# EL CINE ÁRABE ACTUAL: TENDENCIAS Y RETOS

**Viola Shafik**

Directora de cine y autora, entre otras, de la obra: "Arab Cinema: History and Cultural Identity".

## PRODUCCIÓN E INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA: PASADO Y PRESENTE

Sin duda, la introducción de nuevas tecnologías y el profundo cambio del panorama mediático regional, con la llegada de nuevos medios de comunicación, han dejado sus huellas en la producción local, colocando en especial a los jóvenes talentos, con ideas alternativas y estilos innovadores, en primera plana. Al mismo tiempo, algunos directores de cine y autores han comenzado a expresar sus reservas hacia el elitismo cinematográfico, modernista e individualista que todavía es frecuente. Por ejemplo, el joven director Mayyar al-Roumi ha desarrollado una actitud crítica hacia el paternalismo e intelectualismo radical de las generaciones anteriores de directores de cine de autor en su valoración de los *grand maîtres* del cine sirio, último pero no por ello menos importante, debido a la crisis en la que estos directores se encuentran atrapados. Por tanto, el cisma que existe entre el cine de autor y el cine comercial no puede ignorarse. No obstante, en Líbano y Egipto los nuevos medios de comunicación han permitido que una nueva generación de directores desarrolle conceptos nuevos que desafían el statu quo cinematográfico y político.

›Fotograma de la película "Un minuto menos de sol" del director Nabil Ayouch.

De un modo general, los medios de comunicación electrónicos y digitales han fomentado la producción alternativa de cortos y documentales, no solo en algunos de los países árabes de producción cinematográfica tradicional, sino también en los países del Golfo, durante décadas exclusivamente consumidores de películas y de producciones para televisión, egipcias en su mayoría. En Kuwait, el largometraje *Juventud cool* (*Shabab Cool*, 2004), del director de televisión Muhammad Dahham al-Shammari, se rodó en formato digital y después se pasó a 35 mm para su proyección en cines. Lo mismo sucedió con *Medianoche* (*Muntasaf al-Layl*), dirigida por Abd Allah al-Salman. En Bahrein, Bassam al-Thawadi, director del primer largometraje del país, usó ya en 2003 esa misma técnica para su segunda película *El visitante* (*al-Za'ir*)[1].

A nivel de infraestructuras, Jordania realizó grandes esfuerzos para preparar el terreno para una producción cinematográfica nacional e interregional. El país presenció la creación de una nueva escuela cinematográfica y de una cooperativa para jóvenes aspirantes a directores, la Amman Filmmakers Cooperative, dirigida por Hazim Bitar. Esta cooperativa organiza talleres y ha producido ya varios cortos y pronto empezará a producir largometrajes. También la Royal Film Commission amplió sus actividades y organiza anualmente el Rawi Middle East Screenwriters' Lab, abierto a todos los guionistas árabes. Además, Jordania acoge al Arab Cultural Fund que fomenta cualquier tipo de actividad cultural en la región, incluido el rodaje de películas alternativas.

El mercado y la infraestructura son sin duda un problema importante en los demás países árabes productores de películas. Esto sucede incluso en Egipto, que acoge a la mayor industria cinematográfica de la región que, aunque se ha visto muy reducida, todavía resiste y tiene potencial para la renovación. Desde que empezó el nuevo milenio, Egipto ha conseguido estabilizar y aumentar ligeramente su producción anual hasta unas 25 películas de ficción, después de un repentino descenso en la producción durante los primeros años 90 (desde una destacada producción de 70 películas de ficción en 1992, pasando por las 16 de 1997, la producción más baja desde los años 30). Según la opinión de algunos analistas, esta recuperación se

1 Sermini, Salah (2004): 'Cinema in the Arab Mashriq (East)'. Filmmuseum Frankfurt. *Panorama of Arab Cinema 1954-2004*. Frankfurt, pp. 70-74.

debió fundamentalmente a la adopción de una tecnología que mejoró el sonido, los procesos de laboratorio y los gráficos por ordenador. A esta mejora hay que añadir la aparición de una "nueva comedia" que comenzó a inundar las salas de cine y que introdujo una nueva generación de cómicos. Entre los más conocidos se encuentran Ahmad Hilmi, Ahmad Sa`d, Muhammad Hinidi y Hani Ramzi. Irónicamente, algunos de los éxitos de taquilla más destacados se consiguieron con ciclos de películas de estas estrellas, entre ellos *Hamah en Amsterdam* (1999) y *al-Limbi* (2002), que generaron ingresos diez veces superiores a lo invertido en su producción, pero que tampoco ayudaron a remediar la crisis, por el simple motivo de que los productores no invirtieron suficientemente sus ganancias en la industria[2].

*La tecnología digital ha producido una nueva generación de corrientes vanguardistas, "secesionistas" o simplemente críticas*

*En Líbano, con la llegada a la madurez de una generación más joven de directores y artistas, se ha desarrollado un innovador, vibrante e independiente movimiento artístico y cinematográfico*

Al mismo tiempo, Egipto fue testigo de la aparición de las llamadas "películas para centros comerciales", especialmente diseñadas para los jóvenes de clase media y que reflejan sus intereses y su estilo de vida. Algunos de los trabajos de mayor éxito son: *Noches largas* (*Sahhar al-Layali*, 2003) de Hani Khalifa y *Tiempo libre* (*Auqat al-Faragh*, 2006) de Muhammad Mustafa. Este tipo de películas reciben su nombre del tipo de salas de cine que atraen a este público privilegiado. Estos cines se encuentran en los centros comerciales recién construidos de las extensas zonas residenciales de las ciudades egipcias; y están equipados con la última tecnología, aprovechándose y asimismo contribuyendo a la comodidad que estas zonas urbanas ofrecen a la clase media egipcia.

Sin embargo, en el mundo árabe, el cine popular egipcio se ha visto marginado, compitiendo en el Magreb por el escaso público con sus producciones nacionales. Por ejemplo, en Marruecos, entre 300.000 y 500.000 espectadores ya se consideran un éxito para una producción nacional. No obstante, este país ha sido el mayor productor del norte de África con una producción total de 43 películas entre los años 1991 y 2000, alcanzando las diez películas[3] al año en el año 2000, en comparación con unas 3 ó 6 de Túnez —con una cifra excepcional de 9 películas[4] en 2006— y con las 2 ó 3 anuales de Argelia. El éxito relativo del cine marroquí se debe en parte a otro cambio introducido en 2004 en el sistema de financiación de sus películas: el sistema francés de "*avances sur les recettes*", que consiste en invertir un determinado porcentaje de los beneficios de todas las películas en producciones nacionales. De hecho, las películas marroquíes consiguieron alcanzar el mayor número de espectadores, con películas como la comedia *El bandido* (*al-Bandiyya*, 2004) del cómico Said al-Nasiri; la controvertida coproducción francesa *Marock* (2004) de Layla Marrakishi, que cuenta la historia de amor entre un chico judío y una muchacha musulmana; y la *La sinfonía marroquí* (*al-Sinfuniyya al-Magribiyya*, 2006) que estuvo en cartelera durante cinco semanas consecutivas. Por otro lado y como consecuencia de la relajación política, aparecieron una serie de películas de autor de buena calidad sobre temas controvertidos como la persecución política y el gobierno autocrático; algunos ejemplos son *Memoria de la detención* (*Zakira Mu`taqala,* 2005) de Jillali Ferhati y *Mil meses* (*Alf Shahr*, 2003) de Fawzi Bensaidi.

2 al-Naggar, Ahmad al-Sayyid (ed): 'Sina'at al-sinima fi Misr', *al-Itijahat al-iqtisadiyya al-istratijiyya 2001*. Centro al-Ahram de estudios políticos y estratégicos. El Cairo (2002), pp. 301-333.

3 al-Masnaoui Mustafa (2001): *Abhath fi-l-sinima al-maghribiyya*, Rabat.

4 Ministère de la Culture et de la Sauvegarde du Patrimoine (Boughedir, Ferid). *Le cinéma en Tunisie/Cinema in Tunisia*, Túnez, 2006.

Las diferencias sociales y la explotación que existen desde Casablanca hasta las zonas montañosas del Atlas, pobladas por los bereberes o imazighen, eran el tema de *Los ángeles no vuelan sobre Casablanca* (*al-mala'ikka la tuhalliq fauq al-Dar al-Bayda*, 2004) de Muhammad Asli, mientras que otras se centran en encuentros cotidianos e historias humanas, como *El caballo del viento* (*Awd Rih*, 2001) de Dawud Awlad Syad y *La vida miserable de Juanita Narboni* (*Juanita, bint Tanja*, 2005) de Farida Ben Lyazid. Todos estos trabajos tienen en común su imaginería poética y expresiva, algo que se aplica sobre todo a una de las obras destacadas de la producción marroquí más reciente, *Ali Zoua* (2000), que se llevó a cabo con la cooperación de los niños de las calles de Casablanca y que representa la versión marroquí, mucho más imaginativa y en absoluto melodramática, de *Salaam Bombay*. De una forma más expresiva, esta película se narra no solo desde la perspectiva de los niños, sino que profundiza en el espacio entre la realidad y los sueños, en los deseos y múltiples engaños de los protagonistas y de otros personajes como motor principal de la historia. La positiva acogida de esta película en Marruecos demuestra la capacidad de su director, Nabil Ayush, de madre francesa y padre marroquí, para hacer converger la orientación del cine de autor europeo con los elementos populares para atraer a la audiencia.

Los logros relativos de Marruecos contrastan con la situación de colapso de Túnez y Argelia. En el segundo caso, una de las dificultades más importantes fue no solo la malograda reforma de las producciones controladas por el Estado, sino también la guerra civil. De hecho, entre 1994 y 2002 era muy peligroso grabar en la capital argelina. Desde entonces se ha observado una cierta relajación y un relativo aumento de la producción con trabajos como *Rachida* (2002) de Yamina Bechir-Chouikh y *al-Manara* (2004) de Belkacem Hadjadj, entre otros. Las producciones argelinas, ahora privatizadas, dependen en gran parte de financiación extranjera, para ser más precisos, de Europa occidental; con escasa financiación de películas por parte de la televisión argelina, la RTA. Recientemente, la RTA ha contribuido a una mayor difusión del trabajo de Mohamed Chouikh de 2005, *Douar de mujeres* (*Duwwar al-Nisa*), en las pocas salas de cine que quedan en Argelia, lanzando una gran campaña promocional de esta película. Algunos directores han sido capaces de movilizar a instituciones culturales locales para que contribuyan en el presupuesto, como es el caso de Hadjadj para su película *al-Manara*. Pero en general, el apoyo de la televisión a las películas en el norte de África sigue siendo muy escaso, un hecho que también es válido en el caso de Túnez.

La televisión tunecina estaba dispuesta a ofrecer algún apoyo económico a películas de ficción, como *Boda de verano* (*Bab al-Arsh*, 2004) de Mokhtar Ladjimi. También, promocionó la película *Flor de olvido* (*Khushkhash*, 2006) de Selma Baccar, de un modo indirecto, mediante entrevistas y reportajes. No obstante, hasta aquel momento había tenido un efecto enormemente negativo en la distribución de las películas tunecinas. Se sospecha que uno de los motivos por los que el público tunecino abandonó su cine nacional fue la prohibición de emitir los tráilers de las películas nuevas, a causa de una ley de 1992 que permitía al canal privado de televisión por cable Horizons emitir conjuntamente con el Canal+ francés. De hecho, el cine tunecino se encuentra en crisis y ha dejado atrás su edad de oro a pesar de que el Estado todavía cubre el 30% del presupuesto de las producciones nacionales y del hecho de que algunos de los trabajos más recientes son simplemente copias de éxitos anteriores, tal como sucede con *Boda de verano*.

## LOS NUEVOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y EL CINE "INDEPENDIENTE"

Al contrario que la televisión, los nuevos medios de comunicación y sus tecnologías han jugado un papel positivo en el desarrollo de la cultura cinematográfica árabe reciente. Más de un director de países con una tradición cinematográfica más antigua, como Egipto, han recurrido al vídeo digital para el rodaje de películas de ficción, ya sea para crear una nueva estética o un estilo cinematográfico genuino como hizo Yousry Nasrallah con *La ciudad* (*al-Madina*, 1999), donde quería dar a sus actores un mayor espacio para la improvisación. Otra razón fue la economía cinematográfica. La película *Klephty* (2004), auto-producida por Mohamed Khan, le ofreció a su director una oportunidad de volver a su anterior realismo observador y socialmente comprometido; mientras que Muhammad Malas, con financiación extranjera, tuvo la oportunidad de reali-

zar *La puerta de la tumba* (*Bab al-Maqam*, 2005) por primera vez sin el apoyo de la Organización cinematográfica siria. El director de la nueva generación y reportero de guerra, Ibrahim Battut, incluso originó a propósito un conflicto con las autoridades porque a su producción digital independiente *Ayn Shams*, rodada en 35 mm, se le impidió la entrada a Egipto simplemente por razones burocráticas, al no haber solicitado el permiso del censor ni antes ni después del rodaje. Battut aprovechó la oportunidad para demostrar su independencia de la industria cinematográfica (una independencia relativa, porque la película todavía no ha encontrado distribuidor) y poner en duda a la censura al rechazar recibir la aprobación de los censores, teniendo en cuenta que el contenido de esa película no era ni más ni menos crítico que otras películas de ficción más comerciales.

De hecho, en la mayoría de países árabes, incluida Arabia Saudí, la tecnología digital ha producido una nueva generación de corrientes independientes, vanguardistas, "secesionistas" o simplemente críticas. El documental de Haifa Mansur, *Mujeres sin sombra* (*Nisa billa zill*, 2005), sobre los derechos de las mujeres en Arabia Saudí, es uno de estos ejemplos. La propia autora hizo de cámara y recorrió el país en una búsqueda del estatus actual de las mujeres de su tierra natal. Las nuevas tecnologías generaron también una oleada de películas bereberes que comenzaron a aparecer a finales de los años 90 en Marruecos, distribuidas o pirateadas localmente en vídeo. Aparte de eso, surgieron directores y vídeo artistas interesados en experimentos formales, entre los más notables se encuentran Mounir Fatmi de Marruecos, Walid Raad, Lamia Joreij y Mahmoud Hojeij de Líbano.

Egipto también pudo, a pesar de su conservadurismo cultural predominante y de la hegemonía de la industria cinematográfica, reivindicar el haber sacado a la luz un cine "independiente", que incluye cortos, documentales y películas experimentales, como fueron los presentados en 2006 en una exposición retrospectiva en El Cairo. Los representantes de esta nueva oleada de artistas no se echan atrás a la hora de experimentar con la forma, entre ellos se incluyen artistas multimedia como Wail Shawky, Hassan Khan y Shady El-Noshokaty. Otros directores menos orientados a la forma se han mostrado, no obstante, osados al representar la sexualidad y la relación entre sexos, como

›Fotograma de la película "La boda de Ranà" de Hani Abu Assad.

Hadil Nazmi con *El ascensor* (2005), que muestra a una chica que, mientras se encuentra encerrada sola en un ascensor, sucumbe a un flirteo por el teléfono móvil que la lleva a quitarse el velo.

La película causó un revuelo cuando al principio una página web islámica, y más tarde un semanario, acusaron falsamente a la película de haber sido realizada por cristianos con el propósito de atacar el velo musulmán. Otros dos ejemplos notables son dos

documentales de larga duración: el de Tamer Ezzat, *Todo va a ir bien* (2002), sobre los árabes en Nueva York después del 11 de septiembre, y *Salata Baladi* (2007) de Nadia Kamel en el que la directora investiga los retos de su historia familiar, en parte judía.

Sin embargo, es en Líbano donde aparece la auténtica vanguardia en este sentido. Al acabar la guerra y tras el regreso gradual y/o la llegada a la madurez de una generación más joven de directores y artistas, se ha desarrollado un innovador, vibrante e independiente movimiento artístico y cinematográfico. Uno de sus mayores éxitos fue la creación de la Arab Image Foundation por parte de Fouad Elkoury, Samer Mohdad y Akram Zaatari. Este último estudió fotografía y desarrolló un profundo interés por el cine, llegando a dirigir más de 30 vídeos sobre temas tan atrevidos como la homosexualidad, en *Loco por ti* (*Maynunak*, 1997) y *El chicle rojo* (*al-Alka al-Hamra*, 2000), o

donde simplemente se dedica a investigar el proceso de formación de la imagen y del discurso visual, como hace en su homenaje al fotógrafo armenio-egipcio Van Leo en *Ella y él* (*Hiya wa Huwwa*, 1997).

Sin embargo, es Mohamed Soueid el que debe considerarse el verdadero padrino del cine independiente libanés. Comenzó en 1990 con su primer vídeo y con *Cine al-Fouad* (*Sinima al-Fu'ad*, 1994) nos presentó el retrato menos convencional de un travesti libanés, abriendo las puertas a otras producciones sin precedentes, como las que aparecieron en Future TV, entre otras cadenas. Su documental más logrado, *Anochecer* (*Indama ya'ti al-masa*, 2000), que forma parte de una trilogía sobre la guerra civil, se centra en un estudiante libanés miembro del movimiento palestino al-Fatah, al que el mismo director perteneció.

## CINE LIBANÉS: GUERRA Y ANTIHEROÍSMO

La guerra civil libanesa y la subsiguiente ocupación por parte de Israel fueron y siguen siendo fuente de inspiración para el cine libanés actual. La producción más famosa y de mayor éxito, pero también la más criticada, fue *Beirut Oeste* de Ziad Doueiri estrenada en 1999. Sacando partido de elementos de género popular como situaciones divertidas y una serie de personajes cómicos muy estilizados, fue además criticada por su simplificación y falsificación puntual de los datos históricos. La trama de la película se centra en dos chicos adolescentes, Uma y Tariq, que son presentados al principio de la película usando una cámara súper 8 para aficionados con la que captan minuciosamente su entorno. Durante el resto de la acción, los personajes intentarán revelar esta cinta, lo que se verá dificultado al principio por el estallido de la guerra y después por la división de la ciudad en Beirut este y Beirut oeste. Para buscar un laboratorio cinematográfico incluso deciden cruzar la peligrosa Línea Verde. En uno de sus intentos de atravesarla, acaban en el burdel de Umm Walid, que resulta ser un refugio seguro, un El Dorado donde todas las facciones libanesas se unen temporalmente por el poder del sexo y que se desintegra únicamente hacia el final de la película. Un problema en *Beirut Oeste* fue la integración de elementos de ficción con el marco histórico real, como cuando los jóvenes protagonistas ven desde las ventanas de su colegio el mortal ataque en Ain al-Rummana a un autobús lleno de civiles palestinos el 13 de abril de 1975 (en represalia por el asesinato de cuatro cristianos aquel mismo día).

Desde la producción de Baghdadi, *Pequeñas guerras* (*Hurub Saghira*, 1982), la guerra civil ha sido el tema más recurrente y el común denominador del cine de autor libanés de la posguerra y del de la nueva generación, con muy escasas excepciones. *Pequeñas guerras*, cuyo ritmo frenético estaba dominado por un antihéroe paranoico, refleja como ninguna otra película lo absurdo de un pueblo dividido, atrapado en un país destruido por la guerra. El antihéroe o la antiheroína (a excepción de su amargura) siguen siendo probablemente el legado más importante que Baghdadi ha dejado a la generación posterior. La debilidad y las contradicciones humanas son por tanto las características de los pendencieros habitantes de la vieja villa de *Alrededor de la casa rosa* (*Bayt al-Zahr*, 1999) y del desilusionado grupo de amigos de Ghassan Salhab en *Terra Incognita* (*al-Ard al-Mayhula,* 2002) que intentan encontrar un lugar para sí mismos en tiempos de relativa paz durante los cuales los conflictos se suceden; o la adolescente burguesa cuya traición en *En los campos de batalla* (*Ma`arik hubb*, 2004) de Danielle Arbid se convierte en el único medio posible de supervivencia y compensación en un mundo donde los adultos ya no pueden servir como modelo y donde la guerra ha perpetuado las diferencias sociales y la explotación. Signos de un cambio hacia un cine más comercial aparecieron tanto a nivel de producción (co-financiación con la televisión), como a nivel de cine de género con la película *Caramel* (2007) de Nadine Labki, una comedia ligera, sin referencias a la guerra, que fue bien acogida en Europa.

## PALESTINA: EL PRECIO DE LA RESISTENCIA

Del mismo modo que el cine libanés, el cine palestino también gozó de una considerable prosperidad y un sorprendente éxito internacional a pesar del estancamiento del proceso de paz y del deterioro constante de la situación en los Territorios Ocupados. A comienzos de 2006, el rodaje de varias producciones cinematográficas estaba previsto en Palestina, todas realizadas por la nueva generación de directores: Hani Abu Asaad, Annemarie Jacir, Tawfiq Abu Wail, Elia Suleiman, Rashid Masharawi y Muhammad Bakr.

La mayoría de los directores citados se encuentran en una posición relativamente privilegiada ya que o han nacido en Israel o han adquirido otras nacionalidades y en gran parte están establecidos fuera de la región. Esto los hace menos vulnerables que los residentes habituales de los Territorios Ocupados. De hecho, el intento de Masharawi y de Suleiman de establecerse en Ramala no consiguió sobrevivir a la masiva incursión militar israelí de la primavera de 2002, que acabó no solo destrozando hogares y oficinas, sino también equipos y material cinematográfico como le sucedió al director de documentales Azza al-Hassan, que en aquel momento tomó la decisión de mudarse a Jordania. A pesar de las difíciles condiciones, la nueva y más flexible tecnología ha permitido a un considerable número de jóvenes directores independientes de los Territorios Ocupados tener acceso a la realización de películas y vivir de ellas.

En general, los directores que crecieron en la Palestina histórica dependen parcialmente de productores y técnicos israelíes tolerantes, así como de su infraestructura al encontrarse privados de una patria autónoma, sin infraestructura técnica ni puntos de distribución. Una excepción es el Cinema Production Center fundado por Rashid Masharawi en Ramallah antes de la incursión de 2002, creado para apoyar la producción local y para organizar proyecciones itinerantes a través de su iniciativa Mobile Cinema y un Festival anual para niños en los Territorios Ocupados. Por lo demás, los cines en estos territorios permanecen cerrados desde la primera Intifada en 1989, a causa de los toques de queda y de los tiroteos. Por otra parte, se culpa al Ministerio de Cultura de la Autoridad Nacional Palestina, mantenido por funcionarios de la antigua OLP de Túnez, de no haber hecho lo suficiente para apoyar al cine palestino.

Sin embargo, y contra todo pronóstico, el cine palestino, que comenzó su andadura como una iniciativa anticolonial y ha sido, queriendo o sin querer, siempre partícipe del conflicto árabe-israelí, fue capaz por fin de desarrollar una apariencia sofisticada y cinematográficamente consciente. Sin duda, la lucha entre la ideología de los mártires y el pragmatismo, que juega incuestionablemente un papel importantísimo en el panorama político palestino de la vida real, ha dejado huella no solo en el ya extendido cine de ficción, sino que también se ha visto reflejado en documentales y películas independientes más informales. De este modo, mientras que las imágenes positivas del martirio no se

*El cine libanés y palestino muestra un profundo escepticismo en lo que concierne al heroísmo nacional, derribando la mitología de una unidad nacional étnica, religiosa e ideológicamente indivisa*

abandonaron completamente, pensemos por ejemplo en *Cuando vosotros desfilabais* (*Lamma zaffuk*, 2001) de Iyas Natur, así como las técnicas cinematográficas retóricas de movilización emocional, aplicadas de manera más destacada en los documentales de May Masri y de Muhammad Bakr, estas imágenes han sido complementadas, o más bien criticadas, por un elevado número de películas autocríticas y deconstructivas. Por tanto, incluso si el nacionalismo unitario del panorama palestino todavía no ha sido superado —ni haya podido afrontar la inmensa represión militar y política israelí—, películas como *El día de la Independencia* de Nizar Hassan (*Yaum al-istiqlal*, 1994), entre otras, indican que también existe una noción más inclusiva de las diferencias culturales y políticas. Esto no significa que los antiguos tópicos relacionados con la cultura, la tradición y la resistencia, incluyendo el martirio, fuesen completamente eliminados, sino canalizados hacia una visión más crítica.

El primero en preparar el terreno para este desarrollo fue sin duda Michel Khleifi, hoy día un veterano casi olvidado del panorama palestino, a pesar de sus ocasionales apariciones con convincentes documentales como *Route 181* (2004). Con él, la filmografía palestina se alejó de la diáspora (directores exiliados afiliados a diferentes organizaciones políticas palestinas) hacia la tierra de la Palestina histórica. Khleifi y la generación siguiente, como Hani Abu Assad, Elia Suleiman, ambos originarios de Nazaret (como Nizar Hassan), y Tawfik Abu Wail, cambiaron los tópicos del cine palestino. La autoafirmación nacionalista y cultural condensadas en la imagen de los combatientes de la resistencia, los mártires y los diferentes rasgos de la herencia cultural palestina dan paso a patriarcas indefensos, hijas rebeldes y muchachos autodestructivos, temas todavía recurrentes en películas recientes, como *Atash* (2004) de Abu Wail. Del mismo modo, la resistencia armada, ya des-

›Fotograma de la película "Tierra de miedo" (Ard al-khwauf) del director Daoud Abd el-Sayed.

crita y criticada en *Boda en Galilea*, fue también sometida a examen en *Paradise Now* (*al-Yanna al-An*, 2005) de Hani Abu Assad. Esta película, que fue incluso nominada a los Premios de la Academia Americana, describe la situación de dos jóvenes palestinos, necesitados y compasivos, que son reclutados por un grupo extremista y entrenados para convertirse en terroristas suicidas. Mientras que en este caso las ciertamente complejas motivaciones para el suicidio se reducen a la historia personal de un joven que quiere limpiar la reputación de su familia por la supuesta colaboración de su padre con Israel, la película *Intervención divina* (*Yaddun Ilahiyya*, 2002) de Elia Suleiman ha sido mucho más radical en su deconstrucción de la noción del martirio. Este trabajo, que fue bien recibido en el Festival de Cine de Cannes en 2002, muestra su fuerza, más que en la retórica narrativa, en una serie de escenas sumamente irónicas que capitalizan y deconstruyen la fascinación y la atracción de las masas por la agitación política como una característica de una fantasmagórica cultura popular que se condensa en la imagen del mártir. De este modo, permite que una mujer palestina de la resistencia, envuelta en la típica *kufiya* y siguiendo las reglas de un juego electrónico, transciende milagrosamente en una figura inspirada en una guerrera ninja virtual que se eleva al cielo, equipada con un extraordinario armamento y poderes supernaturales.

El pragmatismo autocrítico y la actitud deconstructiva de los directores palestinos encontraron probablemente su traslación en los temas de inmovilidad y espera, recurrentes sobre todo en las dos últimas películas de ficción de Suleimán, *Crónica de una desaparición* e *Intervención divina*. Ambas repiten imágenes casi idénticas de hombres mayores sentados sin hacer nada y mujeres ocupadas en actividades sin sentido. Un tema similar se plantea en la última película de Rashid Mashharawi *Esperando* (*Intizar*, 2005) y en el documental *Esperando a Saladino* (*Bi-intizar Salah al-Din*, 2001) de Tawfik Abu Wael. El problema más serio de los jóvenes representados aquí no es la violencia ni la opresión, sino el aburrimiento. Este sentido de estancamiento fue expresado fundamentalmente por los "árabes de 1948", mayormente palestinos israelíes, y ciertamente refleja los sentimientos de los directores de pertenecer a una cultura asediada, algo que se engendra por las limitadísimas posibilidades de actividades culturales árabes en la "metrópoli" de Nazaret.

## CINE KURDO-IRAQUÍ: ¿DECONSTRUYENDO LA NACIÓN?

Mientras que el cine libanés y palestino han desarrollado un profundo escepticismo en lo que concierne al heroísmo nacional, o en otras palabras, ha derribado la mitología de una unidad nacional étnica, religiosa e ideológicamente indivisa, el cine iraquí ha presenciado la aparición de un cine kurdo-iraquí, anticolonial y en parte inequívocamente "nacionalista", que ha resurgido de las cenizas del Iraq anterior a 1990. La primera película kurdo-iraquí, *Narjis, La esposa del Kurdistán* (*Narjis, Arus Kurdistan*) de Jafar Ali, rodada en el norte de Iraq en 1991, tras la primera operación militar americana contra el país, que acabó concediendo una mayor autonomía al norte kurdo, se estrenó en la ciudad de Irbil sin llegar a emitirse en Bagdad[5]. Desde la invasión de Iraq por la coalición liderada por los Estados Unidos en 2004, la situación de los directores kurdos ha mejorado mucho. Las dos últimas producciones kurdo-iraquíes, *Kilomètre zéro* (2005), de Hiner Saleem y *Tiempos del narciso* (*Zaman al-Narjis*, 2005) de Masud Arif Salih y Husain Hassan Ali, se rodaron de hecho en el norte de Iraq. Estas películas, en contraste con las narraciones de Ghobadi, poseen un carácter político mucho más explícito. En particular, *Tiempos del narciso* es una típica película sobre liberación nacional, que transcurre en los años setenta y con un personaje masculino asediado, un joven estudiante que evita que lo detengan escapando a las montañas y uniéndose a los peshmergas[6]. Por lo demás, la película está plagada del habitual repertorio modernista de las producciones postcoloniales, censurando los matrimonios concertados y la estructura patriarcal de la sociedad tradicional kurda. En general, las películas kurdas recientes se caracterizan por sus personajes vívidos y espontáneos, debido al amplio uso de actores no profesionales. Su particular calidez, tristeza y humor son los de un pueblo asediado no solo por las fuerzas militares de un gobierno centralizado, antidemocrático y hostil, sino también por las duras condiciones de su patria.

5 Sermini, S. *Op. Cit.*

6 Combatiente kurdo.

Al contrario de lo que sucede con el cine kurdo, las producciones más recientes del cine árabe-iraquí parecen deconstruidas, y se asemejan más bien a un conglomerado de acciones paralelas y denigrantes, dominadas o por un simbolismo críptico o por alegorías nacionales manifiestas. Así, parece que cuando se enfrentan a la derrota, desintegración nacional, destrucción, ocupación y actos de extremismo diarios, sus historias encuentran dificultades para tomar forma o tener sentido. Esto se aplica en particular a *Infraexpuesto* (*Gayr Salih*, 2005) de Uday Rashid, que es un cúmulo fantasmagórico de observaciones públicas y privadas, de situaciones aparentemente desconectadas formuladas en el intento de un director y su cámara de rodar una película con material de filmación caducado de una época anterior al embargo, y que refleja el hecho de que desde 1990, el cine iraquí sufre una prohibición total de equipos, productos químicos y material de filmación. Otro ejemplo es la película *Ahlam* que aprovecha la alegoría de "nación expoliada" o pueblo expoliado —en este caso el pueblo chií—. La película se basa en la historia de Ahlam (literalmente sueño), una muchacha cuyo novio es arrastrado durante su boda por las fuerzas de seguridad del Estado dejándola mentalmente trastornada y hospitalizada.

*La financiación europea se ha convertido en la única alternativa que les queda a los cineastas iraquíes, tal como sucede en el resto del mundo árabe*

Durante la invasión, el suplicio de Ahlam continúa ya que su familia se ve incapaz de impedir que se pierda, que la violen y que se quede atrapada en un edificio bombardeado y rodeado de tropas americanas, el máximo símbolo de una nación devastada.

*Baghdad On/Off* de Saad Salman debe considerarse el intento más audaz realizado desde el exilio. Se trata de un documental previo a la invasión, rodado de forma secreta en el año 2000, y que retrata el viaje clandestino e imposible del director a Bagdad, donde su madre yace en el lecho de muerte. A este le siguió *Regreso al país de las maravillas* (*al-Awda Ila Balad al-ayaib*, 2004) de Mayson Pachachi, que utilizó el regreso de su padre a Irak, como interino del primer Consejo de Gobierno desig-

nado por los Estados Unidos, para visitar el lugar donde nació, a la gente de su infancia y para tener una idea general del estado de las cosas. Protegida por la posición privilegiada de su padre, la película transmitía una sensación de peligro que no ha cambiado.

Tanto los directores, como el público, se han visto afectados por la invasión. Mientras que los estudiantes de la Academia de Bellas Artes siguen padeciendo la misma falta de material y equipos, el primer Festival de Cine Iraquí, que comenzó su andadura en el verano de 2006 y que se dedica a antiguas producciones iraquíes, quedó deslucido a causa de los anteriores bombardeos del Teatro Nacional. Intentar recuperar el pasado cinematográfico del país se ha convertido en una tarea difícil, debido al hecho de que 12 de los 99 originales de las películas de ficción producidas en Iraq, desde la primera película dirigida por un egipcio, *Hijo del Este* (*Ibn al-Sharq*, 1946), se perdieron durante la invasión americana, y muchas de las restantes sufrieron daños[7]. Con la pérdida de la actual soberanía nacional y con las instituciones públicas reducidas a escombros, la financiación europea se ha convertido en la única alternativa que les queda a los cineastas árabe-iraquíes, tal como sucede en el resto del mundo árabe.

## EL CINE SIRIO: ¿ARTE O PARÁLISIS?

Depender de la financiación europea será también el destino del cine sirio. Usama Muhammad, uno de los veteranos del cine sirio, fue el primero en coproducir con Francia su última película de ficción, *Sacrificios* (*Sunduq al-Dunya*, literalmente: 'la caja del mundo', una especie de linterna mágica, 2002), seguida por otras coproducciones. En este caso, las razones no son tanto políticas sino que se encuentran enraizadas en la profunda crisis financiera de la Organización Cinematográfica Nacional Siria, que a su vez está ligada al hecho de que la producción cinematográfica no es una de las prioridades del Estado sirio y al subdesarrollo general del país y a su aislamiento. La censura en parte, pero mucho más la burocracia y unas políticas de distribución ineficaces, han dado como resultado lo que se han venido a llamar "películas de las cavernas", es decir, cientos de rollos de películas sin protección que se han almacenado sin haber sido proyectadas ante un gran público. Al mismo tiempo, debido al escaso presupuesto con el que cuenta la Organización Cinematográfica ni siquiera el más prolífico y accesible de los directores sirios, Abd al-Latif Abd al-Hamid, puede rodar una película al año. Otros como Malas o Muhammad no han podido rodar durante diez años o más.

Un número considerable de directores sirios comprometidos recurrieron a temáticas políticas o sociales, retomando la tradición de *Los Extras* (*al-Kumbars*, 1993) de Maleh, que nos muestra a mujeres acosadas y asediadas o a parejas enamoradas, como ocurre en *Visiones de Ensueño* (*Rua Halima*, 2003) de la directora de ficción, Waha al-Rahib; y en *Bajo aquel tejado* (*Taht al-Saqf*, 2005) de Nidal al-Dibs. Sin embargo, sus trabajos reflejan la problemática más importante del cine de autor árabe: la congestionada relación con el público local, que no tiene la oportunidad de ver ni saben apreciar el oscuro simbolismo de inspiración rusa, ni las alegorías políticas subyacentes de un Muhammad Malas' en *La Noche* (al-layl, 1992) o incluso en *Sacrificios* de Muhammad; una historia cuasi mítica de una familia arcaica que refleja la oscura visión de un mundo profundamente trastornado, dominado por el poder absoluto.

Todo esto ha originado recientes críticas del cine sirio, como las del joven director Mayyar al-Roumi en su documental del año 2000, *Un cine sin palabras* (*Sinima Samitta*), donde describe a los directores más destacados de su país y los acusa de un individualismo, de una exclusividad y de un elitismo exagerado. Desde su punto de vista, estos representan un cine de autor radical, que no se dirige hacia su país sino cuyas referencias son directores europeos y rusos, como Robert Bresson y Andrej Tarkovski, y que es incapaz o no está dispuesto a satisfacer o entender las necesidades y preferencias del público sirio. Al-Roumi reinterpreta este desapego programático en un intento de romper con el tradicional cisma entre cine comercial y cine comprometido, diciendo: "El siempre declarado desprecio hacia el cine comercial revela una forma de miedo a

7 Qassim Muhammad, jefe del departamento de cine del actual Ministerio de Cultura. Sam Dagher, AFP, 'Iraqis cling to shreds of movie nostalgia', *Middle East Times*, 3 julio 2006.

la novedad, una aceptación selectiva de la modernidad"[8]. Y continúa: "Añadiría que los directores sirios han internalizado por una parte el cisma entre los intelectuales y los no intelectuales, y por otra han caído presas del siempre dominante dogma que caracteriza al "progreso" cultural y la modernidad europeos". Para los directores más jóvenes como Mayyar al-Roumi, que recientemente ha realizado su prometedor primer corto de ficción pero que continúa exiliado en Francia, la situación sigue siendo deprimente.

*La dicotomía entre cine popular tradicional y cine de autor está en el centro de la actual problemática del cine árabe*

## EL CINE TUNECINO: EL DOGMA DE LA LIBERACIÓN DE LA MUJER

La modernidad, cristalizada en la idea de la liberación de la mujer, es de lo que se ha estado ocupando el cine tunecino hasta ahora. Sin embargo, la estudiosa del cine tunecino, Sonia Chamkhi, se ve obligada a avisarnos de que "las ideas innovadoras de hoy día corren el riesgo de convertirse en las ideas conformistas del mañana". Irónicamente, Chamkhi considera que la mayor prueba de que el cine de su país se ha estancado es precisamente la incesante obsesión del cine tunecino por el tema de las mujeres: "Desde *Lluvia de Otoño* de Ahmed Khèchine (1971) hasta *Bent Familia* de Nouri Bouzid (1997) y *Keswa –El hilo perdido–* de Kalthoum Bornaz (1998), pasando por *Miel y Cenizas* de Nadia Farès (1998) y por los recientes cortometrajes de Nadia al-Fani, se ha venido repitiendo el mismo tema una y otra vez, hasta que se han generado las imágenes estereotipadas de los hombres y de las aún más subyugadas mujeres prisioneras de las estructuras tradicionales y conservadoras"[9]. De hecho, un gran número de películas anticolonialistas o simplemente feministas se han convertido en una fuente de orgullo de los cineastas tunecinos apareciendo como uno de los sellos característicos de su cine nacional. En un reciente folleto de promoción del Ministerio de Cultura se afirmaba que el tema de las mujeres es una obsesión de la mayoría de las películas tunecinas. La aparición de un cine de mujeres y la mayor participación de estas en la dirección de películas árabes han sido facilitadas por el gobierno tunecino que se considera el más liberal de todos los países árabes musulmanes en lo que se refiere a igualdad de sexos.

Sin embargo, si comparamos la proporción de directoras tunecinas con la de otros países árabes, con un número similar de producciones cinematográficas, resulta que hasta el momento solo cinco directoras tunecinas han conseguido dirigir largometrajes de ficción; frente a siete en Líbano, un país tan pequeño como Túnez. Sin embargo, Líbano no ha generado un corpus canonizado similar de producciones sobre el supuesto tradicionalismo de la sociedad árabe en lo que se refiere a la relación de sexos.

Sin duda, el estatus de las mujeres se ha convertido en un excelente ejemplo de la moderna identidad árabe para Europa y las antiguas potencias coloniales. Esto se refleja en uno de los primeros análisis realizados por el director y crítico Férid Boughedir sobre la materia, donde afirma que entre 1967 y 1982 la imagen de las mujeres y "de la familia está en el corazón del cine tunecino (…). En este sentido, la familia es a menudo el microcosmos que representa a la nación, y donde las generaciones que coexisten en la misma son por tanto representantes del enfrentamiento entre tradición y modernidad"[10]. De hecho, fue la generación de Boughedir la que llevó el peso de traer la prueba de la modernidad con su crítica de la desigualdad de sexos; una crítica que por buenas razones se ha formulado retrospectivamente. Al evocar un pasado opresivo, algunas de las películas cruciales como *Sejnane*, *Halfaouine*, *El silencio de los palacios*, *La estación de los hombres*, *La danza del fuego* (Habiba Msika), *La canción de Nouria* de Abdelatif Ben Ammar, y *Flor de olvido* han excluido el presente o bien han mostrado signos de una tumultuosa inseguridad a la hora de tratarlo, sin evitar la trampa del existencialismo cultural. De hecho, con toda esta denuncia de la opresión, solo en escasas ocasiones se han trata-

8 al-Roumi, Mayyar & Schmid, Dorothée (2001). 'Le cinéma syrien: du militantisme au mutisme'. Raouf, Wafik (ed.). *Cinéma & Monde musulman: Cultures & interdits.* Euroorient (10). Neuilly, pp. 26-53.

9 Chamkhi, S. (2002): *Cinéma tunisien nouveau*. Túnez.

10 Gabous, A. (1998: *Silence, elles tournent! Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Túnez.

do los problemas de las mujeres tunecinas "modernas" (con *Bent familia* como uno de los excepcionales ejemplos más notables y profundos), los de las amas de casa, las mujeres y madres trabajadoras. E incluso en estos casos se encontraron soluciones si no sumamente especiales, sí espectaculares, como en *La cortina roja* de Raja Amari, donde una viuda de cuarenta años, ama de casa y madre encuentra su liberación bailando la danza del vientre en un club nocturno para hombres.

Tres factores han facilitado el predominio del tema de la mujer en el cine tunecino, y su consiguiente codificación cinematográfica, consolidándolo como un "logro nacional": el primero, la ideología modernista poscolonial tercermundista; segundo, la limitada libertad política; y tercero, las estrategias de coproducción europeas basadas en políticas de diferencia cultural. Sin duda, esta obsesión se vio originalmente impulsada por la inmediata liberación legal y social de la sociedad tunecina tras la independencia donde, como en las demás áreas de la región, la denominada ideología tercermundista, con su adherencia a la agenda modernista, influenció las decisiones gubernamentales y dominó la vida intelectual. Esta ideología dejó también sus huellas en el movimiento *cinéphile* de cineclubs en Túnez, del que fueron padres Boughedir y otros de su generación.

Aunque por una parte la libertad que los directores tunecinos de ambos sexos se han forjado dentro de la sociedad y de la censura oficial, en concreto en la esfera de la sexualidad, que es uno de los tres pilares del triángulo de temas tabúes árabes, junto con la religión y la política, esto ha ayudado por otra parte a ocultar el espacio cada vez más limitado para la expresión intelectual. Esto último se debe al carácter despótico del sistema político del país que ha manifestado su poder mediante la persecución y graves violaciones de los derechos humanos. Por tanto, mientras el Ministro de Cultura alardea del carácter liberal de la sociedad y del cine en lo relativo a los asuntos relacionados con la mujer, las demás áreas sociales y políticas han seguido sin ser tratadas.

Un segundo factor también importante fue el interés de los coproductores europeos, de los canales de televisión y de las instituciones culturales, por este tema en particular. En lo que se refiere a los largometrajes, que recibieron el mayor interés europeo y una amplia difusión en los cines independientes durante las dos últimas décadas, han destacado cuatro temas principales: la desigualdad de sexos, el islam violento, el conflicto palestino y, hasta cierto punto, el subdesarrollo político y social. Las películas que tratan de temas de la vida diaria, con individuos y vidas normales, o aquellos que pertenecen a la cultura árabe popular es menos probable que levanten interés ni en la producción ni en la distribución. De hecho, la importancia que Túnez le otorga al tema del género podría originarse en un interés histórico más enraizado, ya que desde la época colonial, la presumible opresión musulmana de la mujer ha constituido uno de los ejes centrales del discurso Orientalista, llegando incluso a constituir un pretexto para la interferencia en la región.

*El cine popular árabe representa mejor las realidades mezcladas, fragmentadas y globalizadas de Oriente Medio y del norte de África para su público*

El predominio del tema de la desigualdad de sexos, del padre ausente o cruel frente al de unas madres, hijas e hijos dominados, en las películas tunecinas debe considerarse, por tanto, también un producto de las políticas de financiación europeas desde finales de los años ochenta. Ha engendrado por tanto un ciclo de cine (o incluso un género) de mujeres árabes dominado por un "feminismo victimista", en detrimento del verdadero otorgamiento de poder, y al que le falta la trasgresión temporal y, en parte, la capacidad "contracultural" de las auténticas producciones populares industriales. Esto hace que la anteriormente descrita hostilidad del cine de autor hacia el denominado cine popular, trivial y socialmente menos comprometido, parezca incluso más fundamental, y coloque la dicotomía entre cine popular tradicional y cine de autor en el centro de la actual problemática de los cines árabes.

›Fotograma de la película "Paradise Now" en el que aparecen los dos protagonistas, Jaled y Said, del director Hany Abu-Assad / EPA

De cualquier modo, quizá existan algunos indicios de cambio y renovación. En 2004, la experimental y emocionalmente intensa obra de cámara *Ella y Él* (*Hiya wa Huwwa*) de Elyes Baccar recibió una sorprendente acogida en taquilla. Además, la bien elaborada y "popular" historia de amor de *El Príncipe* (*al-Amir*, 2005) de Mohamed Zran, indica un cambio de generación y probablemente también de orientación.

## VOLVIENDO A CONECTAR CON LO POPULAR

La transgresión de lo popular va más allá de la mera reproducción o expresión de los sueños o deseos importantes para el espectador. Ya que el cine popular, a pesar de su constante producción de diferencias sexuales, sociales y raciales, se ha preocupado menos de la polarización cultural a un nivel formal, sino que vive más bien de reciclar, yuxtaponer, mezclar e incluso adoptar las formas estandarizadas de las películas, amalgamándolas en un revoltijo "internacional" oscilante y trivializando aún más los ya triviales géneros. No es de extrañar que se haya considerado inaceptable, si no repulsivo, para los circuitos de cine independiente internacionales. Cierto que su violación de los estándares y del "orden" artístico se aplica también por supuesto al arte trivial occidental, pero en el contexto de circulación de productos cinematográficos internacionales se ha vinculado a la división postcolonial Oriente-Occidente y a la configuración del poder de la misma, convirtiéndose en una cuestión de negociación entre elitismo y "popularidad", entre discursos dominantes e ideas subversivas.

Esto es también por lo que yo sostengo que el cine popular árabe representa mejor las realidades "mezcladas", "impuras", fragmentadas y "globalizadas" de Oriente Medio y del norte de África para su público. Este hecho lo ponen en práctica los productores y directores de la industria cinematográfica egipcia de un modo excesivo y más o menos consciente y perfectamente consciente en los casos de innumerables trabajos de directores comprometidos. Por nombrar algunos ejemplos recientes: la coproducción francesa de Youssef Chahine *Alexandria - New York* (2004) o la egipcia *La tierra del miedo* (*Ard al-Khawf*, 2000) de Daoud Abd El-Sayed, mucho más sofisticada en su enfoque y en su estilo, una

historia con varias tramas en la que aparece un agente secreto abierto a una variedad de lecturas existenciales y políticas. El tema bíblico del ángel caído de la película está claro, pero también expresa un sentimiento más general de pérdida y vanidad ligado a los recientes cambios sociales y políticos del país.

La importancia de la cultura popular contemporánea ha sido aprovechada por algunas de las nuevas generaciones de jóvenes directores árabes "innovadores", como Nabil Ayouch, Philippe Aractingi, Nadia al-Fani y Elia Suleiman, por mencionar algunos. En sus películas intentan cuestionarse los paradigmas del arte de los intelectuales, la pureza de la forma, la consistencia estilística, con una inclusión consciente de elementos "triviales" de la cultura global que visualiza la porosidad de la cultura en lugar de fingir la existencia de unos límites estables. La luchadora "virtual" de Suleiman representa uno de los ejemplos de esta porosidad. Lo mismo se aplica al uso que hace Aractingi del *dabka* libanés, una especie de baile tradicional muy folclórico, en su película *Bosta*, reciclado también en numerosas películas egipcias y libanesas de los años cuarenta y cincuenta. En la película de Aractingi, sin embargo, no se utiliza como espectáculo sino que se representa como la verdadera cara de la lucha por la identidad. Siguiendo el tour de un grupo de baile recién formado, la historia explora su visión para reinterpretar los ritmos y los hábitos figurativos de la danza convencional, mezclándolos con elementos modernos, más disruptivos (como el tecno), a la vez que se empeña en ganar al público conservador.

Otro movimiento más inquietante incluso en esta dirección es el cuento libanés de posgrerra de Drácula sobre un médico convertido en vampiro, *El último hombre* (*Atlas*, literalmente 'Ruinas', 2006), de Ghassan Salva; *El hacker beduino* (2002) de Nadia al-Fani y *Un minuto menos de sol* de Nabil Ayouch, que mientras toman prestado en sus estructuras narrativas las formas del cine popular, sobre todo del cine de detectives y de los *thriller*, desestabilizan con decisión las fronteras de las diferencias sexuales. Al escindirse del dualismo del "cine de mujeres" feministas tunecinas, *El hacker beduino* muestra una visión más posmodernista, ofreciéndonos a un experto informático capaz de alterar las emisiones de la televisión occidental y que resulta ser una mujer bisexual que vive al sur del país. En contraste, Ayouch revive los viejos tópicos marroquíes de privación y explotación social a través de la investigación de un asesinato, combinado con un estilo cinematográfico que contradice con fuerza el estilo marroquí de autor tranquilizadoramente poético. La hermosa Turia, que vive con su hermano discapacitado en la villa de la víctima, un conocido traficante de drogas de Tánger, se convierte en la principal sospechosa del crimen. Pero las cosas se hacen cada vez más insondables cuando se descubre que la víctima era homosexual, como el capitán Kamil que investiga el crimen, el cual acoge a Turia para verse envuelto con ella en un affaire sexual en la que ella asume la parte activa. La cámara al hombro y los descarnados contrastes de una consciente estética de vídeo, con las fantasías del capitán que surgen y nos remiten a las referencias de las series policíacas de televisión americanas (como *Crossing Jordan*, por ejemplo), proporcionan un pasaje adicional hacia una especie de fusión postmoderna globalizada, aunque no muy tranquilizadora, dejando atrás la visión de diferencias culturales.

Estas recientes aventuras individuales —en parte realizadas bajo condiciones difíciles, como al-Fani que no pudo asegurarse los fondos necesarios para su guión— en el cine popular no pueden ocultar ni compensar las dificultades económicas de las corrientes de producción cinematográfica dominantes en el mundo árabe. El paternalismo cultural que hemos descrito de los directores árabes hacia su público, junto con el fracaso de la mayoría de las políticas estatales a la hora de salvaguardar la producción nacional, así como el conflicto árabe-israelí, han aumentado la dependencia del cine árabe de la financiación occidental. Con todo esto y debido a la actual posición post y neo-colonial, esta situación apenas puede separarse de la ostensible división Oriente-Occidente, intensificándola en lugar de deconstruirla. •

*La importancia de la cultura popular contemporánea ha sido aprovechada por algunas de las nuevas generaciones de jóvenes directores árabes innovadores*