

VARIOS

CINE ÁRABE: TENSIONES Y REVERBERACIONES

Alberto Elena

María Luisa Ortega

La memoria fértil

De una manera inequívoca, toda la historia del cine árabe —y de sus públicos— puede ser leída como una larga y compleja relación de amor/odio con el cine egipcio. Y no podía ser menos si tenemos en cuenta que, de acuerdo con algunas estimaciones todavía recientes, en torno al 80% de las películas realizadas en el mundo árabe a lo largo de la historia habrían sido producidas en Egipto. Si a ello añadimos otro apreciable contingente de títulos nominalmente libaneses, realizados durante el *boom* de mediados de los sesenta y comienzos de los setenta, momento en el que la industria egipcia desembarcó en el Líbano en busca de condiciones de producción más favorables, podríamos afirmar que prácticamente el 85% del cine árabe ha sido de facto cine egipcio. ¿Cómo entonces podría extrañar que El Cairo haya constituido durante décadas el punto de referencia obligado para todos los cineastas árabes, sea para imitarlo sin ambages o, por el contrario, para rechazar frontalmente su papel de fabricante de ficciones puramente escapistas?

En efecto, el cine comercial egipcio —aquel configurado en los años treinta bajo los auspicios de los Estudios Misr y boyante al menos hasta la década de los sesenta— definió lo que cabría caracterizar como «paradigma clásico» del quehacer cinematográfico en el mundo árabe. Sus rasgos son acaso bien conocidos pero, con todo, no estará de más recapitular algunas de sus características fundamentales. En primer lugar, la producción cinematográfica fue entendida siempre como una actividad eminentemente comercial, dependiente de la financiación privada (la banca o empresarios avisados que entendieron en un momento dado que el cine podía ser un negocio tan rentable como el que más), que por encima de todo busca amortizar en taquilla las inversiones y no duda para ello en recurrir a fórmulas seguras y fomentar la configuración de un *star system* que habrá de operar como el más poderoso de los reclamos ante el público.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anteriormente dicho, este cine egipcio clásico se caracterizará por su manifiesta irrealidad social, por su consciente y decidida evasión 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 de los números musicales (el proletariado urbano sencillamente no existía para los cineastas egipcios). La pantalla era el reino de los sueños, el ámbito de la sublimación de expectativas y deseos nunca satisfechos.

Esta voluntad escapista no es, desde luego, un rasgo exclusivo del cine egipcio, pero lo que sí resulta genuinamente propio del mismo —y con ello llegamos al tercero de los rasgos mencionados— es su casi completa sumisión a la palabra y la música. Los realizadores egipcios supeditaron siempre la expresión visual a un humor puramente verbal (o, en el caso de los melodramas, a inflamados parlamentos en contextos puramente estáticos) y, por supuesto, a los gorgoritos de archifamosas estrellas de la canción que hallaron en el cine un vehículo aún más poderoso que la radio. De tanto en tanto, asistiéramos a una comedia o a un melodrama, la acción se interrumpía y el espectador se veía transportado a un idílico mundo de canciones y danzas que el realizador recogía sin demasiadas alharacas, plantando su cámara ante las *vedettes* y esperando —como el público— a que terminara el número y poder así seguir los avatares sentimentales de sus protagonistas (pues nueve de cada diez veces de eso es de lo que se trataba en última instancia).

De todo lo dicho no ha de colegirse, naturalmente, que el tradicional cine egipcio careciera de interés. Antes bien, durante los años treinta y cuarenta, Egipto acertó a forjar un cine popular de sólidas raíces industriales en el que el *savoir-faire* y la competencia técnica y estilística fueron mucho más la norma que la excepción. Y, además, la década de los cincuenta conocería por fin la articulación de una tradición realista (Salah Abu Seyf, Youssef Chahine, Tawfik Salah...), sin duda importante en la inflexión hacia nuevas y más depuradas formas de expresión cinematográfica en el seno del mundo árabe. Pero éstas, como bien se ha dicho y repetido hasta la saciedad, fraguaron en otros contextos, fuera de las coordenadas de la industria egipcia (aunque, por supuesto, también en Egipto los años sesenta y setenta conocieran una significativa renovación, en buena medida gracias al apoyo del sector público). El denominado *nuevo cine árabe* surgiría, sobre todo, en el Magreb a raíz de la independencia de los países de la región.

Los hitos son tal vez bien conocidos. En 1966 un film argelino, *Le vent des Aurès* (*Assifat al-Auras*), de Mohammed Lakhdar-Hamina, revelaría en el incipiente circuito internacional de festivales, por no hablar ya del propio mundo árabe, las potencialidades de un cine «nuevo», que tenía a gala no estar en deuda con el cine egipcio: la Palma de Oro del Festival de Cannes concedida en 1975 a *Chronique des années de braise* (*Waqai sanawat al-yamr*), también de Lakhdar-Hamina, constituiría el gran espaldarazo para estos esfuerzos emancipatorios y profundamente renovadores. Pero quizás tan importante o más en la apertura de nuevas vías fue la aparición en 1976 de *Omar Gatlato*, otra producción argelina, firmada en este caso por el joven Merzak Allouache, con su lúcida, humorística y desinhibida visión de la juventud de aquel país. *Omar Gatlato* representó una bocanada de aire fresco para el cine árabe y se vio de inmediato secundada por numerosos films de notable interés que evidenciaban la insólita diversificación temática y estilística de este nuevo cine.

Los tiempos, sin embargo, no eran los mejores para abrirse a nuevas orientaciones. La derrota de 1967, la quiebra del ideario panárabe, la crisis económica, la competencia de la televisión y la ofensiva del cine norteamericano en los mercados internacionales —por no hablar de la censura y otras restricciones en la libertad de expresión— son algunos de los factores que obstaculizaron el

normal desarrollo de este «nuevo cine» árabe e impidieron que la experiencia se saldara con los éxitos que muchos le auguraban. El «nuevo cine» árabe, con su reivindicación de la imagen sobre la palabra, con su más penetrante acercamiento a la realidad y a cuestiones rigurosamente inéditas en el cine egipcio clásico, terminó por ser un cine que rara vez vieran los ciudadanos de los propios países árabes. Forzados por tales razones (cuando no por adversas circunstancias políticas) a emigrar a Europa, refugiándose en distintas cadenas de televisión para poder proseguir su carrera profesional, o permaneciendo en sus países de origen, pero dependiendo invariablemente de la coproducción con Europa, muchos de los grandes nombres del cine de aquel periodo se eclipsarían poco a poco, sellando así el final de aquel hermoso y brillante capítulo de la reciente historia de los cines periféricos. El exilio y la emigración fueron de este modo el saldo que para muchos realizadores dejó lo que naciera como una apasionada experiencia.

Los cines árabes tampoco lograron eludir la severa crisis industrial del sector en los años ochenta y noventa, apreciable de manera más ostentosa en Egipto por su tradicional papel nuclear en la región, ni el impacto de coyunturas políticas poco o nada favorables, como la de los interminables conflictos en el Líbano o la que a su vez redujera al cine argelino a una virtual inexistencia... si no es bajo la forma de una comunidad diaspórica al norte del Mediterráneo. Aunque cineastas como Merzak Allouache, en Francia, o Rachid Benhadj, en Italia, mantuvieron vivo el espíritu del inspirado y combativo cine argelino de antaño, se vieron no obstante inexorablemente condenados a desplegar grandes esfuerzos para recabar el mínimo apoyo financiero necesario para poner en marcha sus proyectos. Algo similar ocurre en Marruecos, por más que algunos jóvenes realizadores como Abdelkader Lagtaa o Nabil Ayouch parecieran asegurar un mínimo relevo generacional antes de que éste efectivamente llegara. El contrapunto, modesto pero bien significativo, lo ofreció en cambio Túnez, único país del Magreb capaz de mantener una producción estable durante la década de los noventa, quizás en parte gracias al efecto salutar que en su momento constituyeran los grandes éxitos de *Halfaouine* ('*Halfawin*') (1990) y *Un verano en La Goulette* ('*Un été à La Goulette*', '*Halk al-Wad*', 1996), de Férid Boughedir. El espejismo no tardaría, sin embargo, en revelarse con toda crudeza y el caso de los cines del Magreb nos puede dar convenientemente la medida del impacto de la crisis y de la necesaria inflexión que la producción de la región habría de experimentar.

Encrucijadas: Magreb

Desarrollados, como hemos visto, en los años setenta al socaire del llamado *nuevo cine* árabe que tanto contribuyeron a promover, los cines del Magreb conocerían un evidente declive a medida que se consumía la década de los ochenta. El cataclísmico efecto de algunas transformaciones identificables a escala global, pero no por ello de menor incidencia en la región (relanzamiento de la hegemonía comercial norteamericana, competencia de la televisión y el vídeo doméstico, reducción del parque de salas cinematográficas en paralelo a la crisis de frecuentación por los espectadores, etc.), terminaría por confrontar progresivamente a los cines del Magreb con algunos desafíos para los que sin duda no tenían fácil

respuesta. Aunque el éxito espectacular de *Halfaouine*, tanto a escala local como por su proyección internacional, impensable hasta entonces para una producción árabe, alimentó el optimismo y, para algunos, auguró un renacimiento de las cenizas ligado a fórmulas más «comerciales» que las que la tradición autoral de los «nuevos cines» había impuesto, la profecía no se materializó y los años noventa fueron duros años de crisis.

Si en Túnez se encienden tempranamente las alarmas al verse desmantelada la histórica Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (SATPEC) en 1994 y puestos sus recursos en manos del magnate Tarak Ben Ammar a la espera de una renovación y eficacia en la gestión que nunca llegaría, quedando por tanto toda la producción cinematográfica en manos privadas y huérfana de apoyo estatal, las cosas no iban a pintar mejor en la Argelia de la (nunca proclamada) guerra civil. A finales de los noventa se liquidan igualmente el Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique (CAAIC) y la Entreprise Nationale de Production Audiovisuelle (ENPA), auténticos motores de la cinematografía nacional y, en realidad, verdaderos garantes de su existencia dada la ausencia de una industria consolidada. La situación de Marruecos se revela algo mejor en la medida en que los históricos *fonds de soutien* incrementan su cuantía y se reducen los impuestos aplicables a la producción cinematográfica, lo que hace que ésta se mantenga estable a pesar de la implacable pérdida de espectadores y el incesante cierre de salas. Cuestión clave donde las haya, esta paulatina —y a veces brusca— contracción del parque de salas cinematográficas, entregadas cada vez más a la exhibición de los *blockbusters* norteamericanos, mientras que la producción nacional ha de refugiarse en el vídeo o el circuito de festivales es una de las variables esenciales a tener en cuenta a la hora de explicar los derroteros recientes del cine magrebí. Las cifras fluctúan según las fuentes, pero el número de salas existentes en Argelia durante los años sesenta podría haberse visto reducido en la actualidad hasta una décima parte y en Túnez a una quinta, siendo también muy apreciable en Marruecos a pesar de la pujanza de Casablanca en el sector de la exhibición.

En consonancia con este panorama general, el cine argelino —verdadero motor de la producción magrebí desde los años de la independencia— experimenta una situación agónica durante los años noventa y tan sólo comienza a remontar tímidamente el vuelo al término del periodo más crítico de confrontación civil. Las medidas de apoyo anunciadas recientemente por el Ministerio de Cultura, que pasan en buena medida por la reactivación del circuito de exhibición (un objetivo tal vez ya utópico), podrían eventualmente dar un nuevo impulso al cine argelino, pero de momento su propia existencia sigue ligada a las coproducciones con Francia, tanto en el caso de directores consagrados como Merzak Allouache (*Harragas*, 2009) como de otros más jóvenes como Lyes Salem (*Mascarades*, 2008), por no hablar ya de la obra de cineastas básicamente afincados en Francia por más que sigan manteniendo algún tipo de vínculo con el país donde (ellos o sus padres) nacieron: Rachid Bouchareb (*Indigènes*, 2006; *Hors la loi*, 2010), Nadir Moknèche (*Viva Laldjérie*, 2004) y Rabah Aimeur-Zaïmeche (*Bled Number One*, 2006; *Dernier maquis*, 2008) serían los exponentes más autorizados de esta nueva generación, a la que se deben

sin duda los títulos más interesantes de este cine «argelino» teledirigido desde Francia. No cabe, en cualquier caso, emitir juicio tan sumario sin mencionar la creciente revitalización digital, sobre todo en el terreno del documental, de la cual se han beneficiado cineastas veteranos como Jean-Pierre Lledo (*Algérie, histoires à ne pas dire*, 2007) o prometedores talentos como Malek Bensmail (*La Chine est encore loin*, 2008).

Desmanteladas también sus tradicionales estructuras de producción y habiendo de afrontar los mismos problemas que sus países vecinos en el ámbito de la exhibición, Túnez subsistirá no obstante durante algún tiempo como faro de las cinematografías magrebíes gracias a la infatigable labor del productor Ahmed Attia, responsable no sólo de algunos de los títulos emblemáticos de las últimas décadas como *Los silencios del palacio* (*Les silences du palais*, 'Samt al-qusur', 1996), sino también de algunas empresas de connotaciones panárabes como fue la producción de *Passion* (*Bab al-maqam*, 2005), última película hasta la fecha del gran realizador sirio Mohammed Malass. Su fallecimiento en 2007 precipitaría a la industria local en un virtual colapso, hasta el punto de permitir al dramaturgo y cineasta Moncef Dhoubi proclamar desde las páginas de *Jeune Afrique* en 2009: «el cine tunecino ha muerto». De nuevo, algunas señales parecen aportar una moderada dosis de optimismo, como por ejemplo la constitución —bajo la presidencia de Férid Boughedir— de una Commission Consultive Nationale encargada de proponer medidas tendentes a revitalizar el sector, cuyo impacto resulta no obstante incierto en el marco de la nueva coyuntura política del país. A pesar del moderado impacto de películas como *La villa* (Mohamed Dammak, 2003), lo mejor de la producción tunecina hay que buscarlo también en las obras de cineastas que viven a caballo entre las dos orillas (y trabajan en régimen de coproducción), como Raja Amari (*Rojo oriental* [*Satin rouge*], 2002) o Abdelatif Kechiche (*Cuscús* [*La graine et le mulet*], 2007) o en la pujante producción de documentales digitales como *Vivre ici* (Mohamed Zran, 2009), penetrante retrato del microcosmos social representado por la localidad costera de Zarzis, o *VHS-Kahloucha* (Néjib Belkadhi, 2006), excelente aproximación a los trabajos de un cineasta literalmente *amateur* de Sousse. El apreciable aumento de la producción de cortometrajes —varias docenas por año en la actualidad— evidencia igualmente el gran impacto que el cine digital está teniendo en Túnez y sin duda constituye el vivero de donde habrán de surgir los jóvenes talentos de los próximos años.

El caso de Marruecos es, en cierto modo, otra historia. No tanto porque los problemas estructurales hayan dejado de ser los mismos, como por el hecho de haber recibido la producción cinematográfica local un nuevo y redoblado impulso tras el relevo en la cúpula del Centre Cinématographique Marocain (CCM) en 2004. Incrementando sustancialmente los fondos de ayuda a la producción, de los cuales han sido beneficiarios tanto cineastas jóvenes como veteranos y proyectos comerciales junto a los más exigentes planteamientos autorales, el CCM ha conseguido convertir a Marruecos en el principal productor del Magreb en términos cuantitativos, con una producción anual de más de 15 largometrajes, lo que lo sitúa, por lo demás, sólo ligeramente a la zaga de una renqueante industria egipcia perpetuamente atenazada por la crisis. Marruecos lidera, asimismo, la producción de

cortometrajes, muchos de ellos multipremiados a escala internacional. De hecho, la eclosión de la «nueva ola» marroquí de la segunda mitad de esta pasada década no se entiende sin el fermento del cortometraje, del que proceden muchos de sus más reconocidos exponentes: Faouzi Bensaidi, Laila Marrakchi, Yasmine Kassari, etc. Sus largometrajes, junto a los de otras figuras como Nabil Ayouch, Ismael Ferroukhi, Nouredine Lakhmari, Daoud Aoulad-Syad, por no citar sino algunos nombres, han promovido un auténtico relevo generacional en el cine marroquí y conquistado, desde perspectivas formales más audaces y una escritura más experimental (o, por lo menos, alejada del paradigma realista al uso) que la de sus colegas argelinos o tunecinos, una sólida reputación crítica internacional que, lógicamente, sólo el tiempo dirá por cuánto se mantiene y cuál es la evolución de este grupo.

Muchos son los temas abordados por los cineastas magrebíes en esta última década, algunos en perfecta continuidad con planteamientos anteriores, otros rabiosamente nuevos. Por supuesto, algunos de los viejos problemas transitados por estas cinematografías reaparecen una y otra vez, bajo fórmulas más o menos originales: la situación de la mujer, la infancia y juventud abandonadas, la corrupción de las elites políticas, la recuperación de la memoria histórica... siguen siendo temas cultivados desde una u otra perspectiva. Y, sin embargo, cabría decir —en una arriesgada pirueta interpretativa, desde luego— que si hay un elemento recurrente en la producción magrebí de los últimos años, éste es una compleja dialéctica Norte/Sur que, por lo general, se plantea siempre en el entorno de las riberas del Mediterráneo. Evidentemente, el problema de la emigración domina este particular panorama y adopta además planteamientos diferentes. Si algunas películas como *Frontières* (Mostefa Djadjam, 2001) o *Harragas* (Merzak Allouache, 2009) abordan directamente el problema del viaje, otras prefieren centrarse en la espera: tal es el caso de *La saison des hommes* ('*Mausim al-rijal*') (Moufida Tlatli, 2000) o *L'enfant endormi* (Yasmine Kassari, 2004). También los sueños irrealizados nutren algunas otras propuestas, como *Casanegra* (Nouredine Lakhmari, 2008), en tanto que la situación en los países de acogida vertebró títulos esenciales como el ya citado *Cuscús* o el también muy estimable *El domingo si Dios quiere* ('*Inch'allah dimanche*', Yamina Benguigui, 2001).

Pero no sólo de emigración se trata. Para muchos de los jóvenes cineastas magrebíes, formados en Europa (o en los Estados Unidos) y que viven a caballo entre dos o más países al norte y al sur del Mediterráneo, la historia es más compleja y tiene mucho que ver con la permanente interrogación sobre la identidad. *Cheb* (Rachid Bouchareb, 1991) inauguró este nutrido ciclo de viajes de retorno, en este caso de un joven al país de sus progenitores, expulsado de Francia, como es el caso, algunos años después, del protagonista de la espléndida *Bled Number One* (Rabah Aimeur-Zaimeche, 2006), que ofrece una visión todavía más pesimista que su antecesora. El protagonista de *Tenja* (Hassan Laghzouli, 2004) regresa transitoriamente a Marruecos acompañando el cadáver de su padre, mas no por ello la conmoción de esa vuelta a los orígenes será menor. Ni siquiera para aquellos que una vez vivieron allí resulta fácil el retorno forzado por las circunstancias, como el obrero jubilado de *Un si beau voyage* (Khaled Ghorbal, 2007), que deja París por

su Túnez natal para ya no poder adaptarse, o la familia marroquí regresada de los Estados Unidos en la resaca del 11 de septiembre en *Islamour* ('*Islam ya salam*') (Saad Chraïbi, 2007). El caso de *Française* (Souad El-Bouhati, 2008) no constituye sino una variante inteligentemente modulada por la realizadora: la hija adolescente de unos trabajadores inmigrantes en Francia decide volver a Marruecos contra el criterio y la voluntad de sus padres en busca de unas raíces que no será fácil, sin embargo, reencontrar.

Algunas veces, para terminar, los flujos son más transversales, pero evidencian igualmente la necesidad de plantear y replantear una y otra vez la cuestión de la identidad en un mundo global. Ese es el caso de *El largo viaje* ('*Le grand voyage*', Ismael Ferroukhi, 2004), donde el viejo inmigrante y su hijo, ya nacido en Francia, confrontan sus universos personales al hilo de un periplo automovilístico por Europa oriental camino de La Meca, o incluso de *Whatever Lola Wants* (Nabil Ayouch, 2007), auténtica comedia romántica de impronta «global», por más que se trate de una producción marroquí (muy exitosa, por lo demás, entre el público local) en la que una joven bailarina neoyorquina decide viajar a El Cairo para formarse en la danza oriental... Lejos de cualquier ensimismamiento, el joven cine magrebí parece dispuesto a adentrarse finalmente por nuevos territorios temáticos y estéticos, sin que ello signifique necesariamente (más bien, en modo alguno) romper con las viejas y percutientes cuestiones sobre la memoria y la identidad que conformaron la sabia nutrición de las mejores aportaciones de aquel «nuevo cine» árabe cuyo legado, afortunadamente, algunos cineastas se empeñan en preservar y desarrollar aun en las más adversas de las circunstancias.

Encrucijadas: Oriente Medio

No procede establecer aquí un repertorio minucioso de las transformaciones acaecidas en los distintos cines árabes durante la última década. Bastará quizás subrayar cómo el cine egipcio parece haber perdido definitivamente su tradicional lugar de referencia como privilegiado polo industrial, remontando ligeramente desde los preocupantes indicadores de finales de los noventa hasta estabilizar su producción en torno a los 25 largometrajes anuales. La mejora de la calidad técnica de sus productos, unida a la proliferación de *multiplexes* que convocan a un público más joven en torno a un tipo particular de films, habitualmente comedias sin excesivas pretensiones, son los factores que distintos especialistas invocan a la hora de dar cuenta de la relativa revitalización de la escena filmica egipcia, pero lo cierto es que El Cairo dejó hace ya mucho tiempo de ser el epicentro cinematográfico del mundo árabe y sus producciones apenas si logran trascender los límites del mercado local. Es verdad que la emergencia de una nueva generación independiente en los últimos años apunta en estimulantes direcciones, sobre todo al rebufo de los grandes cambios políticos desencadenados por el derrocamiento de Mubarak, mas su impacto está todavía por demostrar en términos razonablemente precisos.

Países como Siria e Iraq apenas si cuentan actualmente con producción y, aunque las monarquías del Golfo están desarrollando una política muy expansiva, de la mano de la proliferación de festivales de empaque y el apoyo a la producción de

documentales y cortometrajes, el déficit histórico en lo que toca a una auténtica tradición cinematográfica, tanto a nivel de producción como de exhibición, dista mucho de haber podido enjugarse todavía. En cuanto a Palestina, uno de los grandes motores de aquel histórico «nuevo cine» árabe en Oriente Medio, las siempre delicadas circunstancias políticas hacen que en realidad debamos ver más como un milagro la tenaz persistencia de cineastas como Elia Suleiman, Rashid Masharawi o Annemarie Jacyr (entre otros) —todos ellos dependientes de la financiación extranjera y de una más que incómoda desterritorialización— que como el fermento de una auténtica cinematografía nacional... a falta precisamente de la existencia de una nación o, si se prefiere decirlo así, del reconocimiento de la misma. Es en este particular contexto en el que, desde hace unos pocos años, el cine libanés (englobando aquí tanto la producción comercial como el documental alternativo, el largometraje como el corto, la ficción narrativa como el vídeo musical) se ha venido erigiendo en el auténtico epicentro creativo de la región y, en realidad, acaso de todo el mundo árabe.

¿Cuáles son las nuevas coordenadas de esta producción libanesa de los últimos 10 o 15 años? Hablar simultáneamente de ruptura y continuidad podría parecer sin duda un contrasentido, pero en el caso del joven cine libanés no es fácil sustraerse a esta extraña impresión. La larga y cruenta guerra civil que asoló al país (1975-1990, en su periodización oficial) está ciertamente en la base de algunas de las peculiaridades de la producción local, sus preocupaciones recurrentes y sus búsquedas expresivas: ningún recuento ni balance puede prescindir de estos severos condicionantes históricos. Para empezar, la guerra civil quebró la trayectoria de una industria que, si bien muy dependiente de los avatares del cine comercial egipcio de la época y ciertamente derivativa en sus fórmulas, había conseguido sustentar una producción bastante estable y, en muchos casos, también rentable en términos financieros. Hubo, por supuesto, tentativas de perpetuar esta línea de producción aun en los peores momentos del conflicto, pero su importancia terminó por ser bastante residual y el panorama cinematográfico libanés comenzó a estar marcado por una agenda muy distinta y liderado por una nueva generación de autores comprometida con el tratamiento —a veces apasionado y militante— de la realidad del momento y con búsquedas expresivas escoradas hacia las propuestas del «nuevo cine» árabe y, por tanto, frontalmente contrapuestas a las de la industria.

Cineastas como Bourhane Alawiya, Maroun Baghdadi, Randa Chahal Sabbag o Jocelyne Saab, entre otros, definieron un nuevo paradigma estético a caballo entre el modernismo y la práctica documental e hicieron de la propia guerra el tema central sobre el que orbitaban invariablemente sus obras. Declinada de manera muy distinta, esta obsesión por el reflejo del conflicto alumbrará obras muy diversas y de distinta valía, pero después de algunos hitos como *Petites guerres* ('Hurub saghira', Maroun Baghdadi, 1982) o *Beyrouth, la rencontre* ('Beirut al liqaa', Bourhane Alawiya, 1982), y en la coyuntura del agravamiento de la situación tras la invasión del sur del Líbano por el Ejército israelí, la plana mayor de este renovador movimiento abandonaría el país para (auto)exiliarse en distintos lugares de Europa. A partir de ese momento, la continuidad de su trabajo dependerá tanto de la posibilidad de re-

gresar a filmar en el Líbano como de la disponibilidad de algún tipo de financiación europea para sus proyectos. La mayor parte de sus películas no tendrán ya (apenas) difusión en el Líbano y, en consonancia con el declive de aquel histórico «nuevo cine» árabe, la carrera de sus responsables conocerá crecientes dificultades y no tardará en sucumbir al empuje de una nueva generación que finalmente eclosionará en el Líbano a partir de 1990, una vez finalizada la guerra civil.

No será sino a partir del año 2000 cuando se intensifique verdaderamente la producción, debuten algunas de las figuras de referencia en el panorama contemporáneo y, sobre todo, se perciba una ostensible renovación en los discursos, así como en los planteamientos temáticos y estilísticos. Pero el germen de la renovación puede reconocerse ya en los trabajos de una generación independiente de documentalistas (Mohamed Soueid, Akram Zaatari, etc.), abiertamente escorados en muchos casos hacia la práctica experimental, o en propuestas como las que desde la ficción representan títulos como la notable *Beyrouth fantôme* (*Ashbah Beirut'*, Ghassan Salhab, 1998) y la celebrada, aunque también polémica, *West Beirut* (Ziad Doueiri, 1998). La guerra y sus efectos siguen marcando todas estas obras en un doloroso ejercicio de lo que el respetado crítico libanés Ibrahim al-Ariss caracterizara como una mezcla de memoria y exorcismo.

Tales preocupaciones se perciben aún con claridad en una obra como *Terra incognita* (Ghassan Salhab, 2002), si bien en ella comparecen ya algunos rasgos distintivos que se proyectan hacia el futuro en lugar de permanecer anclados en los viejos discursos del pasado (no obstante, todavía recientes). De este modo, *Terra incognita* puede muy bien verse como un auténtico manifiesto generacional. Con este acerado retrato de un grupo de jóvenes en el Beirut de comienzos de la década de 2000, Ghassan Salhab completa una suerte de díptico iniciado con *Beyrouth fantôme*: la guerra ha terminado y de ella ya no se habla, pero los personajes no pueden sustraerse a su fatídica sombra, desorientados y perplejos, incapaces (por el momento) de afrontar otra cosa que el presente a falta de la lucidez (y tal vez el entusiasmo) para tener (todavía) planes de futuro. Otras películas, como la estupenda *Falafel* (Michel Kammoun, 2006), incidirán más tarde en este retrato de una desorientada sociedad posbélica en la que, no obstante, las heridas de la guerra siguen muy presentes y el trauma, bajo una superficie aparentemente plácida, sigue latente; mientras que la hipnótica *A Perfect Day* (*'Yaum akhar'*, Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 2005) dibuja un escenario inquietante de la mano de una historia marcada por el insomnio y la obsesión, pero probablemente la potencia expresiva de *Terra incognita* se mantenga insuperada.

Dans les champs de bataille (*'Maarik al-hubb'*, Danielle Arbid, 2004), cuya acción transcurre todavía en el desgarrado Beirut de los ochenta, es otro de los posibles manifiestos de esta generación, con el que Danielle Arbid se permite ensayar una operación, sin embargo, muy diferente y, en todo caso, de no menor calado. Para la autora la guerra es sólo el telón de fondo (decisivo, sin duda) de las relaciones entre la joven protagonista, una chica de 12 años perteneciente a una acomodada familia cristiana, y la sirvienta de la casa, una joven musulmana que la ayudará a transitar —de manera traumática, en última instancia— el difícil camino de la su-

peración de la infancia. El énfasis se ha desplazado, pues, hacia otras cuestiones y, en particular, las diferencias de clase irrumpen con fuerza en los discursos del cine libanés, que sólo en contados títulos como *Civiliséés* (*'Al-mutahaddirat'*, Randa Chahal Sabbag, 1999), una implacable mirada sobre la situación de las trabajadoras domésticas de origen asiático, se había atrevido a abordar tan delicada problemática. Los sucesivos largometrajes de Arbid, *Un homme perdu* (*'Rajul dai'*, 2007) y *Hotel Beirut* (2011) consolidan la presencia de un universo muy personal cuyas preocupaciones ya no es fácil circunscribir a las de la generación anterior.

Otras películas marcarán nuevos caminos en esos mismos años. *Bosta l'autobus* (*'al-Busta'*, Philippe Aractingi, 2005) se recuerda básicamente por recuperar la tradición de la comedia musical autóctona, aunque con una mirada renovadora y acorde al nuevo contexto social del país. Su protagonista femenina, Nadine Labaki, que procedía en realidad del campo del vídeo musical y había firmado ya numerosos trabajos para diferentes cantantes, dará el paso al cine de ficción con la realización de *Caramel* (*Sukkar banat*, 2007), un film amable centrado en el universo femenino que se erige en el que probablemente sea el mayor éxito internacional del cine libanés en toda su historia. Ambas propuestas apuntan a la revitalización de una cierta tradición comercial, convenientemente *aggiornata* y sensible, en todo caso, a la realidad cotidiana de una sociedad que busca, no sin evidentes dificultades, consolidar un escenario definitivamente posbélico. Pero mientras que *L'autobus* es uno de los contadísimos largometrajes recientes de producción íntegramente libanesa, *Caramel* —que cuenta con financiación francesa— define mejor el paradigma de un «cine nacional» cuestionado por muchos en razón de esta fuerte dependencia de los coproductores extranjeros que imponen, en muchos casos, precisos requisitos para liberar sus fondos. Sea como fuere y al margen de las limitaciones que esta fórmula de financiación imponga, no parece que el cine libanés —apenas apoyado por el Estado, si no es de una manera prácticamente nominal— tenga por el momento otra viabilidad en términos industriales.

El caso de Nadine Labaki revela, por lo demás, otra de las características esenciales de la actual escena audiovisual libanesa, a saber, la frecuente continuidad entre la producción cinematográfica, de cortos o largometrajes, en soporte de celuloide o digital, y otras prácticas artísticas como el videoarte o el vídeo musical (por no hablar también de la publicidad o la televisión). Esta nueva generación, independiente a veces (por vocación o por necesidad), comprometida en otras con un cierto relanzamiento de la industria local, siempre dialogante con las tendencias más innovadoras del audiovisual internacional, constituye sin duda un fenómeno sin apenas parangón en el resto del mundo árabe y no resulta hiperbólico asegurar que, aun admitiendo y tomando en su debida consideración muchas otras aportaciones, la verdadera vanguardia cinematográfica frente a los —todavía en muchos casos— anquilosados modelos estéticos y expresivos prevalentes en la región se ha de localizar actualmente en el Líbano.

Este cine tan rico y poliédrico debe, en todo caso, mucho a la revolución digital, pero no se podría explicar sólo por ésta. Hay una nueva mirada cuyos referentes estéticos son más diversificados de lo que pudieran haberlo sido

en cualquier momento anterior en la historia de la cinematografía del país o del conjunto de los cines árabes. La afirmación es sin duda arriesgada, pero también sustentada en indicios claros. Dos largometrajes como *Every Day is a Holiday* ('*Kul yaum aid*', Dima El-Horr, 2009) y *OK, Enough, Goodbye* ('*Tayeb, Khalass, Yalla*', Rania Attieh y Daniel García, 2010) pueden dar fe de ello: mientras que la primera esboza una reflexión feminista sobre el trasfondo de la dramática historia reciente del país, y lo hace impregnada de una vena surrealista que no está reñida, sin embargo, con la declarada fascinación de la joven cineasta por el universo del *western*, la segunda evidencia con nitidez un fluido parentesco con cierto cine independiente norteamericano y da cabida a un humor cáustico que desde luego no era habitual encontrar en la producción libanesa. Este nuevo cine libanés —por llamarlo de alguna manera y al amparo de categorías ciertamente manidas— no renuncia jamás al fértil ejercicio de memoria ni está completamente desprovisto de una dimensión catártica, como el de sus predecesores, pero desde luego comporta una esencial vocación renovadora. Resulta simplista y socorrido, pero no queda más remedio que reiterarlo: es realmente un cine *nuevo*.

El universo del documental

El panorama descrito en las páginas anteriores pone de manifiesto la diversificación de referentes estéticos y discursivos que caracteriza a los cines árabes en la última década. El universo del documental y de la no ficción en su conjunto constituye, sin duda alguna, un espacio ineludible para comprender este «cine nuevo» y para explorar algunos de los factores, ya apuntados, que enmarcan las renovaciones temáticas y formales y los cambios ocurridos en los contextos de producción y circulación. Así, la irrupción de lo digital, el papel de los nuevos festivales surgidos en la región, las interacciones con otras prácticas artísticas audiovisuales y las dinámicas internacionales implicadas en la producción y la visibilidad del cine árabe de la última década adquieren especial relevancia en la inusitada vitalidad de las prácticas documentales.

A diferencia de lo que ocurre en el campo de la ficción, aún está por escribir la historia del documental en el marco general de desarrollo de los cines del mundo árabe. Ello hace más compleja la labor de identificar una tradición en la que ubicar las innovaciones y cambios producidos en los últimos años. No obstante, y en consonancia con dinámicas contempladas en otras latitudes, pareceríamos estar asistiendo a un segundo momento histórico en el que el documental y la no ficción aparecen como espacios de experimentación privilegiados que, además, alimentan o dialogan —tanto formal como temáticamente— con el cine de ficción. El primer momento estaría fechado en las décadas de los años sesenta y setenta y asociado al surgimiento de los nuevos cines árabes. Si en el terreno de la ficción, como se ha apuntado, los «nuevos cines» irrumpen en oposición a los géneros populares e industriales del cine egipcio clásico, el documental que comienza a aflorar en este periodo con una clara vocación de expresión personal lo hace en oposición a la concepción clásica del documental como práctica audiovisual funcional al servicio de la información, la educación o la propaganda (tomando este

concepto en un amplio sentido), parámetros que tendrían su continuidad en las producciones televisivas a partir de los años sesenta. La representación de realidades sociales invisibles hasta entonces para el cine de ficción y la expresión de los discursos político-militantes conformaría el sustrato del que emerge este primer documental de autor, sobre un terreno propicio además para el diálogo con las búsquedas de los nuevos cines árabes en su conjunto.

En las últimas dos décadas, el documental ha experimentado, a nivel internacional, un renacimiento y una visibilidad excepcionales, fenómeno auspiciado por un conjunto de factores que podemos también identificar en el mundo árabe: el abaratamiento de los costes de producción y la libertad de expresión que las tecnologías digitales permiten; la reacción ante los formatos documentales y los discursos sobre lo real generados por el medio televisivo (cada vez más dominados por conglomerados mediáticos); y la irrupción de nuevos espacios de distribución y exhibición. Respecto a este último punto, los festivales se han asentado como nuevas pantallas por derecho propio, y el documental ha ocupado en ellos un reconocimiento y una legitimidad equiparable a la ficción hasta ahora desconocidos: festivales generalistas como el Dubai International Film Festival (DIFF) y el Doha Tribeca Film Festival (DTFF) son exponentes de ello, en línea con el papel que Sundance o Róterdam han venido a desempeñar en la revitalización del documental a nivel internacional. Además, hemos asistido a la creación de festivales especializados en la región, como el DocuDays en Beirut (2001) o el Dox Box de Damasco (2007), fenómeno que no podemos disociar del exponencial crecimiento de certámenes de cine documental en todo el planeta y de las redes que ello ha generado. En segundo lugar, las prácticas documentales y de no ficción, en consonancia con la manera en que algunos de sus creadores se mueven entre unos y otros espacios y entre diferentes formatos (desde el largometraje y el cortometraje documental al videoarte y la instalación audiovisual), disfrutaron de un circuito paralelo al cinematográfico en el ámbito de los museos y las galerías de arte contemporáneos. La figura y la obra del libanés Akram Zaatari son uno de los mejores ejemplos. Su largometraje documental *This Day* (*‘Al-yaum’*, 2003) viaja ya del circuito cinematográfico habitual a la Tate Gallery (2009) o el Museum of Modern Art (MoMA) (2011), en tanto que sus vídeos, centrados de manera explícita en el problema de la homosexualidad —*Crazy for You* (*‘Majnunak’*, 1997), *Red Chewing Gum* (*‘Al-alka al-hamra’*, 2000) y *How I Love You* (*‘Shou Bahebak’*, 2001)—, han supuesto toda una renovación temática en el panorama del audiovisual árabe contemporáneo y comparecen de manera habitual en la programación de muchos de estos circuitos alternativos.

Las dos instancias citadas, los festivales y las instituciones de exhibición y apoyo al arte contemporáneo, se han convertido no sólo en factores clave para la visibilidad y circulación de estas producciones, sino también en agentes determinantes para su financiación. El Sundance Documentary Institute crea el Arab Documentary Film Program (ADFP) en 2009 con ayudas al desarrollo del guión, la producción o la posproducción de largometrajes documentales, y detrás de un número importante de títulos relevantes de la década encontramos los fondos ligados a festivales europeos, como los Jan Vrijman vinculados al International

Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA). A estos agentes habría que sumar los mercados, foros y encuentros de captación de recursos asociados a los festivales (generalistas y especializados) de la región que movilizan redes tanto locales como internacionales. Como resultado de todo ello, las credenciales de producción de la mayor parte de los documentales destacables de la década —como los que citaremos en las páginas que siguen— muestran el carácter marcadamente transnacional del cine árabe contemporáneo, siendo la coproducción (a menudo, con más de dos países implicados) la clave dominante. Este fenómeno se halla igualmente ligado a los exilios y las migraciones (a Europa y los Estados Unidos) que han marcado la trayectoria profesional de muchos de los cineastas; también, al espacio que ciertas televisiones europeas han abierto en los últimos años al documental de creación. Dos últimos apuntes permiten completar el marco en el que aflora el nuevo documental árabe que pretendemos cartografiar: como cabría esperar, Francia domina como agente coproductor europeo en los documentales magrebíes y libaneses, mientras los Emiratos Árabes han entrado con fuerza como instancia de apoyo económico al documental reciente de la región.

Resulta complejo dar cuenta de la variedad de miradas sobre la realidad y de los dispositivos estético-discursivos ofrecidos por el documental árabe en estos años en estas breves páginas. De ahí que debamos resignarnos a esbozar algunas líneas de fuerza como primer paso hacia una cartografía aún por hacer. En dicho mapa, deberían figurar, en primer lugar, las nuevas modulaciones en la representación de los conflictos históricos y las cicatrices dejadas por ellos en el presente, rastreadas a través de diversos ejercicios de la memoria. Sobre el fondo de la nutrida tradición de documentales sobre el problema palestino o la guerra del Líbano, que tendría su prolongación en los trabajos realizados en la década de 2000 por el matrimonio Mai Masri (Palestina) y Jean Khalil Chamoun (el Líbano) o los palestinos Mohammed Bakri y Nizar Hassan, se dibujan dos líneas: por una parte, la necesidad de hacer visibles historias traumáticas silenciadas, una tendencia que tiene su mejor exponente en la ya citada *Algérie, histoires à ne pas dire* (Jean-Pierre Lledo, 2007); por otra, la búsqueda de nuevas formas de decir las historias muchas veces contadas. *Route 181. Fragments d'un voyage en Palestine-Israel* (Michel Khleifi y Eyal Sivan, 2003) —que, aplicando criterios estrictos, deberíamos obviar, en la medida en que no hay ningún país árabe implicado en su producción— es un título ineludible no sólo por llevar la firma de Khleifi, uno de los cineastas imprescindibles en la historia del cine árabe, sino por cómo sus cuatro horas y media de metraje arrojan una infinidad de nuevos matices al convertir el territorio en el dispositivo rector de la representación de las huellas del pasado en el presente. El jordano, residente en Holanda, Mahmoud al-Massad, cuyo primer largometraje documental *Recycle* (2007) logró un merecido reconocimiento internacional por su potente retrato del ex muyahidín Abu Amar, revisita el conflicto palestino en *This Is My Picture When I Was Dead* (2010) con depuradas y sofisticadas estrategias visuales y de puesta en escena (incluidas las reconstrucciones ficcionales) y un original punto de partida narrativo que juega con el espectador a lo largo del metraje: la incertidumbre sobre cómo Bashir sobrevive, a los 4 años, al atentado que en 1974, en Atenas, costó la vida a su padre, destacado dirigente de la

Organización para la Liberación de Palestina (OLP), relato construido desde una *voice over* en primera persona (en inglés). El otro discurso del film adopta la mirada real de Bashir, un joven caricaturista en la Jordania contemporánea, ante los relatos de antiguos compañeros de su padre, dando lugar a una reflexión distante (sensación a la que contribuye la presencia hierática del protagonista en pantalla) y desencantada sobre el pasado y el presente de la lucha por la liberación de Palestina.

Este film, además, comparte con otros documentales árabes destacables de la última década el recurso a la familia y su historia como eje temático y discursivo para abordar las relaciones del presente con el pasado y pensar la identidad construida a caballo entre las experiencias colectivas y las individuales. Dicha estrategia, asociada a la presencia más o menos explícita de la primera persona del cineasta, se encuentra en películas muy diferentes en su factura y tono: *This is Lebanon* ('*Hayda Lubnan*', Eliane Raheb, 2008), una exploración del pasado, el presente y la identidad del Líbano a través de las relaciones familiares de la directora; *An Egyptian Salad* ('*Salata Baladi*', Nadia Kamel, 2008), el retrato de la familia de la cineasta como espejo de la realidad multicultural de su país; *In Pieces/Ashla* (Hakim Belabbes, 2010), suerte de diario filmado por el director a lo largo de una década en el que se cruzan las historias cotidianas con la historia política y social de Marruecos; *Grandma, a Thousand Times* ('*Teta, alf marra*', Mahmoud Kaabour, 2010), una coproducción entre el Líbano, Qatar y los Emiratos Árabes, propuesta lúdica y al mismo tiempo intimista, construida desde la relación entre el cineasta, su abuela y el abuelo ausente; *I Am Who Brings Flowers to Her Grave* ('*Ana allati tahmul al-zuhur ila qabriha*', Halah al-Abdallah y Ammar al-Beik, 2006), complejo film tanto en su factura visual, en blanco y negro y con vocación experimental, como en su estructura narrativa y discursiva, que se mueve entre el puzle, la deconstrucción y la evocación poética que, no obstante, se moviliza a partir del regreso a Siria de la directora (al-Abdallah) con su hija y su marido (afamado pintor) tras el largo exilio en París del matrimonio para enfrentar los fantasmas del pasado político; o *1958* (Ghassan Salhab, 2009), posiblemente el más logrado e interesante de los títulos citados en esta relación incompleta pero significativa.

En *1958* convergen muchos de los elementos paradigmáticos de la inusitada renovación de los lenguajes de la no ficción: la historia personal y familiar atravesada por la historia colectiva (1958 es la fecha de nacimiento de Salhab y de la primera guerra civil en el Líbano); estructuras formales complejas en las que se hibridan estrategias del documental y rasgos del videoarte; y la polifonía fracturada de voces, desde las abiertamente testimoniales encarnadas en las entrevistas (en árabe) a la *voice over* poética, reflexiva y meditativa (en francés). Por su parte, los vídeos e instalaciones audiovisuales recientes de Akram Zaatari ponen de manifiesto cómo, de los viajes entre el cine y el arte, nacen nuevos dispositivos para evocar los antiguos conflictos —*Nature morte* (2008, vídeo)— o hablar de nuevos problemas, como el cuerpo y la sexualidad, en asociación a los medios que interrelacionan lo público y lo privado —*Tomorrow Every Thing Will Be Alright* (2010, instalación vídeo y máquina de escribir), *You Tube Video Projections* (2010, instalación audiovisual). Y títulos documentales de su filmografía, como el citado largometraje *This Day* ('*Al-*

yaum', 2003) y el cortometraje *In This House* ('*Fi hadda al-bayt'*, 2004), han abierto una espléndida vía de trabajo en la que la recuperación del patrimonio fotográfico de Oriente Medio —labor que Zaatari desarrolla desde la Arab Image Foundation— propicia complejas e inéditas reflexiones sobre el pasado político de la región mediadas irremisiblemente por la subjetividad del director. Por todo ello, los trabajos documentales de Ghassan Salhab, Akram Zaatari y Mohamed Soueid —nombre íntimamente ligado, desde diferentes oficios, al desarrollo del cine independiente libanés desde los años ochenta y autor de una trilogía documental sobre la guerra civil: *Tango of Yearning* ('*Tango al-amal'*, 1998), *Nightfall* ('*Indama yaati al-masaa'*, 2000) y *Civil War* (2001)—, autores a los que podríamos sumar algunos otros que componen esta excepcional generación de creadores surgidos en el Líbano de la posguerra, hacen de la no ficción libanesa una verdadera estación experimental donde se mestizan y recrean múltiples referentes artísticos y culturales (desde la fotografía o la instalación museística a la poesía), una suerte de vanguardia en el mundo árabe contemporáneo convertida en sustrato y referente para la renovación de otras prácticas audiovisuales, incluida la ficción.

Podríamos afirmar que *cine documental* y *documental digital* son, en estos momentos, expresiones redundantes, siendo el soporte filmico una *rara avis* o sencillamente una especie extinguida en el panorama del documental. Este contexto da un nuevo sentido a la fuerte presencia de revisiones y/o homenajes a la historia y a las estrellas de aquellos cines árabes que hacían soñar con sus bellas imágenes en celuloide, de las que el documental se apropia por unos minutos o en partes importantes de su metraje. Tras estas producciones se esconde en ocasiones la nostalgia por la edad de oro —como en *The Three Disappearances of Soad Hosni* ('*Ikhtifat Soad Hosni al-zalaza'*, 2011), de la libanesa Rania Stephan—, en otras, el deseo de mirar a la historia desde otras perspectivas (de ahí que las figuras femeninas estén muy presentes), y también son el signo de la madurez del cine que se mira así mismo. Pero el documental árabe reciente también ha manifestado interés por el cine o el audiovisual *amateur* y los contextos sociales y culturales que lo rodean. La ya mencionada *VHS-Kahloucha* (Néjib Belkadhi, 2006) nos ofrece, en el registro de la comedia documental, una excepcional reflexión sobre el microcosmos y las relaciones sociales e identitarias que se generan en torno a las bizarras producciones de Moncef Kahloucha, un pintor de brocha gorda que en sus ratos libres emula a sus directores favoritos del cine de género de los años setenta (utilizando el obsoleto soporte del VHS) a quien Belkadhi sigue en la realización de su último film, *Tarzán de los árabes*. El film, bajo la aparente trivialidad del tema, plantea interesantísimas preguntas sobre la apropiación y recreación cinematográficas o los parámetros inusuales en que puede producirse la recepción (pues la reacción de los vecinos aún residentes en Sousse y los emigrados a Europa ante las películas de Kahloucha se acerca más a la que habitualmente suscita una *home movie* que a la de una película de ficción). En *Femme à la caméra* (Karima Zoubir, 2011), la vida cotidiana de una joven madre divorciada de Casablanca que se gana la vida filmando las celebraciones femeninas en las bodas —un negocio lucrativo con el incremento de la segregación sexual en estos eventos y la prohibición de que las fiestas de la mujeres sean filmadas por hombres— es,

sin embargo, una perspectiva novedosa con la que abordar las luchas cotidianas de la mujer marroquí por lograr pequeños espacios de independencia en el seno familiar; también, un medio para trasladar al espectador la belleza, los colores y los ritos de este universo vedado a los ojos masculinos.

Nuestro sucinto esbozo cartográfico no podría terminar sin referir algunas de las primeras reacciones de cineastas y documentalistas a las cuestionablemente llamadas *primaveras* árabes que brotaron en Túnez y Egipto en los primeros meses de 2011 y contagiaron a toda la región. Esta página quedará forzosamente por escribir, pero en los últimos meses varios documentales han comenzado a marcar ciertas pautas: desde Túnez, *Plus jamais peur* ('*La khauf baada al-yaum*', Mourad Ben Cheikh, 2011), la primera gran crónica de los profundos cambios acontecidos en el país, y *Rouge parole* (Elyes Baccar, 2011), que otorga nuevamente la voz a los protagonistas de la revolución popular y la expulsión de Ben Ali; mientras que en Egipto el film colectivo *Eighteen Days* ('*Zamantashar yaum*', 2011), *Born on the 25th of January* ('*Moloud fi khamsa aishrin yanair*', Ahmed Rashwan, 2011) y *Tahrir 2011* (Tamer Ezzat, Aytan Amin y Amr Salama, 2011) cumplen idénticas funciones. Posiblemente el documental más ambicioso hasta la fecha, *Tahrir 2011* presenta la revolución egipcia bajo la forma de un tríptico: Ezzat captura, en el capítulo titulado «El bueno», los días históricos de las manifestaciones en la plaza Tahrir en enero y febrero de 2011 a través de un grupo seleccionado, pero representativo en su variedad, de participantes; Amin explora en «El malo» la psicología de la policía y los servicios de seguridad que participaron en la represión; y Salama, en «El político», analiza, a través de entrevistas a personajes conocidos, las estrategias de Mubarak para mantenerse en el poder. Los ecos de estas convulsas y esperanzadas realidades han llegado también al cine de ficción en films como *Normal* (Merzak Allouache, Argelia-Francia, 2011), donde el veterano director argelino pone en juego novedosas estrategias de diálogo entre el documental y la ficción. Con certeza, éste será uno de los caminos a recorrer, porque la pregnancia de las imágenes de lo real, resultado de la forma en que las sociedades se abren prodigiosamente a las cámaras en momentos cruciales como el que está viviendo el mundo árabe, sin duda marcará un punto de inflexión determinante en el cine de la región. Ahora, además, los cineastas, tanto si orientan sus prácticas a la ficción como al documental, la experimentación o las hibridaciones entre estos ámbitos, deberán tomar conciencia de que las imágenes y los imaginarios que resulten de estas revoluciones populares habrán sido generadas también por miles de dispositivos digitales (desde videocámaras a teléfonos móviles), por los hombres y las mujeres que los portan y las formas en que dichas filmaciones circulen. El cine, y de manera muy especial el documental, no podrá ya sino tomar posición, a un mismo tiempo, sobre la realidad y sobre todo ese nuevo universo de imágenes de lo real.

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

Alberto Elena Díaz es catedrático de comunicación audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. *Research fellow* en la New School for Social Research en Nueva York, ha impartido docencia de posgrado en las universidades de Buenos Aires, Pekín, Barcelona (UAB), Valladolid, etc. Fundador y director durante más de 10 años de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, es igualmente miembro de los consejos editoriales de *Archivos de la Filmoteca*, *New Cinemas* y *Revista de Medicina y Cine*, entre otras, así como de la colección *24 Frames*, editada por Wallflower Press; director de programación del Festival de Granada Cines del Sur; y, desde 2001, delegado en España de la Network for the Promotion of Asian Cinema (NETPAC). Entre sus publicaciones más recientes, cabe destacar: *Cines de la India: tradición y renovación/Cinematographies of India: Tradition and Renovation* (2008), *Cet obscur objet de désir: réalité, incertitude et érotisme* (2008), *Dream of Light: Erice, Kiarostami and the History of Film* (2009), *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (2009), *Estudios sobre el cine colonial español* (2010) y *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (2010).

María Luisa Ortega Gálvez es licenciada y doctora en filosofía y letras y profesora de la Universidad Autónoma de Madrid. Forma parte del comité de dirección de *Secuencias* y es asesora de programación del Festival de Granada Cines del Sur. Coautora de obras colectivas como *The Cinema of Latin America* (2003), *Cine documental en América Latina* (2003), *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano* (2004) y *Documental y vanguardia: lenguajes fronterizos* (2005), y autora del libro *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007), también ha publicado artículos en revistas como *Anthropos*, *Cuadernos Latinoamericanos* y *Archivos de la Filmoteca*.

RESUMEN

El artículo presenta un balance de la producción histórica cinematográfica en el mundo árabe, desde el «paradigma clásico» del quehacer cinematográfico hasta el documental árabe más ambicioso realizado, *Tahrir 2011*, en el que se presenta la revolución egipcia. En la primera parte se destaca el papel de Egipto —durante décadas referente en la producción cinematográfica—; y, en la segunda parte, la aparición del denominado *nuevo cine árabe*, tanto en el Magreb como en Oriente Medio. Igualmente se analiza el universo del documental y de la no ficción, como espacio ineludible para comprender este «cine nuevo», explorando los factores que enmarcan las renovaciones temáticas y formales, así como los cambios ocurridos en la última década en los contextos de producción y de visibilidad del cine árabe.

PALABRAS CLAVE

Cine árabe, documental, Magreb, Mashreq.

ABSTRACT

The article presents an assessment of historical film production in the Arab world, from the «classical paradigm» of cinematographic activity to the most ambitious Arab documentary carried out, *Tahrir 2011*, in which the Egyptian revolution is analysed. The first part stresses the role played by Egypt through the decades regarding film production, and the second one deals with the emergence of the so-called *new Arab cinema*, both in the Maghreb and the Middle East. Likewise, the documentary and non-fiction universe are analysed as an unavoidable field in order to understand this «new cinema», exploring the factors which contain thematic and formal revamp, as well as the changes which have occurred in the last decade regarding the production and visibility of Arab cinema.

KEYWORDS

Arab cinema, documentary, Maghreb, Mashriq.

المخلص

يقدم هذا البحث حصيلة لتاريخ الإنتاج السينمائي في العالم العربي. بالإنطلاق من «النموذج الكلاسيكي» في العمل السينمائي ووصولاً إلى الفيلم الوثائقي العربي الأكثر طموحاً إلى حد الآن. والذي تجسد في فيلم «تحرير 2011» الذي يتناول الثورة المصرية. في الجزء الأول يلقي الضوء على دور مصر في الإنتاج المصري خلال عقود كاملة. وفي الجزء الثاني يتم التطرق لما يعرف «بالسينما العربية الجديدة» التي ظهرت في المنطقة المغاربية والشرق الأوسط. فضلاً عن ذلك يتم تحليل مجال الأفلام الوثائقية والواقعية (اللاخيالية) كفضاء ضروري لإستكشاف العوامل المؤطرة للتجديدات التي طرأت على المواضيع وعلى الشكل. وللتغييرات التي حدثت في العقد الأخير في سياقات الإنتاج السينمائي العربي وتوسع نطاق مشاهدته.

الكلمات المفتاحية

السينما العربية. الأفلام الوثائقية. المغرب الكبير. المشرق.