en los años sucesivos, aunque no por ello se priva Túnez de coproducir algunos títulos con Francia -particularmente **L'Eden et**



Safaih min dahab
("Los zuecos de oro", 1989), de Nouri Bouzid

Rih as-sadd
("El hombre de cenizas", 1986),
de Nouri Bouzid

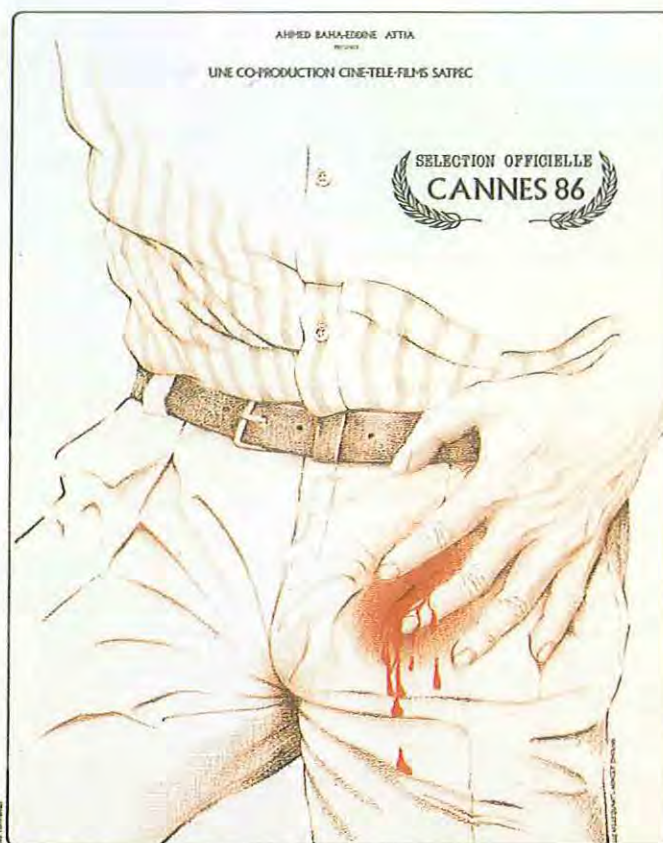
CINE E ISLAM

après ("El Edén y después", Alain Robbe-Grillet, 1969) y **Viva la muerte** (Fernando Arrabal, 1970)- e incluso con España: Lacy Filmes, la productora de José María Elorrieta, colabora en **Hikaya basita kahadihi / Une si simple histoire** ("Una historia tan simple", Abdelatif Ben Ammar, 1969) como contrapartida de **Gallos de pelea** (Rafael Moreno Alba, 1969), parcialmente rodada en Túnez. Pero hasta la segunda mitad de los setenta sólo Khelifi, con una obra esforzada pero irregular, y Ben Ammar, con su excelente **Risala min Sejnan**, ofrecen títulos relevantes a la joven cinematografía tunecina. **Shams az-zibaa**, virulento alegato contra la colonización turística en el norte de África, obtiene una gran repercusión y parece augurar el auténtico despegue del cine tunecino. Éste, sin embargo, no se producirá hasta la siguiente década con la producción, entre otras, de **Aziza** (Abdelatif Ben Ammar), **Zil al-ard** (Tayeb Louichi, 1982), **Aubur** ("Travesías", Mahmud Ben Mahmud, 1982), los dos hitos de Nouri Bouzid, **Rih as-sadd** ("El hombre de cenizas", 1986) y **Safaih min dahab** ("Los zuecos de oro", 1989), y las bellísimas películas de Nacer Kheimir **Los balizadores del desierto** y **Tauq al-hamama al-mafqud** ("El perdido Collar de la Paloma", 1990), obras todas ellas de una notable madurez expresiva. Así pues, la contribución tunecina al desarrollo del "nuevo cine" árabe se produce con una década de retraso respecto del cine argelino, por más que en los años ochenta su vitalidad desborde con creces la de éste.

En cuanto al cine marroquí, y al margen de una experiencia aislada en 1958, la producción no comienza hasta 1967. Aun-

que el país contaba con un floreciente sector de la exhibición (como la distribución, siempre en manos privadas), la sombra de los fracasos de la posguerra había disuadido a los cineastas de reintentar la operación. A lo largo de la década de los sesenta algunos jóvenes realizadores (Abdelaziz Ramdani, Larbi Bennani...) habían debutado en el campo del cortometraje con el apoyo del *Centre Cinématographique Marocain*, pero hasta la temporada 1967-68 no contaría el cine marroquí con sus primeros largometrajes: **Intasir li taish** ("Vivir para vencer", Mohamed Tazi y Ahmed Mesnauí, 1968) e **Indama tanduyi at-taumur** ("Cuando maduran los dátiles", Abdelaziz Ramdani y Larbi Bennani,

1968). Obras poco brillantes y convencionales, a pesar de haber sido rodadas con cierta abundancia de medios, estas películas preparan no obstante el camino para la aparición de cineastas de más talento en los años sucesivos. El gran hito en este sentido es **Weshma**, una modesta producción en blanco y negro con la que el joven Hamid Benani obtiene una gran reputación: durísimo alegato contra la opresión familiar y religiosa en la sociedad marroquí, narrado por lo demás en un estilo difícil y carente de concesiones, el film es boicoteado por los exhibidores y apenas circula en Marruecos, condenando a su autor a más de veinte años de forzada inactividad. Algo parecido sucede con Mustafa



L'HOMME DE CENDRES

un film de NOURI BOUZID

PRODUCTION MOUNA NOUREDDINE YAAKOUB BHIRI	SCENARIO IMED MAALEL WASSILA CHAOUKI	REALIZADOR KHALED KSOURI MOHAMED DHRIF	ACTORES HABIB BELHEDI SOUJAD BEN SLIMAN	ACTORES MOSTAPHA ADOUANI MAHMOUD BELHASSAN
CONSEJO DE ASESORES LAPHENE NAHDI	CONSEJO DE ASESORES YOUSSEF BEN YOUSSEF	CONSEJO DE ASESORES FAOUZI THABET, RIADH THABET	CONSEJO DE ASESORES MIKA BEN MILED	CONSEJO DE ASESORES HATEM BEN MILED
REPARTICIÓN NOURI BOUZID	REPARTICIÓN SALAH EL-MAHDI	REPARTICIÓN AHMED ATTIA, RADEH TRIMECH		

Derkaoui, cuya interesante *opera prima*, muy innovadora y elaborada formalmente, no llega jamás a su público: de hecho, **Ahdaz bila dalala** ("Sucesos sin importancia", 1975) continúa todavía sin haber sido exhibida en Marruecos. Derkaoui no vuelve a rodar un largometraje hasta 1982, y de este modo su contribución a la etapa fundacional del cine marroquí es muy limitada.

A pesar de su escasa producción -apenas una veintena de filmes hasta 1980- el cine marroquí ofrece algunas obras de gran relieve y consagra a algunos importantes cineastas en este primer período. Uno de ellos es Souhayl Ben Barka, que debuta en 1972 con una cáustica visión de la explotación industrial en Marruecos: **Alf yad wa yad**. Aunque su obra posterior no está a la altura de esta brillante *opera prima*, Ben Barka seguirá siendo siempre un nombre importante en el contexto de la cinematografía marroquí. Pero las obras más notables de la década de los setenta se deben a Moumen Smihi y Ahmed al-Maanouni. El primero debuta en 1975 con un modesto trabajo en 16 mm., **Shergi, assamt al-anif**, hermoso film ambientado en la ciudad internacional de Tánger en 1954

que narra el recurso a la magia por parte de una joven esposa para impedir que su marido contraiga un nuevo matrimonio. Por su parte, Al-Maanouni rueda en 1978 -en condiciones precarias y con actores no profesionales- una inspirada crónica de la vida rural en la región de Casablanca, **Alyam, alyam**, que se convierte en uno de los títulos emblemáticos del "nuevo cine" árabe.

La primera etapa de la historia del cine marroquí se cierra claramente en 1980, momento en que el Estado decide participar activamente en la producción mediante ayudas que oscilan entre el 30 y el 50% del presupuesto total. El efecto inmediato de dicha medida será reactivar poderosamente la producción (durante el lustro 1980-1984 se realizan casi una treintena de largometrajes), permitiendo a algunos de los jóvenes talentos proseguir su incipiente carrera (Derkaoui, Smihi, Al-Maanouni...) o darse a conocer en este nuevo y más favorable contexto. Ése es el caso, por ejemplo, de Mohamed Abderrahman Tazi, autor de **Ibn as-sabil** ("El viajero", 1981), interesante cuento filosófico de profundas implicaciones sociales que destaca por encima de su tosquedad formal, y **Badis** ("Badis",

1988), una interesante coproducción con Televisión Española que aborda el problema de las relaciones entre los dos países como telón de fondo de una historia de frustrada emancipación femenina. Intérprete de estos dos filmes, el polifacético Jilali Ferhati se ha consagrado como el más importante cineasta marroquí en activo gracias a dos espléndidos trabajos: **Arais min qasab**, penetrante acercamiento a la tradicional opresión de la mujer marroquí, realizado con tanto talento como escasez de medios, y **Shati al-afal ad-daain** ("La playa de los niños perdidos", 1991), una nueva mirada sobre la cuestión femenina que se cuenta entre lo mejor del cine árabe contemporáneo. Con Tazi y, sobre todo, Ferhati la nómina de realizadores marroquíes se amplía e inaugura una nueva etapa no exenta de dificultades (la euforia inicial se diluye en buena medida durante los ochenta), pero ciertamente rebosante de vitalidad en el contexto del cine árabe.

4. El nuevo cine árabe: Oriente Medio

Aunque el cinematógrafo había llegado al mismo tiempo a todo Oriente Medio, ningún país había conocido un desarrollo parangonable al de Egipto. En vísperas de la eclosión del llamado "nuevo cine árabe" tan sólo Siria, Líbano y, hasta cierto punto, Irak contaban con una mínima infraestructura industrial y una producción significativa. No es de extrañar, pues, que fueran estos países -a los que habría que sumar la interesante, pero dispersa, aportación palestina- los que vertebraran los movimientos de renovación cinematográfica en la región durante la década de los setenta.



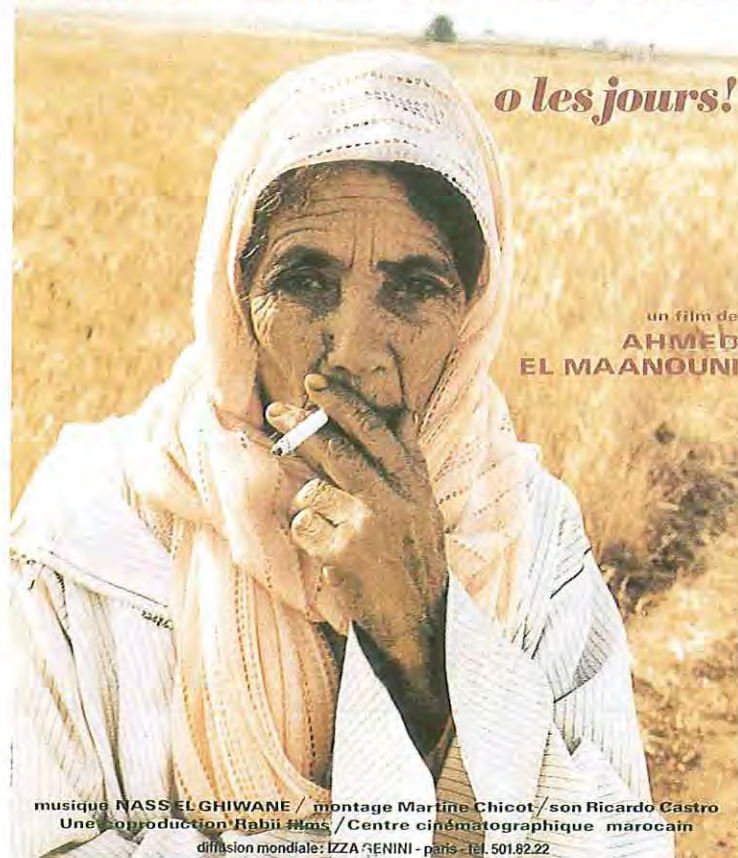
Badis
("Badis", 1988),
de Mohamed
Abderrahman Tazi

Probablemente fue Siria el país que más contribuyó a esta renovación y al que se deben algunas de las obras más importantes del período. La producción había comenzado muy temprano, en 1928, cuando Ayub Badri rodó **Al-muttahan al-bari** ("El sospechoso inocente"), pero el fracaso del film no sólo ocasionó el cierre de su productora, sino también la práctica interrupción de la producción siria durante años. De hecho, hasta la creación de la Organización General del Cine en 1963 únicamente se realizaron otros seis largometrajes, incluyendo, en una fecha tan tardía como 1948, el primer film sonoro sirio, **Nur wa zalam** ("Luz y tinieblas"), obra de Nasser al-Shahbandar. El apoyo estatal a la producción, centrado en proyectos de relevancia intelectual y artística, frecuentemente debidos a jóvenes cineastas, se vería no obstante secundado por un incremento en la producción comercial auspiciada por compañías privadas, con lo que el número de largometrajes realizados en Siria aumentaría sensiblemente (un centenar largo desde entonces a la actualidad). Aunque el primer film producido por la Organización General del Cine data de 1966, su puesta de largo no llegaría verdaderamente hasta 1970, con un trabajo colectivo sobre el problema palestino, **Riyal tahta as-shams** ("Hombres bajo el sol"), que serviría por lo demás para revelar al que se convertiría pronto en uno de los principales cineastas sirios, Nabil al-Maleh.

Formado en la F.A.M.U. de Praga, y tras haber ganado su práctica de fin de carrera un premio en el Festival de Karlovy-Vary, Al-Maleh regresaría a Siria para trabajar como documentalista. Después de su debut como autor de uno de

اليام اليام ALYAM ALYAM

Alyam, alyam
("¡Oh, los días!",
1978), de Ahmed
al-Maanouni



los episodios del film mencionado, Al-Maleh acometería la realización de **Al-fahd** ("El leopardo", 1972), un duro alegato contra la pervivencia del régimen feudal en las zonas rurales de su país, que se cuenta entre los títulos emblemáticos del "nuevo cine árabe". Sin embargo, su siguiente film, **As-sayyid at-taqaddumi** ("El progresista", 1974), tiene serios problemas con la censura y le condena a un largo período de inactividad hasta que en 1979 puede rodar **Baqaya suar** ("Fragmentos de imágenes"). Son igualmente los problemas con la censura los que malogran la carrera de Omar Amiralay, autor entre 1972 y 1974 de la magnífica **Al-hayat al-yaumiya fi qaria suriya** ("La vida cotidiana en una aldea siria"), sin duda uno de los máximos exponentes de la tradición documental del

cine árabe. Aunque Amiralay logra realizar algunos mediodmetrajes -entre ellos uno en el Yemen-, las dificultades para proseguir su carrera le llevarán a instalarse en Francia a comienzos de los ochenta, trabajando desde entonces exclusivamente para televisión.

Las restrictivas condiciones de trabajo -medios escasos y control ideológico- no fueron óbice, sin embargo, para que Siria recibiera con alborozo a cineastas de otros países árabes, que realizarían allí algunos de sus mejores trabajos: ése es el caso de los iraquíes Kassem Hawal -**Al-yad** ("La mano", 1970)- y Qays al-Zubaydi -**Al-Yazirli** ("Al-Yazirli", 1974)-, el egipcio Tawfiq Salah -**Al-majduun** ("Los engañados", 1972)- o el libanés Burhan Alawiya -**Kafr Qassem** ("Kafr Qassem", 1974)-. La

CINE E ISLAM

política de producción de la Organización General del Cine conocería, por lo demás, extrañas fluctuaciones: así, en 1979 se embarcaría en una incierta aventura comercial produciendo **Al-masyada** ("La trampa"), de Wadia Yussef, cuyo espectacular fracaso cerró de una vez por todas esa vía y recondujo a la Organización por el camino del "cine de autor". De hecho, sería la década de los ochenta la que -pese a la forzada inactividad de Al-Maleh y Amiralay- marcaría el período de esplendor del cine sirio con la aparición de algunos nuevos cineastas de fuste.

El cine sirio de los ochenta está claramente dominado por los nombres de Samir Zikra, Usama Mohamed y, sobre todo, Mohamed Malass. Formados los tres, con pocos años de diferencia (Zikra y Malass se gradúan en 1974, mientras que Mohamed lo hace en 1979), en el Instituto de Cine de Moscú, su obra trascenderá ampliamente el marco de la producción siria para ofrecer algunas de las obras más notables del cine árabe de la pasada década. Zikra realizará dos corrosivas visiones de la ineficiencia de la burocracia siria, **Hadizat an-nisf metr** ("El incidente del medio metro", 1983) y **Waqaa al-aam al-mukbil** ("Crónicas del año

próximo", 1986), que devienen penetrantes análisis de una realidad social más amplia y ofrecen una ajustada radiografía de la vida cotidiana en su país. Pero si Zikra sólo puede rodar estos dos largometrajes, peor es aún la suerte que corre Usama Mohamed: autor de la brillante **Nuyum an-nahar** ("Las estrellas del día", 1988), otro incisivo acercamiento al complejo tejido de la sociedad siria, esta vez de la mano de un humor un punto surreal, Mohamed no ha vuelto a realizar ningún largometraje y su *opera prima* sigue prohibida en Siria.

Mohamed Malass, autor de algunos cortometrajes en la década de los setenta, se revelaría en 1984 con su deslumbrante **Ahlam al-madina** ("Los sueños de la ciudad"), en cuyo guión colaboró Samir Zikra. Lúcida crónica histórica a través de la mirada infantil, la película narra los esfuerzos de una joven viuda por ganarse la vida y mantener a sus hijos en el Damasco de la década de los cincuenta, sobre el trasfondo de los grandes acontecimientos políticos del momento (fin de la dictadura, nacionalización del canal de Suez, unión con Egipto...). Tan notable en el plano intimista como en el de la reconstrucción de una peculiar atmósfera histórica, **Ahlam al-**

madina es uno de los grandes hitos del "nuevo cine árabe" y una de las más rigurosas indagaciones sobre la identidad y los sueños de la nación árabe. Aunque Malass puede finalmente concluir su importante mediometraje **Al-manam** ("El sueño", comenzado en 1982, pero sólo acabado en 1987), sobre la vida en los campos de refugiados palestinos del Líbano, la década se agotará sin que logre realizar un nuevo film de ficción.

Los comienzos de la actividad cinematográfica en el Líbano no son muy distintos de los de Siria. Su primer largometraje se remonta a 1929, pero la producción será muy escasa hasta la segunda mitad de los cincuenta, momento en que aumenta significativamente hasta superar por fin en 1963 el promedio de diez títulos anuales. A partir de ese momento los parecidos con el caso sirio brillan por su ausencia. El cine libanés se decanta por las trilladas fórmulas comerciales ensayadas por los realizadores egipcios y, al margen del notable desarrollo industrial, lo único relevante de la producción de los sesenta son precisamente algunos éxitos multitudinarios como **Marhaban ayuha al-hubb** ("Un saludo al amor", Mohamed Salman, 1962), que sería exportada a todo el mundo árabe e incluso a algunos países africanos, asiáticos y latinoamericanos. Este aparente esplendor no podía, en la difícil coyuntura local, sino atraer a algunos cineastas egipcios en busca de mejores condiciones de trabajo: ése fue el caso de, entre otros, Atef Salem, Niazi Mustafa, Hassan al-Imam, Henry Barakat o el propio Yussef Chahine, que rodaría en el Líbano una curiosa comedia musical protagonizada por Fairuz, **Bai al-jawatim**



Al-hayat muallaqa
("Una vida suspendida", 1985),
de Jocelyn Saab

("El vendedor de sortijas", 1965), antes de embarcarse en una disparatada coproducción con España, **Como un ídolo de arena** (*Rimal min dahab*, 1967), que filmaría entre nuestro país y Marruecos.

A mediados de los sesenta, pues, la industria cinematográfica libanesa se encontraba en plena ebullición, alcanzando en 1966 el máximo histórico con una producción de diez filmes anuales. Las 180 salas permanentes de exhibición (a las que habría que sumar una treintena al aire libre en zonas rurales) configuraban, por lo demás, un interesante mercado, tradicionalmente explotado por la industria egipcia pero que ahora buscaban controlar los productores locales. Dentro de la tónica sumamente vulgar de la producción de la época, sólo la obra del documentalista Georges Nasr es digna de atención: formado en los Estados Unidos, Nasr realizaría en 1957 su célebre **Ila ayn?** ("¿Hacia dónde?"), presentado con una buena acogida en el Festival de Cannes, y proseguiría su carrera con desigual fortuna durante dos décadas. Curiosamente, la renovación del cine libanés vendría precisamente del ámbito del documental, a contracorriente de la mediocre producción comercial. Dos factores han de tenerse en cuenta en ese sentido: en primer lugar, el profundo impacto de la guerra sobre la actividad cinematográfica del país, y, por otro lado, la irrupción de una nueva generación de cineastas formados en el extranjero (Francia, casi siempre). Ése es el caso de Heiny Srour, formada como antropóloga en París, que rueda en 1973 un importante documental sobre el Frente de Liberación de Omán, **Saat at-taqrir daqqat** ("La hora de la liberación ha sonado"). Pero



Hadizat an-nisf metr
("El incidente del
medio metro", 1983),
de Samir Zikra

el estallido de la guerra en 1974 galvanizará los ánimos de los cineastas libaneses, que harán de ella -junto a la cuestión palestina- su tema recurrente. Así, en 1975 Jocelyn Saab se revela con **Lubnan fid dawama** ("Líbano en la tormenta") y Maroun Bagdadi debuta con **Beirut ya Beirut** ("¡Beirut, oh, Beirut!"); dos años después, Jean Chamoun inicia su carrera con **Tell az-Zaatar** ("Tell az-Zaatar", 1977); y, por fin, en 1979 la periodista Randa Sahhal Sabbagh se pone detrás de la cámara para rodar **Jutwa jutwa** ("Paso a paso").

Estos nombres constituyen la plana mayor del cine libanés durante la década de los ochenta, si bien su producción es muy desigual. Mientras que Jocelyn Saab trabaja con gran continuidad -para diversas cadenas extranjeras de televisión- y logra incluso realizar un largometraje en 1985, **Al-hayat muallaqa** ("Una vida suspendida"), siempre centrado en la guerra del Líbano y sus repercusiones sobre la vida cotidiana, Jean Chamoun -asociado a la palestina May Masri- logra también rodar media docena de importantes documentales entre los que destaca **Tahta al-anqad** ("Bajo los

escombros", 1983). Sahhal Sabbagh tiene una carrera más discontinua, trabajando con frecuencia para la televisión libanesa. Por su parte, Bagdadi alcanza una gran repercusión internacional con **Hurub saghira** ("Pequeñas guerras", 1983), pero desde que se establece en Francia -y pese a seguir tratando obsesivamente sobre la situación del Líbano- su obra pierde interés. La gran figura del cine libanés es, no obstante, Burhan Alawiya, autor en 1974 de la formidable **Kafr Qassem**, una coproducción con Siria que reconstruye, con técnicas cuasi-documentales, la matanza perpetrada en dicha localidad por el ejército israelí en octubre de 1956. Modelo de cine político, el film le vale a su autor un amplio reconocimiento internacional, pero un polémico documental para la UNESCO sobre la obra del arquitecto egipcio Hassan Fathi (rechazado por sus patrocinadores) y un nuevo largometraje, **Beirut al-liqaa** ("Beirut, el encuentro", 1981), espléndido pero contestado por diversos sectores de la *intelligentsia* árabe, truncarán la carrera de Alawiya, desde entonces afincado en Europa y condenado a no poder rodar sino esporádicos trabajos para televisión.

Con todo, **Kafr Qassem** fue durante mucho tiempo el film más emblemático de la causa palestina. Al-Fatah había fundado en 1968 la Unidad de Cine Palestino, pero con sus escasos medios apenas si pudo rodar algunos documentales de testimonio y propaganda. Trasferida de Ammán a Beirut en 1971 para poder contar así con mejores medios técnicos, la Unidad se vería pronto secundada por otros organismos como el Grupo de Cineastas Palestinos (adscrito a la sección cultural de la O.L.P. y fundado en 1973), la Organización del Cine Palestino (creada en 1974) y, por último, el Instituto de Cine Palestino (constituido en 1979), que vendría a canalizar buena parte de la producción palestina de los ochenta. A pesar de todas estas iniciativas, el cine palestino seguía limitándose al documental de intervención o a las películas que, como **Kafr Qassem** o **Al-majduun** ("Los engañados", Tawfiq Salah, 1972), realizaran cineastas de otras nacionalidades simpatizantes con la causa. La gran novedad la constituyó, desde ese punto de vista, la irrupción en escena de Michel Khleifi: formado en Bélgica, Khleifi debutó en 1980 con un docu-

mental memorable sobre la situación de la mujer en los territorios ocupados, **Ad-dhaki-ra al-jisba** ("La memoria fértil"), pero pronto pasaría al cine de ficción con **Urs al-Yalil** ("Bodas en Galilea", 1987). Centrándose de nuevo en los territorios ocupados -y con el pretexto argumental del levantamiento del toque de queda para la celebración de una boda-, Khleifi ofrece un penetrante acercamiento a la sociedad palestina, no exento por ello de lirismo y estilización formal. **Nashid al-hayar** ("El cántico de las piedras", 1990), su siguiente largometraje, la sobria historia del reencuentro de una pareja de palestinos tras largos años de separación y con la *intifada* como telón de fondo, le confirmaría como el mayor cineasta palestino.

Del resto de los países de Oriente Medio tan sólo Irak contaba con alguna producción y con una infraestructura industrial básica. De los cuatro primeros largometrajes, rodados entre 1946 y 1949, dos eran coproducciones con Egipto (dirigidas por Niazi Mustafa y Ahmed Badrakhan), otro una coproducción con Líbano (realizada por el también egipcio Ahmed Kamil Mursi), y la

cuarta, obra del francés André Chatan. Sólo con la creación de la productora Dunia al-Fann en 1953 tomaría verdaderamente cuerpo una industria cinematográfica iraquí, si bien su producción sería todavía un tanto esporádica durante el resto de la década (una decena de títulos). La revolución del 14 de julio de 1958 iba, no obstante, a representar para el cine iraquí el comienzo de la participación del Estado en la producción a través de la Organización General de Cine y Teatro, creada en 1960. En un primer momento, sin embargo, es la industria privada la que sigue marcando la pauta, alcanzando en 1962 el máximo histórico de siete filmes producidos en un solo año. Sólo tras el derrocamiento del Coronel Abdelkarim Kassem en 1963 y, de manera muy especial, tras el completo control del poder por el Partido Baaz tras el golpe de Estado de julio de 1968, alcanzará una cierta efectividad la participación estatal en la producción cinematográfica. De hecho, ésta -unida a la instauración del control estatal de la distribución en 1973 y a los efectos de una férrea censura-terminarán por neutralizar a la incipiente industria privada, prácticamente inexistente ya en la segunda mitad de los setenta.

No son muchos los activos que, en el plano artístico, presenta el cine iraquí, pese a haber dado ocasionalmente cobijo a cineastas egipcios de la talla de Tawfiq Salah y Salah Abu Seyf, quienes en 1981 realizan en Irak -respectivamente- **Al-ayam at-tawila** ("Los largos días"), una especie de convencional *biopic* del joven Saddam Hussein, y **Al-Qadissiya** ("Al-Qadissiya"), desangelada superproducción que reconstruye la victoria de



Al-majduun ("Los engañados", 1972), de Tawfiq Salah



Urs al-Yalil ("Bodas en Galilea", 1987), de Michel Khleifi

los árabes frente a los persas en la batalla del mismo nombre en el año 636. A la hora del recuento hay que mencionar, no obstante, la obra de Mohamed Shukry Yamil y la de los documentalistas Kassem Hawal y Qays al-Zubaydi. Hawal rueda su primer film en Siria, el medimetro **Al-yad** ("La mano", 1970) para, acto seguido, rodar para la resistencia palestina su estimable **An-nahr al-barid** ("El río frío", 1971), que inaugura una distinguida carrera que alcanza -con alguna que otra interrupción- hasta nuestros días. Al-Zubaydi, formado en Alemania Oriental, trabaja con frecuencia en Siria, donde incluso rueda su primer y único largometraje hasta la fecha, **Al-Yazirli** ("Al-Yazirli", 1974): su prestigio está, no obstante, ligado a su contribución al cine documental, destacando entre sus trabajos la magnífica **Filastin, siyil shaab** ("Palestina, crónica de un pueblo", 1988). En cuanto a Shukry Yamil, la figura más conocida e influyente del cine iraquí, su carrera es extraordinariamente desigual, oscilando entre comedias costumbristas como **Shaif jir** ("El buen au-

gurio", 1967) y filmes de corte socio-político como **Az-zamiun** ("Los sedientos", 1972) o **Al-asuar** ("Los muros", 1979), que le valen una gran reputación. Pero el fracaso de **Al-masala al-kubra** ("La gran cuestión", 1983), una más que desafortunada superproducción histórica sobre los movimientos anti-colonialistas en el Irak de los años veinte, y su forzado reclutamiento para la realización de documentales de propaganda durante la guerra con Irán terminarán por eclipsar la figura de Shukry Yamil en el contexto general del cine árabe, no habiendo contribuido a devolverle su prestigio títulos recientes como el acartonado **Al-malik Ghazi** ("El rey Ghazi", 1990).

Jordania, tradicionalmente un buen mercado para la exhibición, carece prácticamente de producción. Desde finales de la década de los cincuenta han venido realizándose algunos filmes de carácter político, obra de cineastas palestinos, o por el contrario puramente comerciales, pero la falta de apoyo estatal (la Organización del Cine y la Televisión sólo produce cortometrajes de pro-

paganda turística) no ha permitido crear las condiciones para el nacimiento de una producción continuada. El hecho de que **Hikaya sharkiya** ("Una historia oriental", 1991), de Najdat Ismail Anzur, haya sido saludada como la primera película jordana -sin serlo en absoluto- habla a las claras de la conciencia de la falta de una tradición cinematográfica propia. En cuanto a los países del Golfo, apenas si han realizado aportación alguna al desarrollo de la cinematografía árabe. Arabia Saudí cuenta con un sólo realizador en activo, Abdullah al-Mohaisen, que no debutó sino en 1976. El primer largometraje de los Emiratos Arabes Unidos data de 1988, y en esas mismas fechas nace la producción de Bahrein, que sin embargo no ha tenido hasta la fecha continuidad. En Yemen, Qatar y Omán ni siquiera se abrieron salas de proyección hasta la década de los sesenta... Tan sólo Kuwait representa una cierta excepción, no tanto porque su actividad (que se inicia en 1972) sea muy intensa como por haber alumbrado un importante cineasta, Khaled al-Siddiq, que se cuen-

ta entre los nombres más importantes del "nuevo cine árabe". Formado en la India, Al-Siddiq realizó en 1971 **Bas ya bajr** ("Mar cruel"), una magnífica crónica -a caballo entre el documental y la ficción- de la vida de los pescadores de perlas de la región del Golfo, que le valió un amplio reconocimiento internacional. Cuatro años después realiza en Sudán (donde la producción de largometrajes se remonta únicamente a 1970) **Urs Zayn** ("La boda de Zayn", 1976), impecable adaptación de la novela homónima del escritor sudanés Tayeb Salah, para ver entonces interrumpida su carrera durante casi una década. Por fin, en 1985 logra rodar en la India **As-shahin** ("El halcón"), inspirado en un relato de Boccaccio, que constituye un sonado fracaso y marca por el momento el fin de la trayectoria de Al-Siddiq.

5. El desarrollo del cine turco

Aunque histórica y geográficamente inscrita en el marco de Oriente Medio, Turquía presenta -en virtud de su especificidad lingüística y cultural- rasgos esenciales que requieren un tratamiento diferenciado. Desde el punto de vista cinematográfico, la primera constatación que se impone es la de la abultada producción turca, superior por sí sola a la del conjunto de todos los países árabes (incluyendo, por supuesto, a Egipto). Por lo demás, el limitado conocimiento de la historia de la cinematografía turca en Occidente, frecuentemente identificada con la obra de unos pocos cineastas, ha generado multitud de tópicos y lugares comunes que es preciso desterrar. El primero, y acaso más importante, da por descontado que -al margen de algunas curiosidades "ar-

queológicas"- el cine turco sólo se ha desarrollado verdaderamente en fechas recientes, atribuyendo a Yilmaz Güney una hercúlea labor fundacional. Una breve semblanza histórica, junto con las cifras de la producción anual, bastará para trazar unas coordenadas más rigurosas al respecto.

Los años treinta y cuarenta son justamente conocidos por los historiadores turcos como el "período de transición" (*geçiş dönemi*) de los esfuerzos fundacionales a una incipiente renovación simbólicamente iniciada en 1949 con **Vurun Kahpeye** ("Muerte a la prostituta"), de Lütfi Akad. La pesada herencia teatral legada por figuras como Ertuğrul permaneció incólume durante todo este período, si bien la afluencia de producciones egipcias durante la Segunda Guerra Mundial comenzó a modificar ligeramente el panorama. La llegada de Weddad Orfi, afincado en Turquía al acabar la contienda y autor ciertamente prolífico (realiza su primer film en 1947, pero al año siguiente rueda ya cinco y nada menos que siete en 1950), contribuyó igualmente a introducir en el país los gustos característicos del cine comercial egipcio. A falta de obras verdaderamente relevantes, este período se caracteriza en cambio por las primeras tentativas de regulación gubernamental de la práctica cinematográfica, instituyéndose a finales de la década de los treinta un código de censura abiertamente inspirado en el *Codice di Censura* mussoliniano y, sobre todo, introduciendo en 1948 unas tímidas medidas proteccionistas que no obstante servirán de acicate para el desarrollo de la producción. Aunque a lo largo de la década de los cuarenta habían venido creándose conti-

nuamente nuevas productoras (en 1945 se funda incluso la Asociación de Productores Cinematográficos), la producción seguía siendo muy escasa: la reducción al 25% de las tasas gubernamentales sobre las recaudaciones en taquilla -frente al 70% para los filmes extranjeros- convirtió de pronto al cine en un negocio rentable a ojos de muchos *entrepreneurs*, que decidieron entonces entrar en el mundo del cine en busca de pingües beneficios. Las cifras del incremento de la producción anual en los años inmediatamente posteriores dan fe de cuán positivos fueron los efectos de dicha medida.

A lo largo de la década de los cuarenta habían debutado algunos jóvenes realizadores formados en el extranjero, como Baha Gelenvebi (que había trabajado en Francia con L'Herbier y Gance), Turgut Demirağ (formado en la Universidad del Sur de California y ayudante de McCarey), Faruk Kenç o Şadan Kamil (que habían cursado estudios de fotografía en Alemania), pero ninguno de ellos trajo realmente consigo un espíritu renovador. Éste se encuentra, en cambio, en Lütfi Akad, un joven economista y crítico de cine que llega un tanto por casualidad a la realización, pero que marca una época con su **Vurun Kahpeye**, decidida ruptura con la tradicional servidumbre teatral de la cinematografía turca y primer aldabonazo de un cine de corte realista que el propio Akad terminaría imponiendo en la década de los cincuenta. Heredero de Carné y del realismo francés de entreguerras, Akad se haría eco en su obra de los profundos cambios que estaba experimentando la sociedad turca en el período de posguerra y, muy particularmente, después de la victoria del de-

nominado Partido Demócrata en las elecciones de mayo de 1950. El liberalismo económico a ultranza inaugurado en esta etapa, con su decidida apuesta por la industrialización del país y la apresurada occidentalización (de la que la entrada en la OTAN fue sólo un exponente), generaron un importante éxodo rural y dieron lugar a graves problemas de integración que en lo sucesivo el cine recogería con profusión. La obra de Akad -secundado por otros jóvenes debutantes como Metin Erksan, Memduh Ün y Atif Yılmaz- sentaría en la década de los cincuenta las firmes bases del realismo cinematográfico turco y un cine de contenido social hasta entonces inédito en las pantallas del país.

Dos notables dramas urbanos, **Kanun Namına** ("En nombre de la ley", 1952) y **Öldüren Şehir** ("La ciudad asesina", 1954), cimentaron la reputación de Akad a comienzos de los cincuenta, aunque después su obra perdería interés hasta que en 1966 realiza su mejor trabajo, **Hudutların Kanunu** ("La ley de las fronteras"). El otro gran renovador del cine turco en la década de los cincuenta fue sin duda el controvertido Metin Erksan. Crítico de cine y guionista antes de acceder a la realización, Erksan debuta en 1952 con **Aşık Veysel'in Hayatı / Karanlık Dünya** ("La vida del juglar Veysel" / "El mundo oscuro"), un ambicioso fresco social centrado en la figura de un juglar ciego, que tiene serias dificultades con la censura y permanece prohibido durante largo tiempo. Lo mismo sucede, siete años más tarde, con **Dokuz Dağın Efesi** ("El señor de las nueve montañas", 1959), revisitación del tema del campesino rebelde convertido en proscrito por la fuerza



Öldüren Şehir
("La ciudad asesina", 1954),
de Lütfi Akad

de las circunstancias, que revela ya a un cineasta de fuste. Por su parte, el polifacético Memduh Ün -futbolista profesional antes de entrar en el mundo del cine como actor y productor- alcanza un gran éxito con **Üç Arkadaş** ("Tres amigos", 1958), y se convierte en un nombre a tener en cuenta en el panorama del cine turco de la época, por más que en su carrera posterior coexistan obras de interés, como **Kirik Çanaklar** ("Los platos rotos", 1961), con trabajos más convencionales, como su adaptación de la pieza de Alejandro Casona **Ağaçlar Ayakta Ölüyor** ("Los árboles mueren de pie", 1964). En cuanto a Atif Yılmaz, el cuarto de los nombres que marcaron la renovación del cine turco de los cincuenta, debuta con varias adaptaciones literarias de escaso interés hasta revelarse en 1956 con **Gelinin Muradı** ("El voto de la esposa"), un film de ambiente rural que prefigura ya muchas de sus constantes.

Los excesos del gobierno demócrata conocieron un abrupto final con el golpe de estado del 27 de mayo de 1960, que, al abrigo de la más progresista Constitución de 1961, representaría para el cine el comienzo de un período de mayor libertad -al menos, hasta

la vuelta al poder de los antiguos "demócratas", reagrupados en el nuevo **Adalet Partisi** (Partido de la Justicia), en las elecciones de octubre de 1965-. El caso de **Yılanların Öcü** ("La venganza de las serpientes", 1962), de Metin Erksan, es paradigmático en ese sentido: crónica del enfrentamiento popular contra un terrateniente de Anatolia, el film es inicialmente prohibido, pero el realizador apela al Presidente de la República, General Gürsel, para que se reconsidere tal decisión y obtiene una rápida autorización. Será precisamente Erksan quien dé a la cinematografía turca su primer gran éxito internacional: **Susuz Yaz** ("Verano árido", 1963), un espléndido drama rural sobre el problema de la sequía, pero también sobre la opresión feudal y la situación de la mujer, obtiene el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1964. Sin abandonar sus inquietudes sociales, Erksan se decantará progresivamente por el tratamiento de historias pasionales, entre las que destaca poderosamente **Sevmek Zamani** ("Tiempo de amar", 1965), film maldito -realizado al margen de la industria- en el que el cineasta alcanza su máximo refinamiento formal. Las cambiantes circunstancias industriales, unidas a la escasa

resonancia de obras tan personales, obligarán a Erksan a abandonar esta vía en los años setenta y filmar algunas películas puramente alimenticias, cuando no directamente producciones para la televisión.

La suerte de Halit Refiğ, sin duda la gran revelación de la década de los sesenta, no fue muy distinta de la de Erksan. **Yasak Aşk** ("Amor prohibido", 1961), su *opera prima*, es un film tan riguroso como personal, al que seguirá dos años después **Şehirdeki Yabancı** ("El extranjero en la ciudad", 1963), una obra importante que plasma el conflicto entre el impulso de la occidentalización y la pervivencia de las tradiciones locales.

Gurbet Kuşları ("Las aves de la nostalgia", 1964), una variación sobre este tema -centrada en este caso en los problemas de la emigración rural- consagra a Refiğ no sólo como un cineasta importante, sino como uno de los máximos valedores de un cine social que se quiere identificar con un cine auténticamente nacional en estos primeros años sesenta. Al calor de las numerosas discusiones al respecto, los problemas de la clase obrera aparecerán tratados abiertamente por vez primera en las pantallas turcas en obras como **Karanlıkta Uyananlar** ("Despertar en la oscuridad", 1964), de Ertem Göreç.

Aunque la tendencia social de-

fine en buena medida el mejor cine turco de los sesenta, paralelamente a una oleada de discusiones críticas que -entre otros frutos- conducirán a la creación de la Cinemateca Turca en 1965, lo que verdaderamente caracteriza este período es el extraordinario aumento cuantitativo de la producción, que prácticamente se duplica entre 1960 y 1970 (superando ya los doscientos títulos anuales). Los 35 millones de entradas vendidas en 1965 sólo en Estambul dan fe de la gran pasión de los espectadores turcos por el cine y permiten comprender la avidez con que numerosos productores irrumpieron a la sazón en escena, promoviendo la realización de películas baratas, rodadas a veces en menos de una semana por especialistas como Semih Evin o Hasan Kazankaya, que garantizaban una segura y más que rentable amortización. El mimetismo hacia los más comerciales géneros occidentales comienza a estar a la orden del día, y proliferan así policiacos del más diverso pelaje, filmes de espionaje inspirados en James Bond, docenas de *westerns* más o menos ortodoxos, variadas películas de aventuras (desde El Zorro a Flash Gordon), etc. En el marco de estos géneros populares se configura incluso un nuevo y peculiar *star system*, que lanza a figuras como Cüneyt Arkin, especialista en el cine de gánsters, o al polifacético Yılmaz Güney, celebrísimo actor en estas producciones antes de pasar a la realización. Pero donde quizás se revela con mayor claridad esta faceta, sobre todo a lo largo de la década de los setenta, es en el subgénero del *Arabesk* o musical orientalizante -sin duda deudor de las producciones egipcias-, que impone a figuras como Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay o Ibrahim Tatlıses,



Mine
("Mine", 1982),
de Atif Yılmaz

y por supuesto en el cine erótico que en esos años inunda las pantallas turcas. Extremadamente populares, estas películas de corte erótico llegarán a constituir el grueso de la producción del momento: en 1979, por ejemplo, 131 de las 195 películas realizadas durante el año pueden adscribirse a tal género. Naturalmente tal eclosión no podía sino generar un *star system* propio, que lanza a la fama a actrices como Arzu Okay, Mine Mutlu o la más que prolífica Zerrin Ege-liler (que en un solo año, 1977, llega a rodar 37 de estas películas). La buena salud que desde el punto de vista industrial presentaba la cinematografía turca no implicaba, pues, necesariamente una mayor madurez artística.

El esplendor del cine *Yesilçam* (denominación local para las producciones de corte comercial) no ha de sorprender, por lo demás, en el difícil contexto de la represión generalizada que siguió al golpe militar de 1971. La severa devaluación de la lira turca y una inflación galopante contribuyen a ahondar una crisis económica que se combina con el auge del terrorismo y la guerra de Chipre (1974) para componer un cuadro poco o nada gratificante. El nuevo golpe de Estado de 1980 apenas si sirvió para otra cosa que para intensificar la represión y el autoritarismo del gobierno: en relación con el cine, la única medida adoptada por las autoridades sería el cierre de la Cinemateca (como respuesta al cual un grupo de jóvenes críticos y cineastas lograrían poner en marcha ese mismo año el Festival de Cine de Estambul). La victoria del *Anavatan Partisi* (Partido de la Madre Patria) en las elecciones de 1983 llevará al poder a Turgut Özal, un ex-economista del Banco



Umut
("Esperanza", 1970),
de Yılmaz Güney

Mundial que logrará enderezar parcialmente la situación económica y asegurar unas mínimas libertades públicas en su decidida apuesta por la integración plena en Europa. Tan turbulenta historia y, en particular, la grave crisis económica afectarían seriamente a la producción cinematográfica, víctima cada vez más de la competencia de la televisión y el video, reduciéndose ostensiblemente a partir de la segunda mitad de los setenta el número de películas realizadas cada año. De este modo, las 301 películas rodadas en 1972 (el máximo histórico) se convierten en tan sólo 68 en 1980; aunque la producción volverá luego a aumentar ligeramente, la crisis nunca llegará a superarse verdaderamente.

Sería, sin embargo, equivocado pensar que la vitalidad del cine turco se agotará por completo en estos años. Antes bien, veteranos como Akad, Yılmaz o Refiğ seguirían realizando contribuciones de interés. El primero ofrecerá a mediados de los setenta su notable trilogía sobre el éxodo rural: *Gelin* ("La novia", 1973), *Düğün* ("La boda", 1974) y *Diyyet* ("Dinero sucio", 1975). En un registro más variado, Yılmaz coqueteará tan pronto con el espíritu de la *Nouvelle Vague* en *Ah Güzel Istanbul*

("¡Oh, hermosa Estambul!", 1967) como plasmará insólitamente las presiones religiosas sobre la sociedad civil en *Adak* ("El sacrificio", 1979), pero sobre todo se interesará por la situación de la mujer turca en obras tan interesantes como *Mine* ("Mine", 1982), *Bir Yudum Sevgi* ("Una gota de amor", 1984), *Dağınık Yatak* ("La cama deshecha", 1984) o *Dul Bir Kadın* ("Una mujer viuda", 1985). Por su parte, Refiğ se mostrará mucho menos activo -trabajando básicamente para la televisión-, pero dará todavía lo mejor de sí mismo en *Aşk-i Memnu* ("Amor prohibido", 1975), para algunos su obra maestra. Son, no obstante, realizadores más jóvenes los que definen esta nueva etapa del cine turco.

La gran figura del cine turco de los setenta y ochenta es indiscutiblemente Yılmaz Güney. Nacido en una modesta familia kurda y convertido en un popularísimo actor, a la vez que controvertido por su militancia izquierdista, Güney se revela en 1970 con *Umut* ("Esperanza") cuando su filmografía como director contaba ya con media docena de mediocres títulos. *Umut*, temprano compendio de todas las inquietudes sociales del autor, es seguido -con una condena de por medio en razón de sus

Arkadaş
("El amigo", 1974),
de Yılmaz Güney



activadas políticas- por algunas producciones comerciales, hasta que *Arkadaş* ("El amigo", 1974) retoma aquel espíritu combativo, si bien con resultados no tan satisfactorios. *Endişe* ("Ansiedad", 1974) y *Zavallılar* ("Los pobres", 1975)

han de ser terminadas, respectivamente, por su amigo y colaborador Şerif Gören y por su maestro Atif Yılmaz, ya que una nueva condena le lleva a prisión por largo tiempo. Lejos de permanecer inactivo, desde la cárcel coordinará dos

proyectos que se convierten en sus obras más importantes, aunque de hecho estuvieran realizadas por otros cineastas... *Sürü* ("El rebaño", 1978), dirigida por Zeki Ökten, y *El camino* (*Yol*, 1981), dirigida por Şerif Gören, son obras magníficas que dan a conocer a Güney fuera de Turquía, sobre a todo a raíz de la consecución por esta última de la Palma de Oro del Festival de Cannes. *El camino*, que Güney puede al menos montar desde su exilio suizo (tras haberse fugado de la cárcel y del país durante un permiso), se convierte en un durísimo alegato contra la dictadura militar, y sus imágenes dan merecidamente la vuelta al mundo. Sin embargo, Güney sólo podrá ya realizar otro film, *El muro* (*Duvar / Le mur*, 1983), que rueda en Francia poco antes de fallecer víctima de un cáncer.

La discontinua -e irregular- carrera de Güney marcó en



Zavallılar
("Los pobres", 1975),
de Yılmaz Güney



Uçurtmayı Vurmasınlar
("Que no derriben la
cometa", 1989),
de Tunç Başaran

cualquier caso el desarrollo del cine turco del momento. Por un lado, sus discípulos Ökten y Gören seguirán ofreciendo obras de interés: en el haber del primero hay que anotar sobre todo *Ses* ("La voz", 1986), un buen exponente de cine político; Gören alternará su dedicación al cine comercial con obras personales y comprometidas como *Kan* ("Sangre", 1986) y *Katircilar* ("Los muleros", 1987). Pero el estímulo de Güney se reconocerá con facilidad en la eclosión de un "nuevo realismo" en el que velan sus primeras armas los cineastas que integrarán la plana mayor del cine turco contemporáneo. Así, por ejemplo, en 1974 debutan Tunç Okan y Ömer Kavur. El primero es el autor de *El autobús* (*Otobüs*), una obra espléndida sobre el problema de la emigración al extranjero en la que el realismo social se da cabalmente la mano con un humor cáustico. Kavur, probablemente el más dotado de los jóvenes cineastas turcos, se revela con *Yatik Emine* ("Acuéstate, Emine", 1974) y *Yusuf ile Kenan* ("Yusuf y Kenan", 1979), dos

interesantes exponentes de cine realista que inauguran una sólida carrera que conocerá un importante salto cualitativo en 1986 con la asfixiante *Anayurt Oteli* ("Hotel Madrepatria"), obra de madurez que le vale el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia. Hacia el final de la década se produce el debut de Erden Kiral con *Kanal* ("El canal", 1978) y *Bereketli Topraklar Üzerinde* ("En las tierras fértiles", 1979), importantes contribuciones al cine social del momento que dejan paso a la magnífica *Hakkari'de Bir Mevsim* ("Una temporada en Hakkari", 1983), Oso de Plata en Berlín, que es sin lugar a dudas su obra maestra y una de las cumbres del cine turco contemporáneo.

La crisis industrial que afecta a la cinematografía turca no ha sido óbice, pues, para la aparición de un nutrido grupo de cineastas que ha logrado en los difíciles ochenta mantener un nivel de calidad y autoexigencia encomiable. Ali Özgentürk, Orhan Oğuz, Zülfü Livanelli y Basar Sabuncu son los autores de algunos de

los filmes más estimables de la década, a los que habría que sumar más recientemente las excelentes obras realizadas por Tevfik Başer en Alemania -sobre todo *Abschied vom falschen Paradies* ("Adiós al falso paraíso", 1989)- o las recientes películas de Tunç Başaran, un realizador procedente del cine comercial que se ha destapado con títulos tan logrados como *Uçurtmayı Vurmasınlar* ("Que no derriben la cometa", 1989). Pero el sustancial descenso de la producción, acompañado por una más que espectacular reducción del número de salas (las aproximadamente 3.000 existentes a comienzos de los setenta se habían convertido en tan sólo 375 en 1990), ha hecho de éste un cine un tanto marginal, abocado casi siempre a permanecer fuera del alcance de un público que ha dado la espalda al cine turco, cuando no pura y simplemente desertado de las salas de exhibición. La falta de un público propio es también, como veremos, el talón de Aquiles de la cinematografía turca en la antesala de este fin de siglo.

6. Los nuevos cines iraníes

Irán es probablemente el único país que, en virtud de sus muy peculiares circunstancias políticas, ha conocido sucesivamente dos "nuevos cines" de muy distinto signo. La Revolución Islámica de 1979 operó ciertamente como una importante cesura en el desarrollo de la cinematografía iraní, que -a pesar de ganar en visibilidad internacional a partir de ese momento- tenía ya una larga trayectoria. De hecho, y sin alcanzar nunca las cifras de producción turcas, Irán cuenta en su haber con una filmografía de más de 1500 largometrajes, habiendo por lo demás conocido desde los años sesenta sucesivas tentativas de renovación refrendadas por algunos importantes premios en festivales internacionales.

Aunque la producción iraní conoció una abrupta interrupción a mediados de los años treinta, coincidiendo con el cese de las actividades de Abdol Hossein Sepanta, la exhibición de filmes extranjeros prosiguió sin embargo a buen ritmo. Cada año se importaban unos 250 títulos, mayoritariamente franceses y alemanes en un primer momento, si bien pronto la hegemonía de los Estados Unidos se dejaría sentir con fuerza: en 1943, coincidiendo con la intensificación de la presencia norteamericana en Irán durante la Segunda Guerra Mundial, la cuota de mercado alcanzada por sus producciones rondaba ya el 80%. Debido a las limitaciones técnicas, hasta bien entrada la década de los cuarenta las películas extranjeras se exhibían sin doblar (recurriéndose a los más variados expedientes para garantizar una mínima comprensión): un avisado distribuidor, Esmail Kushan, comenzaría a hacerlo

en laboratorios de Turquía, obteniendo una magnífica acogida popular. Animado por su éxito, y sobre todo por los pingües beneficios obtenidos, Kushan se lanzaría a la producción de películas, y así en 1947 vio la luz la primera película iraní tras un paréntesis de diez años. **Tufan-e zendegi** ("El frenesí de la vida"), dirigida por Mohamed Ali Daryabeigi, no tuvo el éxito esperado, pero en cualquier caso sirvió para relanzar la producción iraní.

La cultura cinematográfica iraní se vio enriquecida con la creación, a finales de 1949, del primer cine-club en Teherán (*Kanun-e Milli Film*), que organizaría de inmediato sendas muestras de cine británico y francés. Junto al desarrollo de la crítica cinematográfica, la década de los cincuenta viene marcada por los primeros grandes éxitos de la producción local. En 1955 un film de aventuras, **Amir Arsalan namdar** ("El famoso Amir Arsalan"), batiría récords de taquilla; dos años más tarde, **Shab neshini dar jahannan** ("Una fiesta en el infierno", 1957), obra del que se convertiría en el gran pilar del cine comercial iraní, el armenio Samuel Khachikian (colaborando en este caso con Husang Soruri), repetiría el éxito y animaría a muchos empresarios a probar fortuna en el mundo del cine. Al fragor de este -todavía tímido- aumento de la producción se produciría el debut de Farrokh Gaffary, un joven crítico formado en Francia, con **Jonub-e shahr** ("Al sur de la ciudad", 1958), un honesto acercamiento a la vida en los suburbios pobres del sur de Teherán que prefiguraba un cine de corte realista hasta entonces inédito en las pantallas iraníes. La película fue, sin embargo, fulminante-

mente prohibida, mutilado su negativo, y Gaffary hubo de replegarse hacia un cine más convencional, aunque no por ello exento de interés.

Desde sus comienzos el cine iraní había, en efecto, cultivado exclusivamente un cine escapista, compuesto fundamentalmente por banales melodramas y algunas comedias y filmes de aventuras. Las razones de ello tenían que ver no sólo con los gustos del público, sino de manera muy particular con la vigilancia ejercida por una siempre estricta censura. El cine se había impuesto como espectáculo de masas (al menos en las áreas urbanas) a pesar de la inicial oposición religiosa, pero la resistencia nunca había cesado. Un editorial publicado por el diario *Ayanda-ye Iran* en 1930 compendia magníficamente un estado de opinión bastante generalizado: *"El cine es la mejor forma de entretenimiento y la más noble de las invenciones... Lamentablemente, en Irán no ha obtenido los resultados deseados ya que ha caído en manos de un grupo de embaucadores que no buscan sino llenarse los bolsillos. El cine cumple dos útiles propósitos: el refinamiento de la moral y, en segundo término, la recreación. Por lo que se refiere a su valor ético, las películas exhibidas en Teherán apuntan precisamente en la dirección contraria. La censura únicamente impide la exhibición de aquellas películas consideradas inaceptables desde el punto de vista político, pero por lo que se refiere a la moral nadie parece preocuparse. Las películas exhibidas en Irán son predominantemente francesas: centradas en las relaciones eróticas, resultan sexualmente turbadoras y excitan incluso a los octogenarios. ¿Qué va a ser de los jóvenes*

solteros y de las inocentes muchachas que acuden al cine para refinar su moral? (...). Con objeto de eliminar todos estos obstáculos, un remedio se impone, a saber, que todas las películas sean censuradas no sólo con criterios políticos, sino también morales". Así las cosas, la producción iraní se vio condenada a una completa inocuidad ideológica y, a pesar de tentativas como la de Gaffary, la tónica apenas cambiaría durante la década de los sesenta.

El derrocamiento del Primer Ministro Mohamed Mossadegh y el regreso del *Shah* Reza Pahlevi en 1963 traerían consigo la instauración de un nuevo código de censura (1965). De nuevo, los criterios políticos se impusieron a cualesquiera otras consideraciones y, de hecho, la campaña de occidentalización promovida por el *Shah* trajo consigo un apreciable incremento de la permisividad en materia de erotismo cinematográfico, hasta convertirse éste en un verdadero subgénero a lo largo de la década de los setenta. Por lo demás, en el marco del programa de reformas enunciado por el eslogan "La Revolución del *Shah* y del Pueblo", Reza Pahlevi comenzó a servirse de forma indisimulada del cine y la televisión como instrumentos de propaganda y de legitimación cultural en el extranjero. Amigos y familiares del *Shah* coparían los puestos de responsabilidad de la industria audiovisual, comenzando por su cuñado Mehdi Bushehri, designado máximo responsable de la SACI, principal compañía cinematográfica del país. Aunque desde 1958 operaba ya una cadena privada de televisión, Reza Pahlevi consideró oportuno crear en 1969 la Televisión Nacional Iraní, a cuyo frente puso a otro parien-

te de la emperatriz Farah. La televisión sería, de hecho, durante algunos años una de las principales productoras cinematográficas, fomentando la realización de películas de prestigio que pudieran concurrir a los certámenes internacionales. No contento con ello, el *Shah* pondría en marcha en 1972 su propio escapate cinematográfico, el Festival Internacional de Cine de Teherán.

Desde otra perspectiva, sin embargo, el Festival de Cine de Teherán ha de ser visto como el punto de llegada de un intenso proceso de formación de una cultura cinematográfica iraní. En los años sesenta no sólo proliferaron los cine-clubs y las revistas especializadas, sino algunos pequeños festivales que ciertamente contribuyeron a fomentar una producción alternativa. Algunos cortometrajes iraníes alcanzaron, ya desde comienzos de la década, una gran repercusión internacional, y la producción en Super-8 creció exponencialmente y generó incluso su propia red de cineastas, la denominada *Cinema-ye Azad* (Cine Libre). En el terreno del largometraje, no obstante, pocas fueron las novedades dignas de reseñar. Melodramas, comedias y películas de aventuras seguían marcando la tónica, abundando cada vez más -en el contexto de la forzada occidentalización promovida por el *Shah*- *remakes* de producciones occidentales tan dispares como **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) o **West Side Story** (*West Side Story*, 1961). El único cineasta de la década de los sesenta con evidentes ambiciones estéticas fue Ebrahim Golestan, un hombre de letras pasado al cine, que obtiene numerosos premios en el extranjero con

sus cortometrajes antes de realizar **Khesht va ayeneh** ("El ladrillo y el espejo", 1965), galardonado en Locarno y considerado unánimemente como el mejor film del período inmediatamente anterior a la irrupción del *cinema motefävet* o primer "nuevo cine iraní".

La eclosión de este movimiento puede datarse en 1969, fecha en que Dariush Mehrjui -un joven periodista formado en los Estados Unidos- realiza su segundo largometraje, **Gav** ("La vaca"), que deviene de inmediato el buque insignia del movimiento de renovación del anquilosado cine iraní. Basada en un relato del gran escritor Gholam Hossein Saedi, claramente alineado por lo demás con posiciones políticas progresistas, la película es prohibida por el gobierno en razón de su fuerte componente social, y ello a pesar de haber sido producida por el Ministerio del Arte y de la Cultura. Mehrjui logra, sin embargo, sacar clandestinamente una copia del país y presentarla en el Festival de Venecia de 1971, donde obtiene el Gran Premio de la Crítica. Tal éxito favorece su autorización con dos años de retraso, si bien al precio de tener que incluir un rótulo que situaba la acción en el pasado y, por tanto, evitaba posible alusiones al gobierno del actual *Shah*. Idéntica suerte corre la *opera prima* de Nasser Taghvai, **Aramesh dar hozur-e digaran** ("Tranquilidad en presencia de los demás", 1971), una incisiva denuncia de la corrupción imperante en la sociedad iraní, que no ve la luz hasta dos años después de su realización, consagrando así un patrón lamentablemente habitual durante los últimos años del reinado del *Shah*.

La realización en cadena de una serie de obras de gran in-

terés, firmadas por jóvenes cineastas en los primeros años de la década de los setenta, permitirá no obstante hablar pronto de un "nuevo cine". La primera edición del Festival de Teherán (1972) serviría precisamente de plataforma a este movimiento, conformado en pocos años por obras como **Ragbar** ("El chaparrón", 1972) y **Gharibe va meh** ("El extranjero y la niebla", 1974), de Bahram Beyzai, **Mogholha** ("Los mongoles", 1973), de Parviz Kimiavi, **Tangsir** ("Tangsir", 1973), de Amir Naderi, **Yek ettefaq-e sadeh** ("Un simple suceso", 1973), de Sohrab Shahid Saless, o **Mosafer** ("El viajero", 1974), que constituye el debut de Abbas Kiarostami en el campo del largometraje. Aunque varias de ellas están producidas por organismos estatales, como es el caso de **Mogholha**, un feroz alegato contra los devastadores efectos de la llegada de la televisión a Irán producido precisamente por la Televisión Nacional Iraní, o **Mosafer**, que es un proyecto auspiciado por el muy activo Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, algunos de los cineastas de esta "nueva ola" prefirieron formar -en régimen de cooperativa- su propia productora,

denominada significativamente Grupo del Nuevo Cine. Las primeras producciones de esta compañía son el magnífico film de Shahid Saless **Tabiat-e bijan** ("Naturaleza muerta", 1974) y el controvertido **Dayer-e Mina** ("El ciclo de Mina", 1976), de Mehrjui, que hiere la susceptibilidad del *Shah* y permanece prohibida hasta 1978.

En las adversas condiciones políticas del momento, y sometido a un estricto control por parte de la censura, el "nuevo cine iraní" deviene necesariamente hermético, casi críptico, lo que -unido al influjo de cineastas como Godard o Bresson- termina por hacer del mismo un cine claramente minoritario y desconectado de los gustos del público. El cine popular sigue siendo de muy distinto signo en una coyuntura favorable en la que la producción anual llega a rondar el centenar de filmes y se crean unas 120 productoras (de las cuales, no obstante, sólo una veintena operan con regularidad). El número de salas de exhibición también conoce un extraordinario incremento: las 237 salas existentes en 1960 se convierten en 438 en 1975 y, lo que es más importante, se descentraliza la

exhibición por todo el país (doblándose prácticamente el número de localidades dotadas de una sala de cine). La creciente inflación de mediados de los setenta amenaza, no obstante, a la producción, que irá reduciéndose paulatinamente y deviniendo cada vez menos interesante. Incluso el impulso inicial del "nuevo cine" parece agotarse: **Marsiye** ("Réquiem", 1976), acaso el film más pesimista de Naderi, **Khak-e sar beh-mohr** ("Tierra sellada", 1977), de la realizadora Marva Nabili, y la enigmática **Cherike Tara** ("La balada de Tara", 1979), de Beyzai, son algunas de las pocas contribuciones de importancia en la segunda mitad de los setenta, pero resultan todas prohibidas. **Gozaresh** ("El informe", 1978), de Kiarostami, apenas tiene repercusión a pesar de poder estrenarse, y terminará por convertirse en un film literalmente invisible al ser en cambio prohibido después de la Revolución.

El gobierno del *Shah*, dispuesto a seguir haciendo del cine el mayor entretenimiento popular (y a no perder sus potencialidades como instrumento de propaganda), se resistió durante largo tiempo a las presiones de la *Motion Pictures Export Association* para incrementar sensiblemente el precio de las localidades (hasta un 400%, según algunas propuestas). Ante el boicoteo de las *majors* norteamericanas en 1975, Irán importa masivamente *spaghetti-westerns* y películas de artes marciales de Hong Kong, que consigue a precios muy inferiores a los de las producciones norteamericanas. Aunque éstas volverán en seguida a las pantallas iraníes -en el momento en que el gobierno cede y autoriza una moderada subida de los precios de las localidades-, tales



Mosafer
("El viajero",
1974), de
Abbas Kiarostami

EVOLUCION APROXIMADA DEL NUMERO DE SALAS DE EXHIBICION EN EL MUNDO ISLAMICO
(Datos disponibles)

	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
ARGELIA					230	315	300	300	220
EGIPTO	15	40	50	100	230	400	240	200	150
IRAK					70	70	70	100	
IRAN			35		80	235	400	250	260
LIBANO						200	230		
LIBIA					20	25	25		
MARRUECOS					80	170	200		250
SIRIA							120		
TUNEZ					60	100	80		75
TURQUIA							3000		375

subgéneros se convertirán en extraordinariamente populares, y Bruce Lee, en particular, batirá todos los récords de taquilla del momento. Con la asfixia del "nuevo cine" por razones políticas y el predominio de un cine comercial burdo y complaciente (según un recuento del diario *Kayhan* en febrero de 1978, más de la mitad de los cines de Teherán proyectaban en ese momento películas consideradas eróticas), no es de extrañar que el cine -todavía protegido por el *Shah*, como la política de coproducciones evidenciase a ser uno de los blancos preferidos de los activos sectores de la oposición anti-gubernamental: la tristemente célebre quema del cine Rex de Abadán en agosto de 1978 ha de ser contemplada en este contexto.

A pesar de la temprana y decidida reevaluación del cine por el propio *Ayatolláh* Jomeini, la Revolución Islámica de 1979 difícilmente podía poner término de un plumazo a la confusión imperante y acabar con la imparable recesión de la industria cinematográfica. Todavía en 1982, tres años

después de la Revolución, la producción anual iraní ni siquiera alcanzaba una docena de títulos. Las salas de exhibición que habían sobrevivido a los atentados (con sus nombres cambiados al socaire de los nuevos acontecimientos revolucionarios y la nacionalización de aquéllas de propiedad extranjera) exhibían en estos primeros años algunos clásicos del cine político como *La batalla de Argel* o *Z* (*Z*, 1968), prohibidos por el régimen del *Shah*, pero que ahora circularon profusamente, incluso por televisión. La mayor parte de los filmes exhibidos -en torno a un tercio del total- eran de nacionalidad soviética, seguidos por producciones italianas y norteamericanas: contrariamente a lo que pudiera creerse, estas últimas nunca desaparecieron de las pantallas iraníes (ni siquiera durante la crisis de los rehenes). En su combate contra la vulgaridad cinematográfica las autoridades iraníes redujeron drásticamente la importación de subproductos turcos, indios o japoneses, pero en general se atuvieron mucho más a la vigilancia de las directrices

ideológicas que a la procedencia de los filmes. En última instancia, quienes más sufrieron el nuevo cambio de orientación fueron las propias producciones iraníes del período precedente, condenadas a la invisibilidad en el marco de la nueva era que se abría tras la Revolución Islámica.

La confusión y el oportunismo se erigieron en notas dominantes de la producción iraní de los primeros años del período post-revolucionario. En realidad, un buen número de las películas estrenadas entre 1979 y 1982 habían sido rodadas antes del estallido de la Revolución y únicamente se procedió a retocarlas para hacerlas aceptables en las nuevas circunstancias. La revolución y la lucha contra el *Shah* y su policía secreta, la *Savak*, se configuraron de inmediato como el tema predilecto de los productores iraníes, básicamente porque ello les permitía rodar películas de acción en las que de algún modo buscaban reproducir los mecanismos del cine comercial del período anterior, simplemente aderezado con las oportunas

consignas. Insatisfechas con los resultados, las autoridades iraníes bloquearon el estreno del 40% de los filmes producidos entre 1979 y comienzos de 1983. La retirada de permisos de trabajo a numerosos profesionales de la industria cinematográfica o la estrecha vigilancia a que fueron sometidos algunos de los cineastas de la vieja guardia todavía en activo no bastaron ni mucho menos para alumbrar el deseado cine de calidad ajustado a los principios y valores islámicos. A decir verdad, la confusión de directrices y criterios, así como la incesante sustitución de los funcionarios responsables de la política cinematográfica, difícilmente podían coadyuvar en estos primeros años a tales resultados.

La necesidad de una regulación seria y efectiva de la actividad cinematográfica en Irán comenzaba, pues, a sentirse con fuerza tras algunos años de desconcierto. El punto de inflexión llega en 1983 con el nombramiento de Fakhreddin Anvar como Secretario de Asuntos Cinematográficos del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, momento a partir del cual se toman diversas medidas en este ámbito. La naturaleza y alcance de las mismas es muy variable, pero todas ellas responden a la voluntad de renovar el cine iraní y asegurarle un público fiel en el mercado doméstico. Una de las primeras medidas adoptadas (mayo de 1983) fue precisamente la prohibición de la distribución comercial de videocasetes -con el consiguiente cierre de los videoclubes- en todo el territorio iraní. En los años que siguieron a la Revolución de 1979 el mercado del vídeo -sobre todo el floreciente contrabando de videocasetes extranjeras- había alcanzado un volumen de nego-

cios bastante notable en virtud de los escasos atractivos de la cartelera cinematográfica, la mediocridad de la televisión y la ausencia de otras formas de entretenimiento (incluso la música *pop* había sido prohibida); las autoridades no dudaron en considerar tales actividades como uno de los principales obstáculos interpuestos a la recuperación de la industria cinematográfica iraní y procedieron a obrar en consecuencia. Pero naturalmente medidas parciales como ésta no bastaban por sí solas para activar la recuperación, y de este modo fue creada la Fundación Cinematográfica Farabi, organización dependiente del Secretariado de Asuntos Cinematográficos del Ministerio de Cultura, para canalizar las numerosas reformas proyectadas.

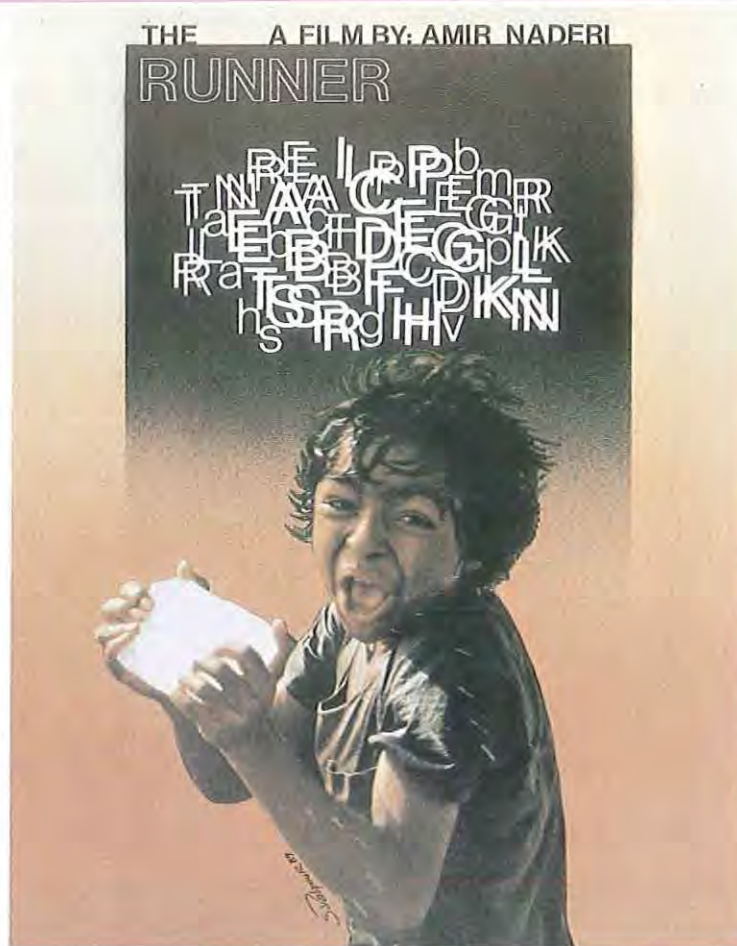
En línea con la preocupación por la recuperación del mercado interior, las autoridades iraníes pusieron entonces fin a la importación más o menos indiscriminada de películas extranjeras, atribuyendo a la Fundación Cinematográfica Farabi su riguroso control desde febrero de 1984. Cine de autor europeo y japonés (Tarkovski, Kurosawa, etc.) serían así las únicas alternativas a la reciente producción local, toda vez que los viejos filmes del período pre-revolucionario vieron asimismo enormemente limitada su circulación hasta devenir prácticamente invisibles. Paralelamente el gobierno redujo el impuesto municipal sobre la exhibición de filmes iraníes del 15% al 5%, aumentando en cambio el que gravaba las producciones extranjeras hasta el 20-25%, con lo que se buscaba abiertamente estimular la difusión de la producción local. Ésta recibió asimismo numerosas ayudas en forma de subsidios, préstamos

de reducido interés (menos del 5%), supresión de determinados impuestos, apoyo a la distribución tanto a escala nacional como internacional... La promulgación de un informal, pero ciertamente efectivo, código de censura por el Consejo de Ministros en marzo de 1983 contribuiría por lo demás a clarificar en alguna medida la confusa situación de años anteriores. Como resultado de esta explicitación de las diversas restricciones y prohibiciones a que estaba sometida la producción cinematográfica, así como a la supervisión por parte de la Fundación Cinematográfica Farabi de los guiones que habrían de someterse a la censura previa, el número de filmes iraníes prohibidos por la censura disminuyó espectacularmente a partir de entonces (en realidad, muy pocos lo fueron íntegramente). Las películas iraníes comenzaban así a llegar regularmente a su público en las más que favorables condiciones que un mercado cautivo proporcionaba. La política de reactivación de la industria cinematográfica se saldó de inmediato con un aumento gradual de la producción, objetivo que las autoridades consideraron prioritario a la mera realización de un puñado de filmes de calidad aislados del contexto general. Naturalmente este apoyo a ultranza a la producción cinematográfica no pudo sino suscitar intensos debates acerca de las prioridades financieras del gobierno en un difícil contexto marcado por la sangrienta guerra con Irak, pero contra viento y marea el cine iraní lograría renacer con un brío y una calidad hasta entonces desconocidos.

Desde 1983 el Festival Internacional de Cine de Teherán,

concebido básicamente como un escaparate de la producción anual (junto a secciones paralelas consagradas a figuras o cinematografías extranjeras de relieve), vino a ofrecer una magnífica plataforma para la difusión del cine iraní. Sin embargo, la verdadera batalla habría de librarse en las salas comerciales -no muy numerosas, pese a la progresiva reapertura de algunas de ellas después de la Revolución-, y ahí, coincidiendo con la estabilización de la producción en unos cuarenta títulos anuales, es donde se produjeron los resultados más positivos. Como se esperaba, el cine iraní terminó superando al cine extranjero en un mercado tan artificialmente diseñado y alcanzando algunos importantes éxitos de taquilla. Mientras que en 1983 las producciones iraníes habían tenido sólo un millón de espectadores frente a los siete millones de las películas extranjeras, en 1985 aquéllas eran ya vistas por 7,6 millones de espectadores, disminuyendo a 5,6 millones los de los filmes importados. En 1987 **Ejareneshinha** ("Los inquilinos"), una divertida comedia satírica de Dariush Mehrjui, se erigió en el mayor éxito comercial de la historia del cine iraní con sus dos millones de espectadores, récord todavía insuperado. La salud de la industria cinematográfica parecía, pues, restablecerse a marchas forzadas. Pero la aparición de un cine de calidad, brillante e innovador, seguía siendo la asignatura pendiente.

La reactivación de la industria y las nuevas directrices oficiales tuvieron por fuerza que transformar el panorama del cine comercial iraní. Al cine de propaganda contra el *Shah* y de exaltación de la Revolución le sucedieron a partir de



Davandeh
("El corredor", 1985),
de Amir Naderi

1983 otros temas y géneros. Naturalmente la guerra contra Irak impuso la realización de buen número de películas bélicas, con frecuencia meras imitaciones del modelo hollywoodiense aderezadas con las obligadas consignas y pomposas declaraciones propagandísticas. Numerosas comedias seguirían, con mayor o menor fortuna, la estela de **Ejareneshinha**, pero serían sobre todo los melodramas más variados los que con el tiempo terminarían dominando la escena del cine comercial. *Thrillers* y filmes de época completarían el panorama, asegurando así una importante cuota de pantalla para el cine de entretenimiento, nunca cuestionado como tal a condición de que fuera respetuoso con los principios y valores islámicos. Pero no por ello ocultaron nunca sus gustos y preferencias las autoridades, y así, por ejemplo, en esos mis-

mos años se esforzaron por promover la aparición del llamado "cine místico", variante local del estilo hermético y las preocupaciones filosóficas de algunos de los cineastas extranjeros más respetados por el régimen (con Tarkovski a la cabeza).

El éxito de la nueva política cinematográfica del gobierno iraní no fue ni mucho menos inmediato o automático. Antes bien, la mayoría de las películas realizadas en un primer momento (1983-1986, al menos) apenas superaron la mediocridad de años anteriores, si bien las autoridades prefirieron adoptar una actitud pragmática y autorizarlas sistemáticamente -con tal de que respetaran los valores islámicos- para no desmoralizar así a una industria en plena reactivación. **Davandeh** ("El corredor", 1985), de Amir Naderi, el primer gran éxito interna-

cional del cine iraní, es en ese sentido una obra excepcional que lo debe todo a la perseverancia de su autor. Presentada en los festivales de Venecia y Londres para ganar, poco después, el gran premio del Festival de los Tres Continentes de Nantes, **Davandeh** dio el aviso de que algo se movía en el cine iraní. La todavía escasa visibilidad internacional de éste, debida a las turbulencias políticas internas y a los conflictos inherentes a un estado de guerra, así como a la negativa imagen de Irán en medios internacionales, tardaría aún en superarse a pesar de los denodados esfuerzos de la Fundación Cinematográfica Farabi en ese sentido. En realidad, hasta 1989 no puede hablarse de una presencia verdaderamente nutrida de la cinemato-

grafía iraní en los foros internacionales, siendo 1990 el año del despegue coincidiendo sin duda con la gran retrospectiva organizada por el Festival de Pesaro.

El caso de **Davandeh** ilustra sin embargo a la perfección la continuidad de la plana mayor de los cineastas iraníes después de la Revolución. Con las excepciones de Parviz Kimiavi y Marva Nabili, exiliados en Francia y Estados Unidos respectivamente (a los que habría que unir a Shahid Saless, emigrado a Alemania antes de la Revolución), todas las grandes figuras del *cinema motefävet* de los años setenta reemprenderían su carrera en la década siguiente. Ése es el caso de Naderi, pero también de Mehrjui, Beyzai, Kiarosta-

mi, Ayyari o Kimiai, entre otros: en realidad, y como norma general, sólo los realizadores abiertamente comerciales verían truncada su carrera en el período post-revolucionario (por más que algunos como Khachikian lograran también seguir en activo). Pero junto a ellos una nueva generación de jóvenes cineastas irrumpió con fuerza en el panorama cinematográfico iraní, secundando a aquellos nombres consagrados en la renovación de la cinematografía local y su creciente éxito internacional. Mohsen Makhmalbaf, excarcelado en 1979 tras cinco años de condena por su oposición al *Shah* desde posiciones de la más estricta militancia islámica, sería sin duda el más brillante e innovador de todos ellos, deviniendo con Abbas Kiarostami una de las figuras indiscutibles del reciente cine iraní. Obras como **Khane-ye doost kojast?** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?", 1987), **Nama-ye nazdik** ("Primer plano", 1990) y **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991), de Kiarostami, o **Arusi-e khuban** ("El matrimonio de los benditos", 1989) y **Nasereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema** ("Nasereddin Shah, actor de cine / Érase una vez el cine", 1992), de Makhmalbaf, se cuentan entre lo más granado de la producción cinematográfica mundial del último decenio. Junto a éstos, Saied Ebrahimifar, Ebrahim Hatakimia o Ebrahim Forouzeh contribuyeron a impulsar un nuevo cine creativo y personal, en el que no faltaron -contra lo que a veces se supone- algunas realizadoras de fuste, como Puran Derakhshandeh o Rakhshan Bani-Etemad. La asignatura pen-



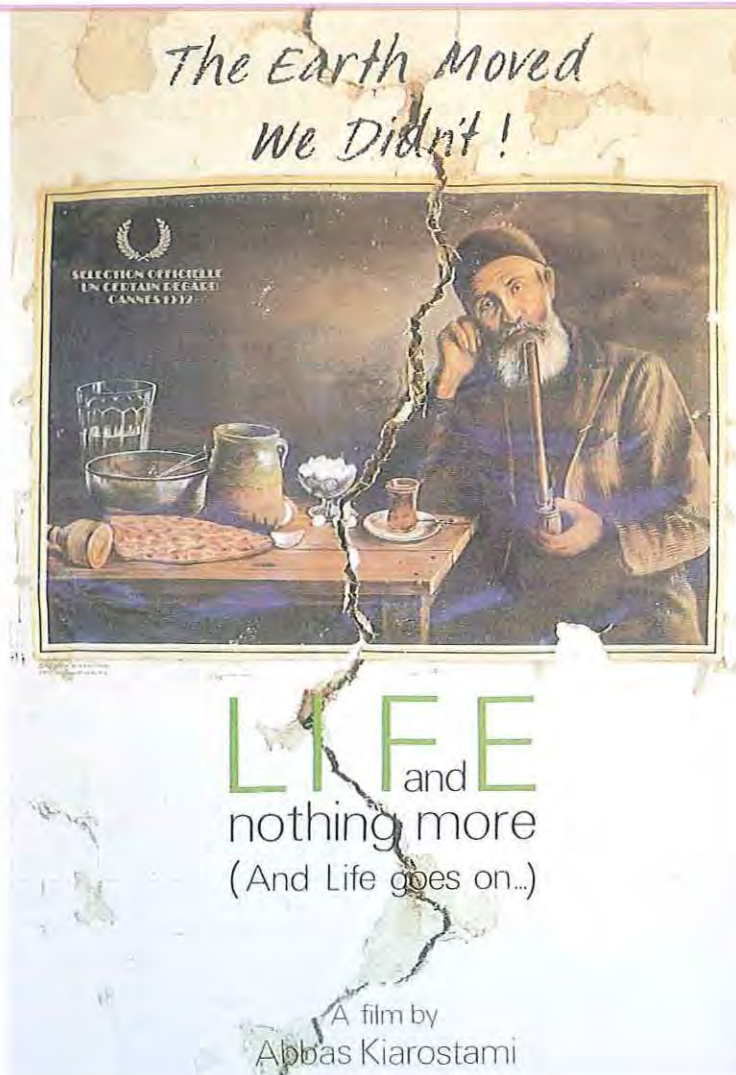
A Film by
Sa'ied Ebrahimifar

NAR-O-NAY

Nar-o-Nay
("El fuego de la granada", 1989),
de Saied Ebrahimifar

diente del cine de calidad parecía, pues, finalmente aprobada al término de una década de profundos cambios y transformaciones.

Al menos en el plano internacional la operación de relanzamiento del cine iraní se había saldado con éxito. Más de un centenar de premios en festivales de todo el mundo así lo atestiguan, aunque no esté demasiado claro si los objetivos políticos de la operación se han cumplido realmente: "Lo que buscábamos con esta presencia internacional era modificar la imagen de Irán que tenían los espectadores extranjeros y hacerles cuestionarse su actitud hacia el país", declararía el Secretario de Asuntos Cinematográficos Fakhreddin Anvar. De hecho, ni siquiera a escala local el orgullo por la consecución de numerosos galardones internacionales careció de contrapartidas. Así, la reputada obra maestra del llamado "cine místico", **Nar-o-Nay** ("El fuego de la granada", 1989), de Saied Ebrahimi-far, tuvo una acogida crítica más bien tibia en el propio Irán, y lo mismo sucedió con la admirable **Nama-ye nazdik**, de Abbas Kiarostami, un cineasta al que el público iraní ha acostumbrado por lo general a dar la espalda. Por si fuera poco, no faltaron sectores sociales que contemplaron con recelo este reconocimiento internacional de algunos cineastas iraníes, creyendo ver en el mismo una operación contraria a los más genuinos intereses de la República Islámica. Las aguas corrían, pues, revueltas en casa al tiempo que Occidente descubría lo más granado de la producción cinematográfica iraní: el caso de Makhmalbaf, crecientemente castigado por la censura y contestado por aquellos sectores integristas a los que ini-



Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991), de Abbas Kiarostami

cialmente representara, da buena fe de ello.

7. El panorama contemporáneo

La gran resonancia internacional del cine iraní de la última década y la incuestionable existencia de una brillante generación de cineastas no puede, sin embargo, eclipsar algunas problemáticas circunstancias que pese a todo rodean esta afortunada experiencia. El punto fundamental sigue siendo el de la calidad media de la producción iraní y la respuesta del público local a la misma. Con objeto de discriminar de una manera más razonable y efectiva el apoyo estatal a la producción, en 1987 se instituyó un siste-

ma de calificación de las películas en cuatro categorías, luego reducidas a tres, A, B y C, conforme a la calidad de la obra en cuestión. Una calificación desfavorable, C, implica por lo general un estreno en condiciones adversas en la capital, así como la imposibilidad de exhibir el film en provincias; dos calificaciones desfavorables consecutivas pueden significar, por lo demás, un año de inhabilitación (aunque en 1993, y ante las protestas de los profesionales, aquéllas se hayan rebajado a tres). Tomando como referencia este sistema instituido por el propio Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, no cabe duda de que las expectativas no se han satisfecho convenientemente: en 1992, año para el que disponemos

de cifras precisas, únicamente 6 de las películas producidas obtuvieron una A. Por lo demás, casos como el de **Honar-pisheh** ("El actor"), de Makhmalbaf, sorprendentemente el film que ha obtenido las mayores recaudaciones en 1993, no desvirtúan la tónica general del acusado divorcio entre las obras más creativas y los gustos del público. La escasa fortuna del cine de Kiarostami en taquilla es una prueba clara de la dificultad de aunar las exigencias de una producción de calidad con las de una industria boyante. Las circunstancias que rodean la exhibición cinematográfica en Irán son, una vez más, la clave de la cuestión, y están en la base de la difícil coyuntura en que tras algunos años de bonanza parece verse inmersa la producción local.

Pese a las cualidades artísticas de un puñado de filmes y a su reconocimiento internacional, el cine iraní raramente amortiza sus costes en el mercado interior (único, a todos los efectos, de que realmente dispone a nivel comercial). Las 260 salas actualmente en funcionamiento -de las cuales más de una cuarta parte están en Teherán- parecen insuficientes para canalizar una producción relativamente nutrida, que ronda en estos momentos la cincuentena de títulos. Los precios de las localidades se han quintuplicado en cinco años sin otro efecto que el de una sensible pérdida de espectadores. Aunque el gobierno ha puesto en marcha un programa para construir nuevas salas, sobre todo en provincias, y contempla asimismo realizar determinados descuentos en las entradas, tales medidas están todavía por ensayar y consiguientemente también por demostrar su eficacia. Donde sí ha habido cambios,

sin embargo, es en el terreno del vídeo y la televisión por cable, habituales competidores del cine en sala en Irán como en cualquier otro lugar. Desde que el año pasado el Ministro de Cultura y Orientación Islámica, Ali Lariyani, se pronunciara a favor de la legalización de la distribución de videocasetes, tal medida era ansiosamente esperada por diversos sectores sociales -tanto como cuestionada por otros-, y finalmente en febrero de 1994 se autorizó la reapertura de los videoclubes, no sin antes haberse aprobado severas medidas legales contra la piratería en dicho campo. Si, como algunos apuntan, el vídeo ofrecerá al cine iraní un nuevo y estimulante mercado o, por el contrario, detraerá aún más espectadores a las salas, es algo que la breve experiencia de estos últimos meses todavía no puede revelar con suficiente claridad. Sea como fuere, la medida parece haber sido aprobada como un mal menor ante las intensas presiones sociales al respecto y como contrapartida de la rotunda prohibición de la utilización de antenas parabólicas en el país.

Pero el contexto general de todas estas titubeantes iniciativas es, no obstante, el de una crisis anunciada a la que se busca hacer frente por cualesquiera medios disponibles. Desde que a comienzos de 1992 comenzaron a circular con insistencia rumores bien fundados acerca del fin de la concesión de subsidios estatales a la producción cinematográfica, la industria iraní ha vivido en un estado de permanente incertidumbre y agitación. Sólo la intervención del Presidente Rafsanyani en abril de 1993 anunciando el mantenimiento de los subsidios estatales a la producción logró transmitir una cierta sensación de tranquilidad al

mundo del cine. Pero, con todo, la etapa del apoyo incondicional del Estado iraní a la industria cinematográfica parece haber tocado a su fin, no tanto porque los resultados no hayan sido satisfactorios como por el hecho de que la galopante crisis económica derivada de la disminución de los ingresos por la exportación de petróleo lo hace insostenible. De este modo, y junto al tranquilizador mensaje del Presidente Rafsanyani, una serie de nuevas estrategias han sido diseñadas para ser puestas a prueba en los próximos años y permitir finalmente la eliminación de los subsidios. En primer lugar, una nueva batería de préstamos a muy bajo interés debería -según las autoridades- incentivar la producción cinematográfica aun cuando el estado disminuya progresivamente su implicación en el sector. El sistema de subsidios habría de dejar paso al llamado "seguro de ventas" -todavía no experimentado-, según el cual el gobierno pagará la diferencia entre el coste de producción de una película y su recaudación de estreno en Teherán: se espera de este modo que la seguridad de amortizar los costes tranquilice a los productores y estimule la inversión privada, aunque ello requiera disponer de antemano de fuertes sumas para rodar la película en cuestión. Por otra parte, la financiación estatal de filmes de alto valor cultural no se verá de momento interrumpida, lo que se interpreta claramente como una muestra de la voluntad de las autoridades de seguir apoyando un cine de calidad, internacionalmente exportable, sin ser por ello menos fiel a los valores islámicos.

Pero en las cambiantes circunstancias de Irán (en las que



Badkonak-e Sefid
("El globo blanco",
1993), de
Jafar Panahi

las recientes dimisiones del director de la Fundación Cinematográfica Farabi, S. M. Beheshti, y del Secretario de Asuntos Cinematográficos del Ministerio de Cultura y Orientación Islámica, Fakhreddin Anvar, sin duda se dejarán notar) cualquier pronóstico es por definición aventurado y nadie sabría pronunciarse acerca de los posibles efectos de estas medidas una vez puestas en práctica. De hecho, el ambiente de crisis que se respiraba en 1993 -y que para muchos hubiera debido traducirse en un descenso significativo en la producción- apenas repercutió en el número de filmes rodados a lo largo del año. Muchos de ellos fueron una vez más obra de debutantes, haciendo así bueno el *dictum* según el cual ningún país aventaja a Irán en el número de primeras películas realizadas cada año: **Badkonak-e Sefid** ("El globo blanco",

1993), de Jafar Panahi, un joven discípulo de Kiarostami, es por el momento la última gran revelación del cine iraní. Sea cual fuere, pues, el resultado de la nueva política cinematográfica delineada por las autoridades iraníes, una cosa es segura: no hay que descartar sorpresas.

Por inciertas que sean las perspectivas del cine iraní a corto y medio plazo, la situación de la cinematografía turca lo es comparativamente mucho más. El concepto mismo de *Yesilçam*, el popular cine comercial de antaño, pertenece ya al pasado ante el colapso del sistema tradicional de financiación, mayoritariamente en manos de productores privados. En cuanto a las subvenciones estatales, que durante algunos años constituyeron un importante respiro para los *auteurs*, se han visto bruscamente interrumpidas a raíz de las elecciones

de 1991, y no parece que la situación esté en vías de una rápida transformación. Ante el importante descenso de la producción, por un lado, y de la frecuentación de las salas cinematográficas, por otro, numerosos cineastas se han visto prácticamente condenados a la inactividad, mientras que un alto porcentaje de los filmes realizados jamás llega a estrenarse (el pasado año, por ejemplo, sólo 11 llegaron a las pantallas). La competencia de la televisión -y, por supuesto, también del vídeo- se deja sentir cada vez con más fuerza: a los doce canales de la televisión turca se unió a comienzos de 1994 el primer canal cinematográfico de pago, Cine 5, lanzado por el grupo editor del importante diario *Hürriyet*. En tales circunstancias, hacer cine en Turquía lleva camino de convertirse en una empresa poco menos que heroica.

Una de las estrategias más comunes de los cineastas turcos en la década de los noventa ha consistido, como cabría esperar, en el recurso a los fondos *Eurimages* de la Unión Europea y a las coproducciones. Precisamente una de estas operaciones se saldó con un resonante éxito, el Oscar a la Mejor Película Extranjera concedido a **Viaje a la esperanza** (*Reise der Hoffnung / Umud'a Yolculuk*, Xavier Koller, 1989), vivido en Turquía con gran triunfalismo a pesar de tratarse de una producción mayoritariamente suiza: la participación en el reparto de algunos eminentes actores turcos y la colaboración en el guión de Feride Çiçekoğlu bastaron no obstante para fomentar el espejismo. Diversas

coproducciones, lógicamente de una calidad muy diversa, han mantenido viva la antorcha del cine turco en estos años: **Fikrimin Ince Güllü / Sari Mercedes** ("La frágil rosa de mis pensamientos / Mercedes, mi amor", 1993), de Tunç Okan, y **Mavi Sürgün** ("El exilio azul", 1993), de Erden Kiral, ambas financiadas con capital alemán, son probablemente las más interesantes a este respecto.

Muchos de los directores de la vieja guardia han desaparecido prácticamente de la escena del cine turco contemporáneo, refugiados desde hace años en la televisión. Ése es el caso, por ejemplo, de Osman Seden, Memduh Ün y Halit Refiğ, pese a ocasionales y poco afor-

tunadas tentativas de regreso a la producción cinematográfica: así, la interesante **İki Arkadaş** ("Dos amigos", 1990), de Refiğ, ni siquiera pudo llegar a estrenarse. De esa generación sólo Atif Yılmaz permanece en activo, ofreciendo trabajos tan interesantes como **Berdel** ("Berdel", 1990), un estimable drama rural insólitamente producido por la Fundación Turca para la Planificación Familiar. La obra maestra indiscutible del cine turco contemporáneo es, sin embargo, **Gizli Yüz** ("El rostro secreto", 1991), última por ahora realización de Ömer Kavur: basada en textos del novelista Orhan Pamuk, la película narra una vez más la historia de una fascinación obsesiva en clave abiertamente existencial y consagra a su autor como el más dotado de los cineastas turcos en activo. La resonancia de películas como éstas ha sido, sin embargo, escasa fuera de circuitos especializados. En rigor, el único gran éxito comercial del cine turco en las pasadas temporadas ha sido **Amerikali** ("El americano", 1993), de Şerif Gören, un film de gánsters distribuido de forma independiente que ha logrado no obstante superar el medio millón de espectadores.

Las grandes transformaciones sociales de los últimos años también han dejado su poso en el cine turco. Por un lado, la gran liberalización de la censura ha permitido a los cineastas turcos adentrarse en un tratamiento mucho más explícito de temas sexuales, lejos ya de la superficialidad del cine erótico de los setenta. Obras como **Dönersen Islik Çal** ("Si vuelves, silba", 1993), de Orhan Oğuz, o **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar** ("La noche, el ángel y nuestra banda", 1994), de Atif Yılmaz, presen-

KARARTMA GECELERİ



TARIK AKAN

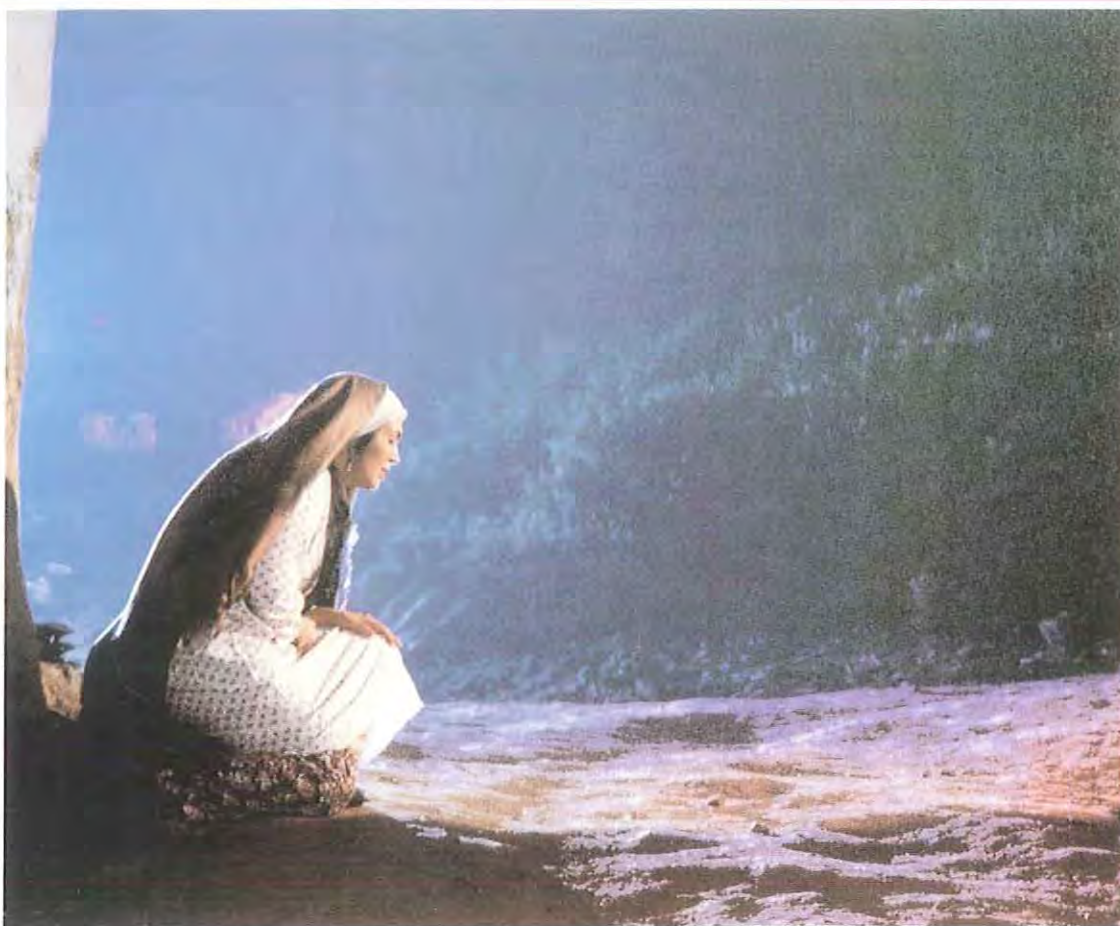
BÜLENT BİLGİÇ NURSELİ İDİZ MENDERES SAMANCILAR
GÖKHAN METE EROL GÜNAYDIN

Görüntü yönetmeni COLIN MOUNIER Müzik CEM İDİZ Yapımcı SENAR TURGUT

Eser RIFAT ILGAZ Yönetmen YUSUF KURÇENLİ

Karartma Geceleri
("Noches de
penumbra", 1990),
de Yusuf Kurçenli

Berdel
("Berdel", 1990),
de Atif Yilmaz



tan insólitas visiones de los bajos fondos y la vida nocturna de Estambul, impensables hace tan sólo unos pocos años. De otra parte, un cierto cine político se ha beneficiado asimismo de esta relajación en la aplicación de las normas de censura: mientras que **Uzlaşma** ("El acuerdo", 1991), la *opera prima* de Oğuzcan Terkan, indagaba en el período del terrorismo y la represión de la década de los setenta, Yusuf Kurçenli explora con brío un episodio de historia de la izquierda turca en **Karartma Geceleri** ("Noches de penumbra", 1990) y se interroga por la pervivencia de una intelectualidad progresista tras el golpe de Estado de 1980 en su reciente **Çözümler** ("Desintegración", 1993). Junto a ello, Turquía ha asistido en los últimos años al nacimiento de un "cine islámico", consagrado con **Sürgün** ("Exilio", 1992), de Mehmet Tamriserver, un film que sin embargo

no es más que el preludeo a obras más combativas como **Iskilipli Atif Hoca** ("Atif Hoca de Iskilip", Mesut Uçacan, 1993) o **Beşinci Boyut** ("La quinta dimensión", Ismail Güneş, 1993).

La última de las asignaturas pendientes del cine turco era, naturalmente, la recuperación de Yilmaz Güney, cuya obra permaneció prohibida durante largos años. Aunque la mayor parte de sus películas venían ya circulando profusamente en videocasetes introducidas en el país por los numerosos emigrantes turcos en Europa, la "rehabilitación" de Güney no se produciría hasta 1994, coincidiendo con el décimo aniversario de su fallecimiento. La proyección de **El camino**, en un solo pase, durante el Festival de Cine de Estambul de ese año tuvo ciertamente un alto valor simbólico, pero apenas sirvió para dar a conocer a Güney entre los jóvenes espec-

tadores. La retrospectiva consagrada a este cineasta por el Festival de Ankara, en marzo de 1995, que incluía también la polémica **El muro**, podría marcar verdaderamente el comienzo de la rehabilitación de la figura de Güney, así como de la reevaluación crítica de su obra cinematográfica.

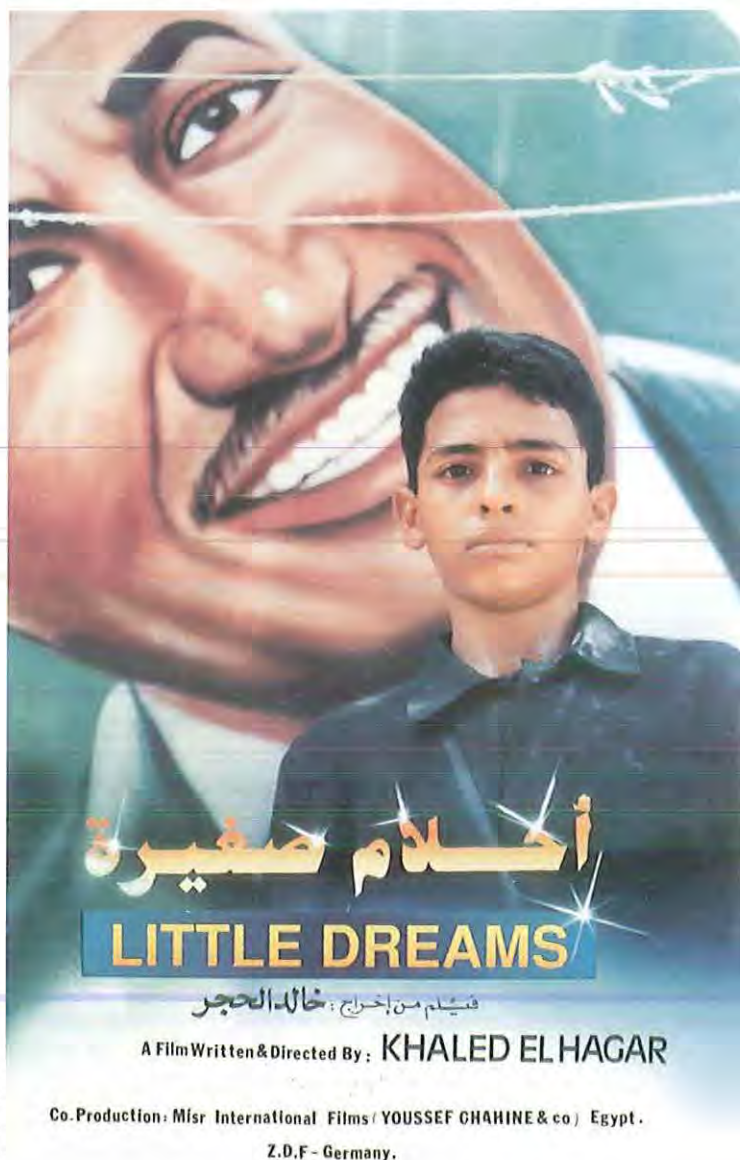
El panorama del cine árabe no se presenta menos problemático, debido sobre todo a la falta de mercados. Incapaces hasta la fecha de generar un mercado común supranacional y privados incluso de un mercado interno (por la competencia de la televisión y el vídeo, pero también del cine norteamericano e indio), los países árabes se han visto obligados a dirigir sus ojos a Europa en busca tanto de financiación como de una mínima difusión para sus productos. Cineastas de la talla de Chahine han podido, de hecho, trabajar con continuidad gracias a una polí-

tica de coproducciones con Francia, que en su caso se remonta a mediados de los ochenta. Egipto, que nunca se abrió verdaderamente al cine de otros países árabes, ha terminado por encontrar idénticos problemas que éstos: pérdida su capacidad exportadora y severamente menguada su difusión interna, el cine egipcio encuentra cada vez más su vía de amortización en la comercialización de las películas en vídeo. Por un lado, el escasísimo apoyo estatal al cine (al contrario de lo que sucede con la televisión, dotada de modernos estudios y sofisticados medios técnicos) obliga a trabajar en condiciones relativamente modestas para poder recuperar las inversiones; por otro, la

disminución del número de salas de exhibición (tan sólo 150 en 1990, bastantes menos que en Argelia o Marruecos) corre pareja no sólo al desarrollo de la televisión (más de cuatro millones de receptores en las mismas fechas), sino también al del parque de magnetoscopios, que superaba ya el millón de aparatos a finales de los ochenta (lo que equivale a una presencia en cerca del 30% de los hogares egipcios). Teniendo además en cuenta que en los países del Golfo, principales -y ya casi únicos- destinatarios exteriores de la producción egipcia, el cine se consume básicamente a escala doméstica y no en las salas, no es de extrañar que la distribución en vídeo constituya ac-

tualmente la principal fuente de ingresos de la industria cinematográfica egipcia.

Aun en el seno de esta profunda crisis, el cine egipcio ha logrado -como vimos- subsistir gracias a la obra de algunos jóvenes cineastas, que han venido progresivamente a reemplazar a los maestros de generaciones anteriores. Con excepción de Chahine, ninguno de éstos permanece en activo: Abu Seyf realizó su último largometraje en 1991, Hussein Kamal en 1986, Kamal al-Sheikh en 1987, Abdessalam falleció en 1986, Tawfiq Salah no ha podido rodar ningún film desde su regreso de Irak... Sólo los representantes de la "nueva ola" de los ochenta (Al-Tayeb, Khan, Bis-hara, etc.) mantienen viva la antorcha de un cine con ambiciones estéticas y temáticas, por más que incluso ellos deban ceder esporádicamente a las exigencias de la comercialidad. En ese contexto, el fenómeno más relevante de los últimos años probablemente haya sido la aparición de algunos jóvenes cineastas, todos ellos antiguos ayudantes de Chahine, que han sorprendido con obras rigurosas y nada complacientes. Así, por ejemplo, Radwan al-Kashif ha deparado una más que grata sorpresa con su *opera prima*, **Lih ya banafsig** ("¿Por qué, violeta?", 1992), una lírica visión de los bajos fondos cairotas que ha obtenido un amplio reconocimiento internacional. Lo mismo puede decirse de **Ahlam saghira** ("Pequeños sueños", 1992), de Khaled al-Haggar, una revisión del período nasserista ciertamente contra corriente, **Marsides** ("Mercedes", 1992), de Yousri Nasrallah (en realidad, su segundo largometraje), una de las más delirantes producciones egipcias de los últimos



Ahlam saghira
("Pequeños
sueños", 1992), de
Khaled al-Haggar

