

La construcción femenina en los albores del cine egipcio

por Carolina Bracco*

Resumen: El cine egipcio ha sido desde sus inicios pionero en la región. Conocido como “el Hollywood del Mundo Árabe” sus comienzos estuvieron signados por un conflicto identitario producto de la ocupación colonial. Así, en esta primera etapa, las películas egipcias eran, o un decorado para adaptación de historias extranjeras que nada tenían que ver con la realidad social del país, o representaciones de historias locales que tenían como fin contraponerse a los valores extranjeros. En cualquier caso, la relación con el “otro” era inmanente. Dentro de esta construcción, se destaca el rol de las mujeres extranjeras, que venían a significar esa “otredad” rival a la identidad nacional egipcia, aún en construcción, a la vez que el de las locales, que participaron de manera activa en la industria.

Palabras clave: cine, extranjero, Egipto, mujeres, identidad

Abstract: From its inception, Egyptian cinema has been a pioneer in the region. Despite being known as “The Hollywood of the Arab World” its beginnings have been marked by an identity conflict resulting from colonial (and foreign) occupation. Thus, at first stage, Egyptian films were a mere décor for the adaptation of foreign films that had little in common with the country’s social reality, or representations of local stories which were meant to counter foreign values. In either case, the relation to an “other” was immanent. Within this construction, emphasis is placed on the role of foreign women, who were represented as radically “other” regarding both the Egyptian women who actively participated in the industry, as well as the nascent Egyptian national identity.

Key words: cinema, foreign, Egypt, women, identity

Fecha de recepción: 10/01/2017

Fecha de aceptación: 19/03/2017

Introducción

En 1853, mucho tiempo antes que sus vecinos árabes, Egipto conoció la “linterna mágica”. En 1912, un francés de nombre De Lagarne adquirió una máquina de rodaje cinematográfico manual y comenzó a realizar un informativo cinematográfico en las calles de Alejandría filmando transeúntes y lugares turísticos; para luego elegir las mejores tomas y enviarlas al extranjero (Armes y Malkmus, 1991: 5). En 1917 los extranjeros residentes en el país comenzaron a filmar los espectáculos teatrales de los actores egipcios para exponerlos fuera del país (Mursi, 1964). La prensa también se ocupó rápidamente de difundir la cultura cinematográfica a través de publicaciones como *Cinégraphe journal* (en francés, 1919) *Images animées* (en francés, 1923) *Cinema* (en francés y griego, 1924) (al-Kalioubi, 1995: 98).

Con un comienzo auspicioso ofrecido por el buen recibimiento del público local y el interés provocado en la población extranjera residente en el país, en 1917, cuando el país ya contaba con 80 salas de proyección (Thoraval, 1988: 8), el Banco de Roma financió la primera sociedad ítalo-egipcia de producción cinematográfica (SITCA). El objetivo de la sociedad era producir cortometrajes de ficción, hecho inédito en el país que hasta entonces había producido sólo cortometrajes documentales. Sus primeras realizaciones fueron en 1919 *Madame Loretta* protagonizada por Fawzi al-Gazayerli y en 1920 *La tía americana* (*al-Khala al-amerikeya*) que presentaba a un transvestido Ali al-Kassar.

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

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

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

Mientras que los *films* mudos reproducían en gran parte los convencionalismos cómicos o sentimentales occidentales, el advenimiento del cine sonoro generó un lugar de encuentro con los tipos de espectáculos a los que el público egipcio estaba acostumbrado, arraigándose de esta manera a las raíces culturales locales. Con algunas excepciones, la producción cinematográfica de este período fue bastante homogénea y tuvo como característica principal ser el soporte de diferentes espectáculos tradicionales egipcios: teatro, música, canción y danza, hasta llegar a ser, según Yves Thoraval después de la Segunda Guerra Mundial "...puramente y simplementement `cabarets filmados`" (1988: 17).

El rol preponderante de los bancos en el desarrollo de los estudios cinematográficos les dio cierta autonomía a la vez que condicionaba las realizaciones al rédito económico, conduciendo a la explotación sistemática de exitosas recetas. Destacados hombres de cine, como Tawfiq Saleh, sostenían que “En El Cairo, nos limitamos a adaptar piezas occidentales para Um Kalsoum o Abdelwahab... El cine alejandrino, cuando quiere imita a Europa. Recrea los filmes occidentales más con una calidad egipcia, un color local particular” (citado en Claude-Michel Cluny, 1978: 68) y llama a las películas de esta época *collage* de canciones y danzas, “pero no era cine, o al menos lo que conocemos como cine” (citado en Armbrust, 2000: 96).

Así, mientras en Europa Walter Benjamin sentenciaba que “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural, extinguiendo para siempre el brillo de su autonomía” (1982: 27); en Egipto, según sostiene Lofti al-Jouli “El encuentro a comienzos del siglo XX entre el cine y el tercer mundo fue un encuentro histórico entre dos contradicciones, entre una herramienta y un arte producidos por la revolución industrial y la sociedad capitalista libre y avanzada, y una realidad agraria, retrasada, feudal, colonizada y aislada de la revolución industrial” (Khayati: 1996, 38). A este respecto, es menester reflexionar sobre la descripción de la sociedad capitalista que al-Jouli describe como “libre y avanzada”, contraponiéndola a la suya propia que aparentemente percibía como “dependiente y atrasada”.

En esta línea, el francés Claude-Michel Cluny observa que “Hasta la Segunda Guerra Mundial, Egipto tenía `directores´ [pero] no tenía cineastas que pensar las leyes que todo arte precisa para nacer, perdurar y renovarse (...) Si los primeros `cineastas´ de El Cairo y Alejandría fueron extranjeros al Egipto real, los primeros `cineastas´ egipcios, a partir de la segunda mitad de siglo, seguían siendo extranjeros a su propia cultura” (Cluny, 1987: 22). Esta afirmación, que encontramos incrustada en un discurso impregnado de un aura

orientalista, pone sobre el tapete la inmanente relación con el “otro”. De hecho, en las primeras películas egipcias se observa un hecho manifiestamente aceptado por sus propios protagonistas, un profundo interés en utilizar el dispositivo para explicarse ante el otro.

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

Comienzos de la industria cinematográfica: mostrar y demostrar

Como anticipábamos en la introducción, en esta primera etapa -que se extendió hasta comienzos de los años 30- los extranjeros se ocupaban de las cuestiones técnicas y los actores egipcios de la actuación. Actores consagrados del teatro como Ali al-Kassar y Nagib al-Rahani recurrieron a la SITCA para llevar sus personajes a la pantalla grande.

En 1922 ya había cincuenta salas en Egipto, todas ellas propiedad de extranjeros (Youssef, 1995: 60) mientras que en 1923 se produjo el primer largometraje egipcio, *En el país de Tutan Kamon (Fi bilad Tutank Amun)*. El film fue dirigido por Muhammad Bayumi, uno de los pioneros del cine en el país, que junto a Talat Harb fundó en 1925 la *Sociedad egipcia para el teatro y el cine* y en 1932 el *Instituto de cine egipcio* para la enseñanza teórica y práctica del dispositivo. El objetivo de crear el Instituto era para Bayumi:

Cumplir con mi deber patriótico y realizar mi sueño de difundir el arte cinematográfico en nuestro país. Éste sufre de la dominación extranjera y del monopolio ejercido por la fotografía, el cine y la cincografía. Le di este nombre al Instituto de Cine Egipcio porque las películas cinematográficas son aquellas que despiertan mi mayor interés ya que se trata de una nueva industria en

Egipto, que los extranjeros no han monopolizado aun enteramente. He aprendido la fotografía y la cincografía para poder proteger esta industria naciente formando al técnico egipcio. (al-Kalioubi, 1995: 99)

Pronto el cine chocó con una de las zonas “duras” de la identidad egipcia: la religión. En 1926 la idea impulsada por un joven turco, Wedad Urfi, de filmar una película contando la vida del profeta Muhammad con el título de *El amor del príncipe (Hub al-amir)* desató la polémica entre los círculos religiosos que rápidamente se manifestaron en contra del proyecto. Youssef Wahbi, quien iba a encarnar al profeta, expresó en una carta abierta: “Si acepté llevar este papel a la pantalla es para dar consideración al profeta Muhammad y mostrarlo a Occidente de una manera respetable a través de la noble verdad. El objetivo de este *film* no es otro que la propagación de la religión musulmana que apoya el gobierno turco”; a lo que el doctor en teología de al-Azhar Ibrahim Shab Allah le respondió que “No dudamos de la capacidad de Youssef Wahbi de interpretar la grandeza de reyes y sultanes [...] Si el Sr. Wahbi piensa que su móvil es “mi religión sobre todo”, que se desvincule de este proyecto y que sepa que él puede sobre el escenario convertirse en rey o emperador, pero jamás podrá convertirse en profeta” (Khayati, 1996: 112).

La presión tanto de los círculos religiosos como artísticos fue tal que finalmente el proyecto se canceló y Wedad Urfi debió abandonar el país. Esta primera disputa sobre aquello que se podía representar y aquello que no, nos da una primera pauta de la censura que sufrió el cine egipcio y que marcó su pulso creativo de allí en adelante. Por otro lado, es interesante el argumento expuesto por Youssef Wahbi, que desea con su actuación brindar una imagen positiva del profeta Muhammad a Occidente, siendo una vez más el arte local una “vidriera” del mundo oriental para ser observada y evaluada por Occidente y ello porque:

Para Europa el islam fue un trauma que perduró hasta el final del siglo XVII, el “peligro otomano” latente en toda Europa representaba para toda la civilización cristiana una constante amenaza y, con el tiempo, la civilización europea incorporó al tejido de su vida esa amenaza y su tradición, sus grandes acontecimientos, sus figuras, virtudes y vicios [...]...las ideas sobre el islam que circulaban eran necesariamente una versión devaluada del sólido peligro que simbolizaba para Europa (Said, 2008: 93-94).

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

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

Tabla 1. Largometrajes producidos en Egipto entre 1927 y 1936
Elaboración propia basada en Sadoul (1996, 283)

Otra característica determinante del período fue el interés comercial de lo que en Egipto se conoció como los “ricos de guerra”¹ en la industria cinematográfica, que rápidamente se convirtió en la segunda del país tras el

¹ Industriales beneficiados por la escasez de algodón estadounidense en el mercado mundial a causa de la Primera Guerra Mundial

algodón. Esto fue posibilitado por el hecho de que no había distribución de películas extranjeras durante la guerra y por la especulación financiera de la clase cercana a los círculos de poder nacional y colonial. Así, fueron los intereses comerciales, más que los artísticos, los que dieron nacimiento a la industria cinematográfica egipcia.

En 1927 Talat Harb especificaba en un discurso las funciones de la *Sociedad egipcia para el teatro y el cine*. El cine era para él un proyecto puramente económico que serviría para corregir la imagen que tenían los extranjeros de Egipto. En línea con esta impronta, Nagib al-Rahani declaraba: “Recurrimos al cine por dos razones: el deseo de utilizar este arte, como ya lo hemos hecho con el teatro, para que nuestro país sea el centro artístico y la necesidad de asegurar nuestro futuro financiero” (Youssef, 1995: 62).



Nagib al Rahani en *Salama está bien* (*Salama fi kheir*, Niazi Mustafa, 1937)

Composición social del público

En 1896 tuvo lugar la primera proyección cinematográfica de las películas de los hermanos Lumière en Alejandría y unos meses después llegaban a El Cairo (Khayati, 1996: 110). La noticia, aparecida en Alejandría el 6 de enero de ese año anunciaba: “Por primera vez en el sector egipcio en el café de Sawani – calle Rashid en Alejandría. La familia del arte y la familia del *jinn* en colaboración con los diablos y sus brujerías secretas. El primer invento, en cinematógrafo a partir del 6 de enero de 1896” (Mursi, 1964). Al día siguiente el periódico francés *La réforme*, que se publicaba en Egipto, difundió la noticia sobre las “imágenes móviles” de la siguiente manera: “Ayer se celebró en la cafetería de Sawani de la calle Rashid en Alejandría por primera vez una fiesta única en el sector egipcio. Se trató del arte cinematográfico y juegos de magia” (Ídem).

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

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

En el barrio popular de al-Husein de El Cairo, el dueño del cine y la pensión de Mahmoud al-Misri, Abd al-Rahman Slahin se rodaba a sí mismo fumando el narguile en la puerta de entrada y saludaba a sus clientes, que luego volvían para verse en la pantalla. Mientras tanto, en los lujosos cafés del centro de la ciudad se proyectaban películas extranjeras. Dos eran los lugares elegidos por la élite para disfrutar de las *matinés*: el restaurante Santy y el café Champs-Elysées en la zona de al-Azbakiyya (al-Hadari, 1987: 67).

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

Tabla 2. Precios de entradas en los cines de primera clase en 1908
 (al-Hadari, 1987: 91)

A fines de 1906 ya había dos salas propiamente de cine en Alejandría (Aziz y Darwish) y una en El Cairo (Excelcior). Los años siguientes (1908, 1909) fueron un punto de inflexión en la ampliación de la audiencia y la inclusión de las clases populares, fundamental para la posterior masificación del cine, con la apertura de nuevas salas en los barrios populares como al-Shahir, Shubra y al-Husein (Baraka, 1998: 124). Las salas de primera clase estaban ubicadas en el centro de la ciudad (al-Azbakiyya e Imad al-Din) y eran frecuentadas por la clase alta mientras que las de segunda de hallaban en los barrios populares y de clase media y eran frecuentadas por obreros, vendedores ambulantes, entre otros.

En 1912, con la introducción de la traducción al árabe de las películas extranjeras, la audiencia aumentó considerablemente entre los nativos, dejando

ya de ser un entretenimiento exclusivo para los residentes extranjeros en el país. Ello impulsó la apertura de más salas en todas las ciudades egipcias.

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

Tabla 3. Lista de precios en 1931 para el cine y el teatro.

(Revista Roz al-Yousef: 1931, 18)

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

La construcción de la identidad nacional enfrentada a la otredad femenina

En 1927, *Layla*, la primera película considerada “puramente egipcia” —a pesar de haber sido dirigida por el turco Wedad Orfi— fue también la primera de una seguidilla de *films* que reprodujeron la mirada occidental de un Oriente folclórico, centrado en la rivalidad entre las dos civilizaciones. *Layla* es una joven huérfana bajo la tutela del jefe de una tribu cerca del desierto. En la aldea un hombre abusa de ella, a la vez que ella está enamorada de su joven vecino, Ahmad, que trabaja como guía turístico en un hotel en las pirámides. El joven

es seducido por una mujer extranjera que lo convence de viajar con ella a su país. Ahmad accede, a la vez que abandona a Layla embarazada. Cuando se descubre su embarazo, expulsan a Layla de la tribu, y la joven empieza a vagar por el desierto cuando es atropellada por el coche del jefe de la aldea, que la lleva a su casa y la hace atender por un médico. Luego de curarse, tiene a su hijo y se casa con él.

Según numerosos relatos, la película contenía escenas de danza ejecutadas por la protagonista, Aziza Amir, que escandalizaron al público. Defendiéndose de las acusaciones de que la danza era una parodia de las costumbres egipcias, Wedad Orfi, argumentó que:

En cuanto a la danza que yo habría introducido en la película para rebajar a los egipcios, admito que jamás pensé en tal cosa. Fue la señora Aziza Amir quien insistió en ejecutarla. Ignorante de las costumbres egipcias, le pregunté en varias oportunidades si aquella danza era parte de las costumbres de la alta sociedad y ella me explicó que se trataba de una danza egipcia clásica. No tenía, entonces, ninguna razón para oponerme. Pero su esposo Ahmad al-Shari me hizo notar el hecho de que esta danza no le hacía honor a Egipto. Entonces la corté del *film* y la destruí (Ramzi: 1995, 78).

Hija del Nilo (Bint al-Nil) de 1929 —basada en la obra de teatro *Husein Bey* escrita por el actor Muhammad Abd al-Futuh y dirigida por un italiano de apellido Roca— relata la historia de un grupo de jóvenes egipcios que estudian en el extranjero y que al retornar a su país perciben a las jóvenes egipcias como retrógradas en comparación con las extranjeras, para luego darse cuenta de que en realidad las occidentales son unas libertinas, y sus compatriotas creyentes virtuosas. Un año antes, *La tragedia de la vida (Mashsat al-haya)*, dirigida por Wedad Orfi había sido censurada por presentar la historia de una bailarina extranjera que seduce a un joven egipcio que gasta toda su fortuna en ella y abandona sus estudios. El *film* había sido financiado por un joven

adinerado enamorado de una bailarina turca de un casino. En tres horas la bailarina fue expulsada del país y la película prohibida en las salas del país a pesar de que los afiches de la película ya inundaban las calles (Youssef, 1995: 65).

Una de las primeras películas con escenas habladas, *Hijos de la aristocracia* (*Awlad al-zawat*), dirigida por Muhammad Karim con guión de Youssef Wahbi, cuenta la historia de Hambi, quien engaña a su mujer egipcia con una francesa. Cuando su mujer se entera del engaño él escapa con su amante a París y allí descubre que la mujer le es infiel. En un arrebato, le dispara cuando la ve besándose con un joven y es detenido por la policía. Luego de cumplir su condena de doce años en Francia, vuelve a El Cairo para encontrarse con su mujer ya casada con otro hombre en la boda del hijo de ambos. Cuando lo ve, el joven piensa que es un vagabundo y le da una moneda. Luego de vagar por las calles de la ciudad lamentando su suerte, Hambi decide suicidarse arrojándose a las vías del tren.

La imagen degradada que se hacía de la mujer extranjera en el cine, manifiesta en los ejemplos expuestos hasta aquí, tuvo pronta repercusión en los medios. Así, el periódico francés *La voice* —que se editaba en Egipto— en marzo de 1932, publicó una crítica de *Hijos de la aristocracia* por la deformación que hacía de la mujer extranjera haciéndola un “símbolo del vicio de Occidente contrapuesto a las virtudes de Oriente” (citado en al-Kalioubi, 2009: 42). La cuestión llegó al punto de que algunos extranjeros residentes en el país presentaron una queja ante el Ministerio del Interior arguyendo que la película demostraba la aversión de los nacionales contra los extranjeros. El Ministerio del Interior ordenó entonces que se interrumpiera la proyección de la película y convocó a una comisión que evaluara la situación, la cual se manifestó a favor de la continuidad de la proyección del *film* en las salas del país.

De esta manera, *Layla* fue el punto de partida del personaje de la mujer extranjera —malvada, viciosa, de poca virtud— que es motivo de las desgracias y la infelicidad del pueblo egipcio, como una clara alegoría de la ocupación colonial y los beneficios gozados por los extranjeros residentes en el país.

Fueron muchas las producciones desde los comienzos del cine egipcio hasta 1936 orientadas a fortalecer este discurso y pronto la batalla se trasladó fuera de las salas y el rechazo a los extranjeros comenzó a plasmarse en los debates intelectuales impresos. La revista *al-Sabah* publicó un artículo sobre el incidente de *Layla* bajo el título de “Los extranjeros y el cine en Egipto, la campaña del odio y frustración con las películas egipcias”. En el texto se acusaba abiertamente a los extranjeros de haber cometido crímenes y agresiones contra la dignidad de los egipcios y reivindicaba a las películas como parte de una amplia campaña nacional que se expresaba en distintas formas y diferentes niveles de conciencia.

Con el correr de los años, el cine continuó siendo el arma ideológica de las clases hegemónicas para consagrar los valores culturales destinados a consolidar su poder. En este primer momento, la hegemonía de una clase terrateniente reaccionaria, conservadora y anti-extranjera invirtió en la industria cinematográfica fomentando producciones que ensalzaran los valores que se suponían “puramente egipcios” pero que continuaban siendo el reflejo de una imagen creada por Occidente.

La otredad local: mujeres egipcias

La gran pantalla y sus infinitas y nuevas posibilidades atrajeron a inquietas personalidades femeninas, que pronto se destacaron entre sus pioneros. La primera de ellas, Aziza Amir, en 1927 produjo y protagonizó su primer *film*, *Layla*.



Aziza Amir en la portada de la revista *al-Kawakib*, 1 de mayo de 1928.

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

Libanesa de origen, Asia Dagir, había participado como extra en *Layla*. Dos años después —en 1929— ya producía y protagonizaba su propio *film*: *Belleza del desierto* (*Ghadat al-sahra*) dirigida por Wedad Orfi (Armes, 2007: 219). La trama de la película versaba sobre una mujer casada contra su voluntad con el jefe de una tribu. En un intento de huir de su marido, es rescatada por su amor de juventud. La película recibió una de sus primeras distinciones en la Feria industrial de Damasco en 1929. El objetivo de la feria era,

...demostrar al colonizador francés que los árabes eran capaces de [desarrollar] la industria, la producción y la organización. Frente al público, la imagen del hombre y la mujer árabes en la pantalla refuerza sin duda la idea de que los árabes eran capaces de las mismas producciones que los extranjeros en el dominio del séptimo arte. Miles de espectadores, según el periódico *al-Ahram*, vieron el *film*. El comité de organización de la Feria, [...] hizo proyectar *Belleza del desierto* durante tres días. Y el gobierno otorgó el gran premio de la Feria a su intérprete y productora, quien recibió cien libras sirias y una medalla de oro fabricada especialmente en París (Ramzi, 1995: 80).

La necesidad de legitimar las propias capacidades técnicas y artísticas frente al “otro” estaba pues, a la orden del día.

En 1934, Asia Dagir se aventura en un género poco incursionado por el cine egipcio: la ciencia ficción. *Ojos hechiceros (Uyun sahira)* dirigida por Ahmad Galal, será un extraño *film* sobre magia negra que no evadirá los recortes de la censura al mostrar un hombre que sale —literalmente— de su tumba gracias a los ojos embrujados de Asia, que recurre a la magia para resucitar a su amado. Su sobrina, Mary Kawni, que había venido con ella de Líbano en los años veinte, debutó en el cine de muy pequeña, en *Belleza del desierto*. Protagonizó luego unas veinte películas hasta 1953, muchas de ellas dirigidas por Ahmad Galal, quien había trabajado también con su tía y Aziza Amir. Se casaron en 1940 y abrieron su propia compañía de producción cinematográfica, *Gala Films*, que rápidamente se convirtió en una de las más importantes del país.

Una cuarta actriz, Bahiga Hafez, intentó dedicarse a la dirección. Se inició como actriz en 1930 cuando fue elegida por Muhammad Karim para protagonizar *Zaynab*, donde su papel era el de una mujer casada con un hombre al que no ama y es despreciada por su familia. En 1932 creó su propia compañía de producción, *Fanar Films*, cuya primera producción fue *Las*

víctimas (*al-Dahaya*) de los hermanos Lama que produjo y co-dirigió. Luego su producción *Layla hija del desierto* (*Layla bint al-sahra*) de 1937 fue prohibida por el gobierno por dar una mala imagen de Irán² —cuyo máximo gobernante iba a casarse con la hermana del rey Fuad— y ella quedó financieramente arruinada.

Por fin en 1936 se estrenaron dos películas protagonizadas por dos grandes mujeres de la escena artística local: Badia Masabni y Um Kulzum. *Widad*, dirigida por Fritz Kamp, fue el primer largometraje producido por el *Estudio Egipto* en el que la gran cantante egipcia Um Kulzum encarna a una esclava enamorada de un rico mercader al que sirve. Fue la primera de innumerables producciones destinadas a promocionar a los cantantes famosos del país en toda la región.



Um Kulzum en *Wedad*

² La película relataba la historia de la poetisa Layla al-Afifa que vivió en el siglo V en Arabia. Célebre por su gran belleza, se casa con el rey de los persas, Kosro Anouchirwan, que la somete a distintos tipos de tortura.

Después de participar en la película *Hijo del pueblo (Ibn al-shab)* en 1934, Badia Masabni protagonizó *La reina de los teatros* donde representa a Badia, una mujer que se casa con un millonario y es abandonada por este a los tres días de la boda. Luego del abandono, y sin otros medios de subsistencia, decide dedicarse al arte, convirtiéndose en “la reina de los teatros”. Su marido muere, y en el testamento deja la mitad de su fortuna a su mujer y la otra mitad a un hombre llamado Asham a condición de que se casen y el matrimonio dure al menos tres años. Aquel que abandone al otro, pierde su parte de la fortuna. Asham intenta engañar a Badia, pero esta lo descubre y logra quedarse con toda la fortuna.

La película fue dirigida por Mario Volpi y producida y distribuida por *Aflam Badia* de Badia Masabni. Según recuerda en sus memorias, el rodaje de la película se superpuso con el de *Widad* y el Estudio Egipto privilegió a esta última en detrimento de su película, haciéndole perder toda su fortuna y precipitándola hacia el suicidio (Nazik, 1996: 332). Según Masabni, el director artístico de Estudio Egipto “tuvo miedo de que mi película tuviera más éxito que *Widad*, por lo que hizo un gran esfuerzo para que fallaran las escenas espectaculares con vestuario faraónico (...) que luego cortó de la película” (331). El fracaso del *film* dejó a Badia Masabni en la ruina, y todos sus bienes fueron confiscados, incluyendo las copias de la cinta de la película. En cuanto a *Widad* su éxito fue absoluto dentro y fuera de Egipto consagrando a Um Kulzum como “la voz de Oriente”.

Comentarios finales

Como hemos expuesto en las páginas precedentes, el rol de los extranjeros en el desarrollo de la industria cinematográfica local fue desde el comienzo fundamental. Por un lado, fueron los responsables del desarrollo de la industria en la región, al punto que Ahmed Youssef (1995: 57) sostiene que “podemos afirmar, sin exageración, que los primeros veinticinco años del cine en Egipto

son el *affaire* de residentes europeos o árabes, que buscan en el nuevo arte, aparecido en 1895, una nueva manera de divertirse y hacer fortuna”, aunque dejando de lado la realidad social del país. Tampoco los egipcios buscaron hacer eco de ella y cuando lo hicieron, responsabilizaron a los extranjeros de todos los males que aquejaban al país, enfatizando la degradación moral y la exaltación de los valores que se consideraban puramente egipcios.

A este respecto, y para cerrar la idea, creemos iluminadoras las palabras de Sayed Saïd cuando sostiene que:

Para el contexto egipcio, la plataforma semiótica está sin duda constituida por el concepto de la *atracción hacia del fracaso* que refleja la situación cultural de una nación que se siente inexorablemente atraída hacia un abismo sin fondo, por las amenazas que la rodean. El cine egipcio nació y se desarrolló en un contexto de crisis existencial de la nación egipcia, crisis que se manifiesta, entre otros, por un profundo malestar de identidad (1995: 192).

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

El cine, se presentaba entonces en este contexto como un dispositivo disciplinador de las miradas y las conductas, tomado por la clase hegemónica como un proyecto comercial y no cultural, cuyo fin era el control social de las masas y la disputa del poder colonial a través de la exaltación del sentimiento nacional. Ello tuvo –y continúa teniendo- un impacto mucho mayor en la imagen y el imaginario creados en torno a lo femenino, el lugar de la mujer y su

identificación como un “otro”, que irá tomando diferentes formas en el transcurso de los años en consonancia con el devenir político y social egipcio.

Bibliografía

- Armbrust, Walter (2000). *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and beyond*, Berkeley: University of California Press.
- Armes, Roy. “Women pioneers of Arab cinema”, en *Screen*, 48, 4 (Invierno de 2007), pp. 517-520.
- . y Malkmus, Lizbeth (1991). *Arab and African filmmaking*. Londres: Zeb Books.
- Baraka, Magda (1998). *The Egyptian upper class between revolutions 1919-1952*, Beirut: Ithaca Press.
- Benjamin, Walter (1982). *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus.
- Cluny, Claude-Michel (1978). *Dictionnaire des nouveaux cinémas árabes*, Paris: Sindbad.
- . (1987). “Origines et differences”, en Mouny Berrah, Jacques Lévy y Claude-Michel Cluny (eds.), *CinémAction et Grand Maghreb. Les cinémas arabes*. Paris: Institut du Monde Arabe, 43.
- Al-Hadari, Ahmad (1989). *Tarij al-sinema fi Misr*, El Cairo: al Hay’aal-Misreya al-’Amma li-l-kitab.
- Al-Kalioubi, Muhammad Kamel (1995). “L’enseignement du cinema”, en Magda Wasef (editora), *Égypte 100 ans de cinéma*, París: Institute du Monde Arabe.
- . “Asatir yedida fi sinima qadima, al-sinema al-misreya (1935-1952)” (2009), en Hashem al-Nahas (comp.), *Al-sinema al-misreya al-ta’sil w-al intishar (1935-1952)*, El Cairo: al-Maylis al-A’la li-l-Zaqafa.
- Hillauer, Rebecca (2005). *Encyclopedia of Arab women filmmakers*, El Cairo: AUC Press.
- Khayati, Khémaïs (1996). *Cinémas Arabes. Topographie d’une image éclatée*, Paris: L’Harmatan.
- Nazik, Basila (1996). *Mudakkirat Badia Masabni*, Beirut: Dar Maktabat al-Haya.
- Qasim, Mahmoud (2013). *Mawsuat al-mumazelin fi al-sinema al-arabeya*, El Cairo: al-Haya al-Misriyya al-’Amma li-l-Kitab.
- . (2009) *Mawsuat al-aflam al-arabeya (1927-2009)*, El Cairo: Roz al-Youssef.
- Ramzi, Kamal (1995). “Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien”, en Magda Wasef (editora), *Égypte 100 ans de cinéma*, París: Institute du Monde Arabe.
- Sadoul, Georges (ed.) (1966). *Les cinémas des pays arabes*, Beirut: Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision.

Said, Edward (2008). *Orientalismo*, Barcelona: Cultura Libre.

Saïd, Sayed (1995) "Politique et cinéma", en Magda Wasef (editora), *Égypte 100 ans de cinéma*, París: Institute du Monde Arabe.

Thoraval, Yves (1988). *Regards sur le cinéma égyptien 1895-1975*, París: Éditions L'Harmattan.

Youssef, Ahmad (1995). "Une genese cosmopolite", en Magda Wasef (editora), *Égypte 100 ans de cinéma*, París: Institute du Monde Arabe.

Película documental de Ahmad Kamil Mursi. *Historia del cine egipcio (Tarij al-sinima al-masreya)*. El Cairo, 1964.

* Carolina Bracco es Politóloga (UBA). Doctora en Culturas Árabe y Hebrea (Universidad de Granada). Sus áreas de investigación son Cine y Género en el Mundo Árabe-Musulmán, Feminismos Árabes, Mundo Árabe Contemporáneo.
carobracco@gmail.com