POLÍTICA, RELIGIÓN E IDENTIDAD NACIONAL: LA EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN DEL ISLAMISTA EN EL CINE ÁRABE

Ana Torres García
Universidad de Sevilla

Este estudio pretende identificar los factores políticos y socio-económicos que determinan la proyección de una determinada imagen del islamista y cómo esto se ve condicionado por los imperativos ideológicos y políticos propios de los procesos de construcción de identidades nacionales de los países árabes. Ello, a su vez, se asocia a los intentos de los respectivos regímenes por controlar la imagen que el medio audiovisual proyecta en relación a la oposición islamista.

Parto de la premisa de que, al ser las representaciones audiovisuales producto por una parte de una industria asociada a las elites político-económicas, pero, por otro lado, un vehículo de expresión de la intelectualidad árabe, éstas pueden aportar nueva información y perspectivas sobre cómo se ha reflexionado sobre el surgimiento y expansión de los movimientos islamistas en las sociedades de estos países; así mismo, nos pueden ilustrar sobre la posible implicación del poder político en el proceso de producción y exhibición de las producciones cinematográficas que tratan el tema del islamismo.

En estas páginas se analiza una selección representativa de películas de Egipto y Argelia. Se ha optado por comparar estos dos países ya que, respecto a sus vecinos, han experimentado el auge del fenómeno islamista de manera temprana y, por tanto, cuentan con una producción cinematográfica que ha abordado este tema de manera significativa. De acuerdo con sus características, las películas bajo estudio se dividen en dos grandes grupos: aquellas que son resultado de una caricaturización de los islamistas por motivos políticos, circunstancia propia sobre todo de producciones que datan de principios de los 90; y aquellas que son producto de un enfoque reflexivo, pues a la hora de abordar el fenómeno de la radicalización islamista tienen en cuenta condicionantes sociales. Así, por lo general, tienen como protagonistas a jóvenes urbanos, varones, lo cual se acerca más la realidad sociológica de este fenómeno. Por último, señalamos que en producciones más recientes, posteriores a las revueltas árabes, se identifica la aparición de la crítica a determinadas políticas antiterroristas.

ISBN 978-84-608-2282-0 169-182

1-El caso del cine egipcio[1]

En el caso de Egipto, la cuestión de la religión o de los símbolos religiosos ha estado tradicionalmente apartada de las pantallas.[2] Y es que hasta los años 90 la religión ha sido un tema tabú en el cine egipcio, junto al sexo y la política, mostrando una particular desconexión entre lo político y lo socio-cultural.[3] Esto, que es una característica del cine árabe en general[4], en parte se explica por el carácter escapista del cine comercial, de entretenimiento, propio de la cinematografía egipcia, y también por la censura vigente en el país. Que sepamos, no es hasta 1977[5] cuando se produce la primera película que trata directamente la cuestión del velo. Dicho tema no reaparece hasta 1994 gracias al primer documental de Yousry Nasrallah, *Niños y niñas* (*Ṣubyān wa-banāt*).

En un primer momento**,** la figura del islamista que aparece en las pantallas comerciales egipcias de los 90 lo hace en la forma de personajes secundarios. Con alguna excepción[6], su caracterización física es estereotipada: luce barba, pero no bigote, viste *galabiya* y va con la cabeza cubierta. Normalmente la función del islamista es la de recriminar un comportamiento amoral de alguno de los personajes protagonistas, según la doctrina estricta a la que se adhieren. Por ejemplo, es recurrente la cuestión de reprochar a una mujer por su vestimenta poco recatada. Tal es el caso de los personajes interpretados por la actriz egipcia Yousra en *Mercedes* (Yousri Nasrallah, 1993) o *Terrorismo y Kebab* (*al-Irhāb wa-l-kebāb*, Sherif Arafa, 1992).

Finalmente es en 1994, con el estreno de *El terrorista*, cuando aparece la figura del islamista radical y terrorista como personaje principal de una producción cinematográfica, y nada menos que protagonizada por la gran estrella del cine egipcio, Adel Imam (1940-). Esta película está dirigida por Nader Galal, un director egipcio especializado en películas de acción, y cuya trama es básicamente la siguiente: Ali, el protagonista, es un islamista radicalizado que ha cometido actos terroristas. A raíz de un accidente que sufre

[1] Una buena introducción al cine egipcio se encuentra en ELENA, A., *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India.* Barcelona: Paidós, 1999, pp. 194-210.

[2] SABBAN, R., "Les six grands tabous du cinéma égyptien", en LÉVY, J., y MOUNY BERRAH, C.-M., *Les cinémas arabes*. París: Cerf-Institut du Monde Arabe, 1987, p. 139; ABU-LUGHOD, Lila, "Local contexts of Islamism in popular media", ISIM Paper 6, Amsterdam University Press, 2006, p. 8.

[3] En relación al islamismo en el cine egipcio, véase ARMBRUST, W., "Islamists in Egyptian cinema", *Visual Anthropology*, vol. 104, no. 3, 2002, pp. 922-931; KHATIB, L., "Nationalism and Otherness: the representation of Islamic fundamentalism in Egyptian cinema", *European Journal of Cultural Studies,* vol. 9 (1), 2006, pp. 63-80.

[4] Véase SHAFIK, V., *Arab cinema. History and cultural identity*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1998, pp. 33-36.

[5] Se trata de *Amor antes del pan a veces* (*al-Ḥubb qabla al-jubz aḥyānan*) de Saʿd Arafa. ARMBRUST, W., *Mass culture and modernism in Egypt*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 244, nota 10.

[6] Véase nota 15.

ISBN 978-84-608-2282-0

al ser perseguido por la policía, y mientras se recupera del mismo, se esconde de las autoridades acogido por una familia cristiana de clase alta que, claro está, desconoce su verdadera identidad. A través de su convivencia con esta familia, Ali empieza a poner en duda sus planteamientos radicales, que le han guiado hasta el momento.

En esta película la caracterización del personaje principal nos presenta a un islamista retrógrado, opuesto a la modernidad y el progreso, y contra el pensamiento crítico. Además, muestra una obsesión insana por las mujeres; por un lado les recrimina falta de modestia e inmoralidad, pero por otro lado él mismo se muestra incapaz de resistir sus deseos carnales. Pero sobre todo, el islamista representa una amenaza no solo a la seguridad, sino también a la integridad de la unidad e identidad nacional. Pues éste es considerado el otro interno, un elemento perturbador de la co-existencia pacífica entre egipcios. La película plantea una visión dicotómica de la sociedad egipcia. Según ésta, por un lado, tendríamos parte de la población propia de las áreas rurales ignorante y retrógrada, representada por el islamista-terrorista y por otro lado, la clase urbana, educada y formada, moderna, representada por la familia que le acoge.

Esta concepción bipolar no es nueva, pues responde a lo que el prof. Mamoun Fandy denominó "el choque cultural *Miṣr-Ṣaʿīd*"[7] (*Miṣr* equivale a Cairo/ Egipto y el *Ṣaʿīd* es la región meridional de Egipto). El discurso culturalmente dominante del norte urbano del país, con corazón en la capital cairota, ha construido una narrativa que representa al sureño, el mayoritariamente rural *ṣaʿīdī*, como su otro interno, al que se considera culturalmente retrógrado.[8] Así, se plantea una dicotomía social que legitima una actitud paternalista por parte de las capas altas de la sociedad respecto al resto de la población. De acuerdo con ella, esta elite ilustrada tiene derecho a liderar el país, y cualquier oposición y resistencia a ello no solo no se considera legítima, sino que supone además un crimen contra la nación. En este sentido, el islam que defienden los extremistas, este otro interno, no tiene nada que ver con la auténtica identidad musulmana de Egipto, pues según este discurso dominante, la auténtica práctica religiosa egipcia se caracteriza por su tolerancia.

Vemos, por tanto, como *El terrorista* ejemplifica una visión del problema que plantea el extremismo religioso desligada de la realidad social del país, negando la modernidad del discurso islamista y, por supuesto, cualquier legitimidad que las reivindicaciones políticas y sociales de este movimiento pudieran tener.

Para entender el contexto en el que aparece esta película, hay que recordar que en aquellos años 90 Egipto sufrió varios ataques terroristas contra turistas

[7] FANDY, M., "Egypt's islamic group: regional revenge?", *Middle East Journal,* 48, no. 4 (1994): pp. 607-625.

[8] Sobre la represetación de esta cuestión en el medio televisivo egipcio, véase ABU-LUGHOD, "Local contexts of Islamism in popular media", 2006.

ISBN 978-84-608-2282-0 169-182

extranjeros. El gobierno entonces egipcio reaccionó en 1994 con una campaña mediática que incluía esta película y la serie de televisión *La familia*, dirigida por Ismael Abd al-Hafez, donde este tema se planteaba de manera similar.[9] Todo ello con ocasión de la celebración del mes de Ramadán, periodo festivo especialmente importante en cuanto a consumo televisivo y de ocio, en general.

La siguiente película que analizamos es *El destino* (1997) de Yusef Chahine (Alejandría, 1926-El Cairo 2008). Se trata del producto de un estilo cinematográfico distinto, pero con un resultado parecido.

Chahine nació en Alejandría en 1926 y se formó en Estados Unidos (Pasadena, California). Desde temprana edad se interesó por el teatro y posteriormente por la cinematografía. Cineasta polifacético, se atrevió con distintos géneros a lo largo de su dilatada producción, con no pocos altibajos respecto a su calidad. Su primera película fue *Padre Amin*, (*Bābā Amīn*, 1950). Tras la cual cultivó desde el género musical con *El vendedor de anillos* (*Bayyāʿ al-jawātim*, 1965), protagonizada por la legendaria cantante libanesa Fayruz (n. 1935), al realista con obras de referencia como *Cairo Station, (Bāb al-Ḥadīd*, 1958) o *La tierra (al-Arḍ*, 1969); pasando por la épica histórica o, más bien, la alegoría de lo contemporáneo como lo denomina Shafik,[10] en el caso de *Saladino* (*al-Nāṣir Ṣalāḥ al-Dīn*, 1963). En la obra cinematográfica de Chahine encontramos un punto de inflexión en 1967, a causa de las Guerra de los Seis Días. Tras la derrota sufrida a manos del ejército israelí, la intelectualidad árabe se sumió en una profunda depresión que afectó a gran parte de la producción artística incluyendo al cine. A partir de ese momento, el compromiso social caracterizaría de manera aún más patente los proyectos de Chahine. En sus propias palabras: "Entonces empecé a hacer películas que respondían a las necesidades de la sociedad. Uno debe producir películas que son indispensables."[11] Finalmente, en su trayectoria destacan también la tetralogía semiautobiográfica compuesta por *¿Alejandría... por qué?* (Iskanderīya... leh?, 1978), *Una historia egipcia* (Ḥaddūta miṣrīya, 1982), *Alejandría, de nuevo y siempre* (Iskanderīya, kamān we kamān, 1990) y *Alejandría... Nueva York* (Iskanderīya... New York, 2004).[12]

Chahine llegó a convertirse en el más internacional de los directores egipcios, siendo reconocido dentro y fuera de su país. Así lo demuestra el hecho de que, por ejemplo, en 1997 recibiese un premio en reconocimiento a su carrera en el Festival de Cannes. Sus últimas producciones las financió con su productora Misr International a través de la cual se canalizaba el apoyo de fondos europeos.[13] Falleció en 2008, dejando una vasta trayectoria como

[9] *Idem*, pp. 8-9.
[10] SHAFIK, *Arab cinema*, 1998, p. 169.
[11] *Idem*, p. 192.
[12] Sobre ellas, véase *Idem*, pp. 189-191.
[13] *Idem*, p. 186.

ISBN 978-84-608-2282-0

director, actor, guionista y productor. Entre sus discípulos destaca Yousri Nasrallah (n. 1952).[14]

Dentro de toda la filmografía de Chahine, en relación al tratamiento del islamismo, analizamos *El Destino* (*al-Maṣīr*, 1997). Al contrario que las películas antes descritas, ésta es una co-producción franco-egipcia. Dada la trayectoria de este cineasta, a priori, el espectador podría esperar un enfoque al tema del auge del islamismo[15] y su relación con la sociedad egipcia más sofisticado y complejo que las anteriores películas. Sin embargo, lo cierto es que la película defrauda en este sentido.

El argumento de *El destino* gira en torno a la figura histórica de Averroes, el filósofo y médico andalusí (1126-1198). Averroes o Ibn Rušd, *alter ego* de Chahine, se enfrenta a las intrigas políticas que amenazan su trabajo y a él mismo como parte de un plan tramado en contra del califa al-Mansur. A pesar de los avisos de Averroes la incompetencia del Califa empeora la situación llegando a poner en peligro a al-Andalus. En este contexto, el extremismo religioso representa una herramienta política en manos de los enemigos del Califa que la utilizarán en su intento por derrocarle.

El principal problema que presenta la obra de Chahine es que presenta una narrativa simplista contra el radicalismo o el islamismo en la línea de las dicotomías ya vistas en películas como *El Terrorista*. La diferencia respecto a ellas estriba en que Chahine, como ya hiciera en *Saladino* (1963), utiliza la historia como "alegoría de lo contemporáneo"[16]. Así, el director nos traslada a la idealizada sociedad andalusí. A través del uso que hace de esta visión romántica de al-Andalus como un tiempo y un lugar donde la sociedad arabo-musulmana floreció basada en la tolerancia a la diversidad étnica y religiosa, Chahine culpabiliza a los islamistas, también al régimen egipcio, por el uso político de la religión en detrimento de la libertad de expresión. Éste sería el primer estereotipo en el que se apoya Chahine, el constructo de un al-Andalus tolerante. El segundo sería la caracterización de los islamistas, muy en consonancia con las películas egipcias antes analizadas, pues se les representa como personajes retrógrados, intolerantes, opuestos al pensamiento racional y crítico, al progreso y, por supuesto, a la tolerancia religiosa.

Los islamistas, organizados en una especie de secta de fanáticos religiosos contra el gobierno se convierten en una peligrosa amenaza contra la cultura arabo-musulmana y la estabilidad del régimen andalusí. Un régimen, sin

[14] *Idem*, p. 191.

[15] Hay que mencionar que Chahine rodó un documental anterior a esta película, *El Cairo iluminado por su gente* (*Al-Qāhira munawwara bi-ahliha*, 1991), sobre la capital egipcia en el cual aparece un personaje representando el auge del islamismo. Solo le vemos en un par de momentos muy breves, sin diálogo, claramente la intención del director sólo es la de constatar su presencia. Véase también la entrevista a Chahine en MASSAD, J., "Art and politics in the cinema of Youssef Chahine", *Journal of Palestine Studies*, XXVIII, no. 2, (Winter 1999), pp. 92-93.

[16] SHAFIK, *Arab cinema*, 1998, p. 169.

ISBN 978-84-608-2282-0

embargo, que también tiene su parte de culpa, pues la secta que conspira contra el gobierno toma su fuerza gracias a la pérdida de legitimidad del régimen derivada de su corrupción y de la arrogancia del Califa. De hecho, en una discusión de Averroes/Chahine con el Califa, aquél le recrimina su falta de respuesta adecuada ante la amenaza inminente a la que se enfrentan. Posteriormente, en una segunda confrontación dialéctica acusa al Califa de no velar por sus ciudadanos, le espeta: "tus ciudadanos también son tus hijos". La crítica y la denuncia contra el mal gobierno y el autoritarismo están presentes a lo largo de la película a través de referencias a la falta de justicia y moralidad de un sistema político corrupto donde el gobierno de la ley ha sido reemplazado por el gobierno del estado de ánimo del Califa. La sociedad egipcia, por tanto, se muestra entre la espada y la pared: entre los extremistas, intolerantes y fanáticos y el régimen corrupto. Lo que el ciudadano medio opine, piense o el apoyo social que los islamistas pudieran tener, son aspectos que se dejan sin tratar.

Para entender este enfoque de Chahine hay que retrotraerse un par de años y conocer la experiencia personal del director con los islamistas. Poco después de estrenar su película anterior, *El inmigrante* (*al-Muhāŷir*, 1994), el cineasta tuvo que enfrentarse a un proceso judicial contra ella, pues se le acusaba de atentar contra la prohibición de representar figuras religiosas, en este caso el profeta José.[17] De manera que *El destino* es, en cierto modo, su venganza contra aquellos que denunciaron su película.

Un enfoque radicalmente distinto sobre el auge del islamismo y la radicalización de un sector de la sociedad adoptó uno de los discípulos de Chahine, Atef Hetata, en 1999 con su película *Las puertas cerradas* (*al-Abwāb al-mugliqa*). Esta producción se ambienta en 1990, en el momento de la invasión iraquí de Kuwait y el estallido de la Segunda Guerra del Golfo. Se trata, por tanto, de un contexto histórico marcado por la pérdida de legitimidad para los regímenes árabes al posicionarse como aliados de Occidente en contra del sentir mayoritario de sus poblaciones, lo que representó un factor que impuso a los movimientos de oposición.

La película narra la difícil situación de un adolescente que tiene dificultades en la escuela, empieza a sentirse atraído por el sexo contrario, vive con su madre divorciada que a duras penas logra salir adelante y todo ello le hace experimentar un momento de desorientación vital. Al contrario que las películas anteriores, Hetata es pionero al apuntar a una cuestión clave que es el papel que juegan las instituciones del Estado en la evolución de la personalidad e ideología de sus ciudadanos, particularmente las educativas.[18] El ambiente escolar en que se mueve el protagonista, condicionado tanto por las infraestructuras como por los caducos métodos pedagógicos del personal y la corrupción del sistema, no

[17] MASSAD, "Art and politics in the cinema of Youssef Chahine", 1999, p. 81.
[18] ARMBRUST, "Islamists in Egyptian cinema", 2002, pp. 925-926.

es nada conducente a un aprendizaje y una formación apropiada. Por ejemplo, se denuncia la práctica muy extendida de que los profesores impartan clases particulares fuera del colegio que sus alumnos deben costearse si quieren tener verdaderas posibilidades de aprobar el curso.

Es más, en ese ambiente encontramos islamistas, en concreto un profesor, que será el que atraiga al joven protagonista, ofreciéndole un discurso que parece representar una alternativa válida, un camino claro a seguir en su confusa e inestable vida. De manera que Hetata no cae en la trampa de la caricaturización simplista y pone el foco directamente en los condicionantes socio-económicos en los que se tienen que desenvolver las nuevas generaciones y que se convierten en el caldo de cultivo del extremismo. Se señala así la decadencia política y moral de una sociedad y de un régimen político que desembocan en el desarraigo y desorientación de una juventud que acaba siendo aprovechada por oportunistas.

Es de señalar que esta producción, sin el apoyo gubernamental que tuvieron películas antes analizadas, ni la presencia de grandes estrellas entre su reparto, no consiguió el respaldo del público egipcio en las salas.

2-La perspectiva desde el Magreb: El cine de Merzak Allouache

Pasamos ahora a la región magrebí, en concreto a Argelia, donde en los años 90 ya no existía nada que pudiera ser calificado de industria cinematográfica.[19] Uno de los cineastas magrebíes destacados es Merzak Allouache. Nacido en Argel en 1944, comienza su andadura profesional en los años 60 en el marco de una industria cinematográfica controlada por el régimen político argelino.[20] Se forma entre Argelia y Francia, lo que marcará su posterior trayectoria, combinando estancias y proyectos profesionales entre ambos países. Su innovador estilo queda patente desde sus inicios. Pues en su primer largometraje, la magistral *Omar Gatlato* (1976), ya dio muestras de la originalidad formal y temática que caracterizarán sus películas.[21] En ellas a menudo los personajes principales son jóvenes que habitan en ambientes urbanos, y a través de cuyas vidas y experiencias el cineasta plasma las dificultades, desafíos y contradicciones propias de la sociedad argelina contemporánea. Trata cuestiones como el comercio informal, la falta de vivienda, las difíciles relaciones entre personas de distinto género, la corrupción política, etc. Y entre todas estas cuestiones

[19] Como introducción al cine magrebí, véase ELENA, A., *Los cines periféricos*, 1999, pp. 210-224; TORRES GARCÍA, A. "Una mirada interior: Aproximación al cine magrebí de los noventa" en *El Magreb hoy: estudios sobre historia, sociedad y cultura*. Ana Torres García y Rocío Velasco de Castro (Editoras). Sevilla: Alfar-IXBILIA, 2004, pp. 195-209.

[20] Hasta el proceso de liberalización que se pone en marcha a partir de 1988.

[21] Sobre esta película es referencia básica ARMES, R. (1998). *Omar Gatlato*. Flicks Books, 1998), así como el interesante artículo KHALIL, A. "The Myth of Masculinity in the Films of Merzak Allouache". *The Journal of North African Studies*, 12 (3), 2007, pp. 329–345.

ISBN 978-84-608-2282-0 169-182

emerge, ya en la década de los 90, el fenómeno del fundamentalismo religioso y la intolerancia.

En Argelia, como en el caso de Egipto, la cuestión del auge del islamismo también tardó en aparecer en las pantallas. La cinematografía nacional argelina tras la independencia (1962) había estado muy marcada por el imperativo revolucionario que dominaba el discurso político impuesto por el régimen. Sin embargo, aunque a partir de finales de la década de los 80 la situación empieza a cambiar, pues el poder permite cierta liberalización, la producción audiovisual aún se verá limitada. Ello se debe, como ha explicado el propio cineasta en alguna entrevista, al boicoteo constante contra la grabación de imágenes que se produce por parte de elementos radicalizados de la sociedad. La radicalización y la subida de tensión que se experimenta a finales de los 80 y principios de los 90 provocan la escasa producción de material audiovisual que recoja el ambiente político y social del país y su evolución. A raíz de dicha circunstancia Allouache se vio obligado a rodar su película ambientada en este contexto, *Bab el-Oued* (1993), tratando de no llamar la atención, con medios técnicos y artísticos limitados y extremando las medidas de seguridad.[22]

Bab el Oued es una coproducción argelino-europea que representa el regreso de Merzak Allouache al barrio donde dieciséis años antes rodó su *Omar Gatlato*. En ella queda retratada la evolución sufrida por la juventud de dicho barrio durante este periodo de tiempo, ofreciendo este director un enfoque muy distinto con respecto a la cuestión del islamismo radical al de las producciones comerciales egipcias, y 5 años antes de que lo hiciera Atef Hetata.

La película narra la historia de Bualem (Hassan Abidou), un joven ayudante de panadero que, debido a su profesión, se ve obligado a dormir durante el día. Una mañana, desesperado por no poder conciliar el sueño a causa de uno de los megáfonos de la mezquita del barrio, decide deshacerse de él. Su acción desencadenará la ira de algunos habitantes del barrio, la pandilla de Said (Mohammed Ourdache), que intentarán hacerle pagar por su osadía. Esta historia permite mostrar la radicalización de la juventud del barrio y el surgimiento de la violencia y su consiguiente impacto sobre la vida cotidiana de sus habitantes. Es de reseñar tambieén que la cinta muestra problemas socio-económicos que ya existían en la Argelia de mediados de los setenta que pudimos ver en *Omar Gatlato*. Una generación después es patente que perduran: la crisis de la vivienda que provoca el hacinamiento de familias numerosas en pisos pequeños; la segregación de los sexos, que claramente condiciona las relacione hombre-mujer; el desempleo y la necesidad de recurrir al contrabando para ganarse la vida, consolidándose así el sueño de la emigración a Europa como última solución. Todo esto, las precarias condiciones de vida que sufre gran parte de los argelinos, permanece en un constante segundo plano para recordar

[22] KHALIL, A. F. "Interview with Merzak Allouache". *The Journal of North African Studies*, 10 (2), 2006, pp. 147-148.

al espectador la principal causa del auge del islamismo: la falta de democracia real que se traduce en la nula respuesta del régimen dictatorial argelino a las necesidades de la población. En concreto, *Bab el Oued* describe la vida en el barrio tras los sucesos de 1988. La violenta reacción del régimen contra los ciudadanos argelinos que se atrevieron a manifestarse en contra de su política dio lugar a los graves disturbios del mes de octubre de aquel año, que causaron la muerte de cientos de argelinos, en su mayoría jóvenes desempleados y estudiantes, abatidos por las fuerzas de seguridad nacionales.

La película de Allouache hace referencia a aquellos sucesos como punto de partida de la caída en picado en una cruenta espiral de terror que desembocaría posteriormente en la conocida como la *década negra*, y cómo los propios hijos del barrio se convierten en los responsables de dicha violencia. El cineasta argelino nos muestra como una parte de esta juventud frustrada y alienada, representada por los personajes de Boualem y Said, sin esperanza de un futuro mejor, tras sufrir la dura represión ejercida por el régimen, se radicaliza y recurre a una violencia "islamizada" que crea una insoportable atmósfera opresiva que asfixia todo el barrio, influyendo en la vida de todos sus habitantes (Said) y provocando que el protagonista, Bualem, emigre finalmente a Francia.

La descripción detallada y acertada de este ambiente otorga a *Bab el Oued* su valor de casi documental sociológico. Para mostrar cómo la violencia, tanto física como psicológica, va penetrando el barrio, Allouache describe cómo evoluciona el uso del espacio por parte de los distintos elementos sociales del barrio. Al principio de la película el espacio público periférico y el privado son los únicos que quedan a la libertad individual, porque el radicalismo y la intolerancia, representados por Said y su banda, han tomado el espacio público del barrio donde la banda es casi omnipresente. Así, vemos a Said interrogando y sermoneando a un grupo de jóvenes en una plaza, o vemos a otro miembro de la banda, Rashid (Mourad Khen), explicando a unos adolescentes, enfrente de la Catedral de Nuestra Señora de África, sus experiencias como combatiente (*muŷāhid*). En particular, durante la guerra de Afganistán (1978-1992) los detalles de un episodio contra los soviéticos cuando la "intervención divina" le ayudo a salir ileso de una escaramuza.

A medida que avanza la película, Said y su grupo consiguen violar también esos espacios privados y periféricos donde algunos intentan esconderse o evadirse de miradas indiscretas. Hay una escena, por ejemplo, en la que dos jóvenes están en una playa aislada intentado escuchar música *rai* y fumar hachís sin ser molestados cuando Said y su banda irrumpen en la playa y les sermonean y recriminan su comportamiento, según ellos inaceptable según su interpretación de la moral islámica. Esta violencia intimidatoria, psicológica, se irá transformando en violencia física a lo largo de la película, culminando en el final trágico del propio Said. En una de las últimas escenas de la película éste entra violentamente en el apartamento de una vecina, amiga de Bualem.

ISBN 978-84-608-2282-0 169-182

Amenazándola con una pistola, le ordena marcharse del barrio porque su comportamiento, el vivir recluida, es considerado inmoral y ha originado todo tipo de habladurías.

Estas escenas son mucho más reveladoras si las comparamos con el uso del espacio público que hacen los jóvenes en *Omar Gatlato*. En esta película anterior, en multitud de ocasiones se muestran jóvenes en la calle o en una plaza, tocando música, bebiendo y fumando, completamente relajados y sin ser molestados por nadie porque los jóvenes de sexo masculino en *Omar Gatlato* son libres de disfrutar de su tiempo libre como quieran, la religión y la imposición de una moral estricta brillan por su ausencia. La comparación de ambas películas del mismo realizador, por tanto, nos revela cómo ha evolucionado la vida cotidiana en el barrio en el que se desarrollan las dos historias y podemos entender mejor la magnitud de la ruptura social y la violencia fratricida en la que se sumió Argelia en la década de los 90.

Aparte de las difíciles condiciones de vida, *Bab el Oued* refleja la conjunción de elementos internos y externos que explica el desarrollo de la violencia en Argelia: hay una parte de la sociedad que es instrumental en la evolución de la crisis, puesto que aquélla proviene de dentro de dicha sociedad, ejemplificada en Said y su banda, pero también está presente un factor externo, simbolizado por los personajes que se pasean en un BMW, que se revela como determinante al manipular a los actores internos en beneficio de intereses oscuros. El director deja en la ambigüedad la identidad de los personajes del BMW, aunque podríamos considerarlos como una metáfora que alude a aquellos que, gobernando en las sombras, pueden estar incitando esta desestabilización de la sociedad argelina como medio de legitimar su papel de garante del orden público y protector de la población.

No pretendemos con esto que la visión de Allouache presentada en *Bab el Oued* sea un análisis exacto y pormenorizado, la explicación definitiva de la crisis argelina, ni siquiera creemos que ésta sea la intención del director. Sin embargo, pensamos que el enfoque de Allouache es más honesto y cercano a la realidad socio-política del país que otras perspectivas sobre el islamismo plasmadas en las pantallas de cine, como por ejemplo las egipcias anteriormente descritas, porque huyendo de reduccionismos maniqueos muestra cómo la crisis argelina se encuentra enraizada en un profundo y complejo proceso de descomposición social, al que ciertos elementos de esta sociedad han respondido recurriendo a una violencia que a menudo se califica superficialmente de religiosa. Sin embargo, Allouache, apartándose de explicaciones simplistas y a la vez subrayando desde el primer momento la distinción entre el islam político radicalizado que Said representa y el islam tolerante que simboliza el imán de la mezquita del barrio de Bab el Oued, denuncia la manipulación de la religión ya sea con fines políticos o como una vía para canalizar la frustración de aquellos que han sido marginados por un régimen que monopoliza los recursos

económicos y atenta contra las libertades y los derechos humanos; es decir, las esperanzas de futuro de todo un país.

De manera que en *Bab el-Oued* vemos lo que podría ser un antecedente de producciones posteriores magrebíes y medio-orientales. Los aspectos sobresalientes de esta película adelantan los que ya apreciaremos también en la egipcia *Las puertas cerradas* de Atef Hetata (1999), la israelo-palestina *Paradise Now* de Hany Abu-Assad (*al-Ŷanna al-Ân*, 2005) o la belga-marroquí *Los caballos de Dios* (*Yā jiyāl Allāh*, 2012), del director franco-marroquí Nabil Ayouch y basada en la novela *Les Étoiles de Sidi Moumen* (2010) de Mahi Binebine. En todas ellas los cineastas centran su atención en la juventud árabe de sus respectivos países de origen, analizando cómo sus circunstancias difíciles y su falta de perspectivas convierten a este segmento de la población en presa fácil de la radicalización.

3-En la actualidad

Para terminar, mencionar que actualmente se vislumbra una tercera fase en esta evolución de la representación del islamista. Ésta se caracterizaría por plantear cuestiones posteriores al surgimiento de la radicalización.

Siguiendo con la interesante obra de Merzak Allouache, consideramos digna de mención *El Arrepentido* (*Le repenti, al-Tā'ib*, 2012). Su protagonista es un joven, Rachid (Nabil Asly), que escapa del maquis islamista que se oculta en las montañas del occidente argelino. Huye con el objeto de acogerse a la ley de amnistía, "concordia civil", que empezó a aplicarse en Argelia en el año 2000. Esta iniciativa del presidente Buteflika (1999-) pretendía poner fin a la década negra, a los años de guerra civil (1992-1999) que asolaron el país a raíz del golpe de Estado militar y la respuesta del islamismo radical. Dicha ley prometía el perdón y la reintegración social a aquellos que abandonasen la lucha armada y que no hubiesen cometido delitos de sangre. Ciertamente, esta ley contribuyó a la reinstauración de la seguridad en gran parte del país, aunque no se ha conseguido eliminar la amenaza terrorista por completo.[23]

Tras más de diez años desde la promulgación de la ley, Allouache ha sentido la necesidad de expresar su preocupación por los efectos que pudiera tener la institucionalización de una amnesia nacional derivada de esta política. Por ello, a raíz de una noticia real aparecida en la prensa argelina, el cineasta rueda la

[23] Sobre el contexto político de esos años en Argelia, véase TORRES GARCÍA, A., "Argelia y la guerra contra el Terror: ¿una vacuna contra la Primavera árabe?", en Manuela Fernández Rodríguez, David Bravo Díaz, Leandro Martínez Peñas (coords.) *Una década de cambios: de la Guerra de Irak a la evolución de la primavera árabe (2003-2013)*. Actas del "II Congreso de Estudios Sobre Historia, Derecho, e Instituciones: Una Década de Cambios. De la Guerra de Irak a nuestros días. 2003-2013", 2013. Disponible en: http://revistaaequitas.files.wordpress.com/2012/02/una-dc3a9cada-de-cambios.pdf

ISBN 978-84-608-2282-0

historia de un "arrepentido", como se les denomina a los que se acogen a la ley de amnistía.

Rachid es un joven de apariencia normal, no se le caracteriza de manera estridente, como es el caso de algún personaje del cine egipcio anteriormente descrito; incluso su físico es relativamente atractivo y su comportamiento es, en apariencia, comedido y educado. Sin embargo, el regreso del joven a su pueblo de origen no es bien acogido por sus vecinos, que le acusan de ser un asesino, por lo que tendrá que escapar, no sin antes haber asesinado, en defensa propia, a uno de ellos que buscaba venganza. Tras huir, logra disimular el homicidio cometido y encontrar trabajo en una cafetería de otra localidad. Allí tiene lugar la segunda parte del intenso drama en el que nos adentra Allouache, uno de los muchos que se pudieron vivir en aquellos años negros y cuyas secuelas perviven en la sociedad argelina actual.

Rachid reconoce al farmacéutico de la localidad, Lajdar, y le contacta, ofreciéndole información sobre el paradero de los restos de su hija, secuestrada años atrás a manos de un grupo de islamistas. Aquella experiencia destrozó la vida de los otros dos personajes principales, Lajdar y su esposa, Yamila, una pareja de jóvenes separados que no pudieron soportar la desaparición de su única hija a manos de los terroristas. Con escenas mayoritariamente rodadas a ritmo lento, con diálogos limitados, mucha contención y buen hacer por parte de los actores, Allouache nos va adentrando con maestría en las vidas destrozadas de la pareja. Así, por ejemplo, se nos muestra a un Lajdar alcoholizado, solitario, pasando las horas viendo un canal de televisión chino por satélite. Finalmente, los jóvenes padres aceptan pagar por la información que les ofrece Rachid para poder localizar el lugar donde descansan los restos de la pequeña.

De manera sincera, el director plantea un drama al nivel de las víctimas directas de la violencia con intención de luchar contra el olvido impuesto, contra el discurso oficial del régimen que parece querer suprimir la realidad de un pasado reciente muy doloroso y cuyas heridas difícilmente se pueden ignorar. Es interesante señalar la postura adoptada por Allouache con esta película. Unos años atrás, en 2005, comentaba en una entrevista que en aquel momento Argelia se encontraba inmersa en una atmósfera proclive a ofrecer una imagen renovada de sí misma que contrarrestase la imagen negra derivada de los años de violencia y que ello se veía reflejado en parte en una actitud de apertura adoptada por el régimen. Señalaba, además, al ser preguntado por la existencia de censura o límites políticos a su producción artística, que él veía más problemático la falta de financiación o el desastroso estado de la infraestructura cinematográfica en Argelia, verdaderos obstáculos que restringían su capacidad de llegar al público argelino.[24] Esto parece haber cambiado en los últimos años, pues comprobamos cómo Allouache en *El arrepentido* ofrece una visión opuesta al discurso de supuesta normalidad impuesto por la oficialidad, denunciando las

[24] KHALIL, "Interview with Merzak Allouache", 2006, pp. 148, 152-153.

ISBN 978-84-608-2282-0 169-182

deficiencias de la política gubernamental, pero, al mismo tiempo, sin caer en la caricaturización del islamista o en una visión maniquea del problema que se subraya. Y ello no parece haber gustado.[25] A pesar de las buenas críticas, y del reconocimiento obtenido en festivales internacionales a través de varios premios y nominaciones tanto a la película como a sus actores principales,[26] *El Arrepentido*, sin embargo, fue recibido con frialdad en Argelia.[27] Y de ello se lamenta su director.[28]

En definitiva, se trata de una película muy lograda, pues Allouache pone el dedo en la llaga planteando la pregunta: "¿cómo poder convivir con aquellos responsables de la desaparición y muerte de seres queridos'?" de manera muy efectiva, con maestría de cineasta que demuestra una técnica dramática impecable.

4-Conclusión

A través de estas páginas se han analizado películas producidas en Egipto y en Argelia desde los años 90 con la intención de estudiar cómo la industria cinematográfica y la intelectualidad árabe han reflexionado sobre el auge de la radicalización islamista en sus sociedades. Gracias a este estudio podemos concluir que este cine es claramente el producto propio de una realidad árabe divesa y compleja.

Así, la representación de islamismo y los islamistas en el cine egipcio de los 90 ha estado muy politizada, con la excepción de la muy interesante *Las puertas cerradas* (1999). Las películas tienden a enfatizar los aspectos políticos; en particular, la lucha por el poder en el origen de este movimiento, a la par que tiende a ignorar factores sociales o institucionales. La razón principal por la que esto ocurre es que el islamismo, en sus diversas variantes, tiende a ser un movimiento de oposición a regímenes autoritarios. Un tipo de poder político que, no debemos olvidar, fácilmente puede controlar la producción audiovisual de un país a través de los mecanismos censores establecidos. Así mismo, el

[25] La producción de Allouache nunca ha dejado de ser incómoda al régimen. De hecho, sus películas apenas se programan en el único canal público de la televisión argelina, y si se hace, con cortes debido a la censura (*Idem*, p. 146).

[26] Por ejemplo, la película recibió el premio *Europa Cinema* en la "Quincena de realizadores" (Cannes) de 2012 y los actores Khaled Benaissa (Lajdar) y Adila Bendimered (Yamila) fueron agraciados con el premio *Valois* al mejor actor y actriz, respectivamente, en el Festival de cine de Angoulême (2012).

[27] ROCHEBRUNE, R. de, "*Le Repenti* de Merzak Allouache, entre vérité et réconciliation", *Jeune Afrique*. 12 de abril de 2013. Disponible en: http://www.jeuneafrique.com/137731/culture/alg-rie-le-repenti-de-merzak-allouache-entre-v-rit-et-r-conciliation/ [01-08-2015]

[28] AL-ṢĀLIH, S., "al-Tā'ib: ʿawda ila mīrāṯ al-ʿunf bi-al-Ŷazā'ir" [*El Arrepentido: regreso al legado de la violencia en Argelia*], BBC Arabic, 20 de octubre de 2012. Disponible en: http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2012/10/121020_london_film_festival_algeria [01-08-2015]

ISBN 978-84-608-2282-0 169-182

caso egipcio demuestra que es fundamental tener en cuenta posibles alianzas o confluencia de intereses entre la clase política y la industria cinematográfica.

Así, si comparamos con otros países árabes, como es el caso de Argelia, donde la oposición islamista también ha marcado la evolución reciente del país, las circunstancias en las que se desarrolla sus producciones cinematográficas son distintas y, por tanto, el producto final también lo es. Cuando los cineastas, como parte integrante de la intelectualidad de su país, pueden disfrutar de una relativa libertad creadora independiente del poder político, como es el caso de las películas del argelino Merzaq Allouache, estos son capaces de plantearse preguntas incómodas y, justo por ello, necesarias.

En definitiva, en relación al tratamiento del fenómeno islamista en el cine árabe, se trata éste claramente del producto de un proceso local condicionado por factores sociales, políticos, ideológicos y financieros, cuyas características no tienen por qué ser las mismas en otros lugares. Existe, por tanto, una evidente especificidad local o nacional.

ISBN 978-84-608-2282-0