

# Construcción plural de un sello regional

## Las películas con las etiquetas “cine del Magreb” se sitúan en una tensión permanente entre la dimensión regional y la nacional.

Patricia Caillé, Florence Martin

**S**i bien las denominaciones regionales parecen derivarse de la evidencia, son con frecuencia, como apuntaba Hamid Nacify en un artículo sobre los cines regionales, *Early Popular Visual Culture* en 2008, la suma de cines de regiones contiguas sin que se reflexione sobre la manera en que estos acercamientos se construyen u operan. Por tanto, el Cine del Magreb ofrece una denominación regional, entre otras muchas, como “Cine del Mediterráneo”, “Cine árabe”, “Cine Amazigh” y “Cine de África”, que a veces coinciden, tanto y tan bien, que las propias películas reaparecen bajo varios estandartes. El mundo universitario anglófono que privilegia la dimensión *Middle Eastern* o árabe, sustituye a veces la denominación por la de Cine norteafricano (Andrea Khalil 2007) que circunscribe así un área geográfica desprovista de cualquier presupuesto relacionado con una cultura común (al contrario que su traducción francesa, norteafricano, que remite a las categorizaciones francesas y a las relaciones de dominación de la época colonial). En otras palabras, estas denominaciones no son ni neutras, ni universales. Por tanto, es crucial reflexionar sobre las imágenes que el sello “Cine del Magreb” transmite, los saberes, programas y manifestaciones a los que da lugar, y los significados que se le atribuyen en distintos lugares.

Nuestro análisis versa sobre los lugares y formas bajo las cuales circula esta denominación, los significados que transmite y las cinematografías nacionales que engloba. Examinaremos los retos de la dimensión poscolonial de esos cines. Terminaremos por el estudio de un caso, el de las películas realizadas y producidas por mujeres.

### Cine del Magreb: delimitar la denominación

**M**auritania y Libia rara vez incluidas, el Cine del Magreb engloba tres cinematografías nacionales, las de Marruecos, Argelia y Túnez. Estas cinematografías tienen en común la temporalidad, ya que provienen de las independencias y por tanto de un vínculo con un imperio colonial, Francia y España en el caso de

Marruecos. También son cinematografías dominadas en el mercado mundial y nacional, aunque se registra un claro progreso en Marruecos (las películas marroquíes representaban en su mercado nacional el 25% de espectadores en las salas en 2009 y el 17% en 2010). Pero es evidente que la historia, la política, la organización industrial, la economía y la cultura del cine se han desarrollado de muy diferentes maneras en cada uno de estos países.

Marruecos produce actualmente una quincena de películas al año y Argelia y Túnez, entre dos y cuatro. Los momentos de gloria del cine argelino relacionados con la producción de películas populares que promueven una política nacional para un público también nacional se relacionan con el pasado, con películas como *Le Charbonnier* de Mohamed Buamari (1972), o comedias que transmiten una crítica social como *Omar Gatlato* de Merzak Alluache (1976). La época de gloria del cine tunecino va desde 1984 hasta 1995 y se inició con películas políticas de Nuri Buzid, *L'Homme de Cendres* de 1984 y *Les Sabots en or* de 1985; las películas poéticas de Naceur Khémir, *Les Baliseurs du désert* de 1987, el gran éxito popular de *Halfaouine* realizada por Férid Bughédir (1990); o el gran fresco nacionalista evocado a través del destino de las mujeres, *Les Silences du Palais* de Mufida Tlatli (1993). Aparte de Marruecos, cuya industria está organizada y gestionada por el Centro Cinematográfico Marroquí, que invierte mucho en la producción y financia totalmente algunas películas, la mayoría de las películas que se incluyen en el catálogo nacional de los tres países a lo largo de los 25 últimos años está constituida por coproducciones internacionales. Las películas, cofinanciadas por un país del Magreb y uno o dos europeos, viven una trayectoria que tiende a seguir a la de sus financiaciones. El “Cine del Magreb” se dibuja así a partir de una circulación de financiaciones, de personal, de películas y de públicos a través de las migraciones entre cada uno de los países del Magreb y uno o dos países de Europa, casi siempre Francia. Cobran sentido más a partir de los flujos Magreb-Europa que a través de un espa-

Patricia Caillé (Universidad de Estrasburgo) y Florence Martin (Goucher College), proyecto de investigación “Les Cinémas du Maghreb: circulation des films, production des savoirs, constitution d’un patrimoine” apoyado por la Agencia Universitaria de la Francofonía.

cio de producción, distribución o de un mercado común del cine ampliado en el Magreb. Si bien existen las coproducciones entre los tres países del Magreb, siguen siendo una excepción.

El “Cine del Magreb” constituye una denominación regional menor para los grandes programas de ayuda. No se beneficia de ningún programa específico de ayuda a la producción, distribución o valorización de películas. Los programas de producción a los que pueden acceder los directores de cine magrebíes abarcan un conjunto mucho más amplio de regiones. El Fondo Francófono de Producción Audiovisual del Sur, creado en 1988 y que depende de la Organización Internacional de la Francofonía y del Consejo Internacional de Radios y Televisiones Francófonas (CIRTEF), incluye a Marruecos y Túnez, pero no a Argelia, que no forma parte de la Francofonía. El Fondo Sur, creado en Francia en 1984 y gestionado por el Centr Nacional de Cine del Ministerio de Cultura y Comunicación y el Ministerio de Asuntos Exteriores frances, abarca zonas geográficas mucho más amplias. Entre los programas europeos orientados hacia los países del Sur, Euromed Audiovisuel en concreto ha dado preferencia a la dimensión mediterránea en las ayudas a la distribución y a la dimensión más bien árabe en las ayudas a la producción. Otro programa UE-ACP, que tiene por objeto África o los países ACP (África, Caribe y Pacífico), excluye al Magreb, les va a suceder un amplio programa, Media Mundus, destinado a promover la cooperación, que funcionará a escala mundial. Asimismo, ninguna de las fundaciones vinculadas a festivales europeos (Berlín, Rotterdam o Goteborg, etc.) se dirige específicamente a los cines del Magreb: estos últimos se encuentran incorporados con frecuencia a unas regiones más amplias.

El “Cine del Magreb” da lugar a manifestaciones en Francia: *Maghreb, Si loin, si proche*, un festival que circula desde hace 13 años por distintas poblaciones de los alrededores de Carasona; *Le Panorama des Cinémas du Maghreb en l'Ecran* de Saint-Denis en la región parisina; *Le Maghreb des films*, que proviene del Magreb de los libros, en el Trois Luxembourg en París, en la periferia y provincias. Su objetivo es crear un espacio de encuentros y debates necesarios para el conocimiento del Otro y contribuir a la convivencia de una sociedad francesa poscolonial que se representa en su diversidad. El “Cine del Magreb” alimenta así unas imágenes que en Francia están relacionadas con una historia de la inmigración: proyectar las películas del Magreb conduciría a una mejor comprensión de las culturas. En otras palabras, el “Cine del Magreb” se construye a partir de una historia de las migraciones vividas desde Francia, más como una historia de la inmigración que a partir de un conocimiento de su cinematografía.

El “Cine del Magreb” también ha dado lugar a encuentros en el Magreb, como el Festival de Uchda en Marruecos en 2005, aunque este enfoque regional se ha abandonado desde entonces. Ha dado lugar a un manifiesto de profesionales del sector, comprometiéndose a actuar en pro de su desarrollo y de su visibilidad

mediante la puesta en común de recursos, la facilitación de cooperaciones y la creación de un mercado común (“Le cinéma maghrébin: la quête vers un idéal” de Mulay Driss Jaidi en *Wachma n°3*, 2008). En otras palabras, el “Cine del Magreb” en el Magreb está por llegar. Resulta que en Francia y en los países del Magreb, esta denominación se basa en unas relaciones distintas entre “Magreb” y “cine”. El “Cine del Magreb” no tiene ni la misma temporalidad ni el mismo significado ya que en los países del Magreb nos remiten a algo que podría ser una especificidad cultural y sobre todo a otra organización conjunta de tres industrias que falta por imaginar.

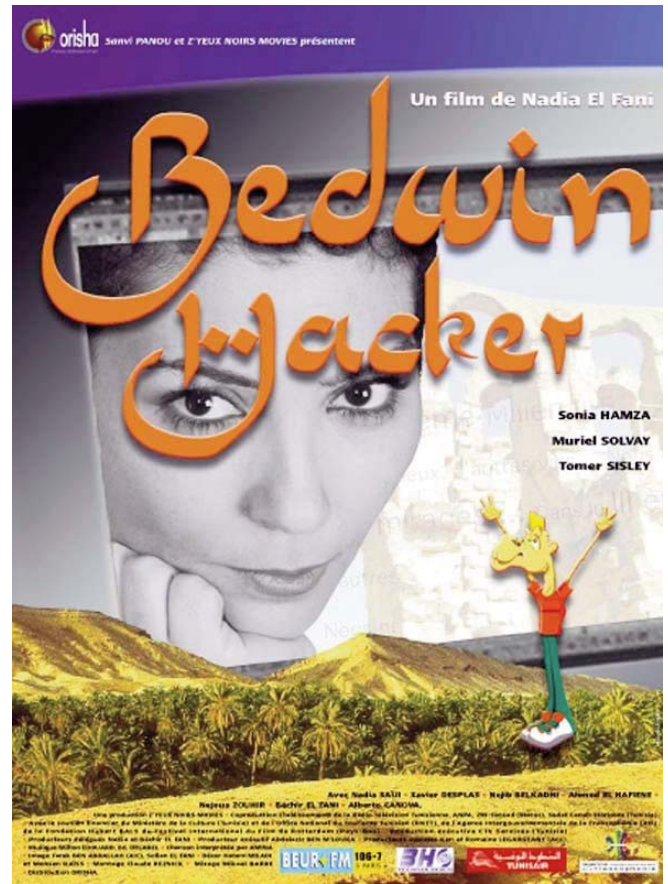
Abordar la cuestión del “Cine del Magreb” a partir de las sensaciones del público nos aporta otras lecciones. En 2009, una encuesta realizada durante *Le Panorama des Cinémas du Maghreb en l'Ecran* de Saint-Denis, nos mostró que los espectadores, de los cuales una mitad más masculina afirmaba ser de nacionalidad o de origen magrebí, quieren apoyar mediante su presencia el proyecto de valorización de unas culturas demasiado desconocidas en Francia. Pero en su relación con las películas se cuele una dimensión afectiva, e incluso íntima, y una dimensión política que no son las de la lucha por el reconocimiento de las culturas de los tres países del Magreb en Francia. La proyección de las películas brinda más bien la oportunidad al público de nacionalidad y de origen magrebí de volver a adentrarse o de sumergirse en una cultura que es la suya y que vive más en su dimensión nacional que regional. En los debates se afirma también una dimensión política. Los espectadores con vínculos con el Magreb se definen según los países de los que provienen como unos emigrados siempre íntimamente vinculados a ese país de origen y expresan un deseo real de implicarse en su futuro. Para los espectadores que no reivindican ningún vínculo con uno de los países del Magreb, que en su gran mayoría eran mujeres, la experiencia de las películas se vive en función del deseo de conocimiento y del descubrimiento de realidades humanas. Las proyecciones y los debates se viven en función de la empatía con las representaciones de las culturas transmitidas por las películas (“Réception des ‘Cinéma du Maghreb’: Le Panorama des Cinémas du Maghreb à Saint-Denis” de Patricia Caillé, *Dossier Africultures*, próxima publicación).

### Cine del Magreb y poscolonialismo

**S**i bien el sello “Cine del Magreb” tiene una dimensión regional, también tiene una temporal y geopolítica: este cine que vio la luz con la independencia nació del poscolonialismo y forma parte de ese poscolonialismo. No olvidemos que éste designa a la vez una condición en el tiempo y en el espacio (que sucede a la época colonial y que rompe con ella) y un proyecto: el de abrir el campo a las voces hasta ahora no reconocidas, no escuchadas y consideradas no legítimas, de los súbditos y ciudadanos de la poscolonia, así como de sus auto-representaciones. Así, las películas del Ma-

greb pueden concebirse como unas emanaciones de un discurso poscolonial que da la palabra a los oprimidos, a los que tradicionalmente se han mantenido en silencio y a los que Gayatri Spivak llama los “subalternos” (“Can the Subaltern Speak?”, en *Marxism and The Interpretation of Culture*, de Cary Nelson y Larry Grossberg, 1988). Este discurso se rebela contra los corpus y los valores del discurso dominante europeo y propone una lengua y una retórica autóctonas que reivindican una identidad, una cultura y una legitimidad enraizadas en la región del Magreb. La película *Ali Zaua* (2000) del cineasta marroquí Nabil Ayouch es un modelo de este género: el relato de los niños de la calle de Casablanca (por tanto, los que nunca oímos) es en dialecto marroquí (*dariya*) y la mayoría de sus intérpretes son actores no profesionales.

La condición del poscolonialismo conlleva sus propias tensiones, visibles y tenaces al principio y al final del proceso de producción de películas del Magreb. Así, para financiar sus películas, los cineastas magrebíes dependen de las subvenciones del Estado (Centro Nacional del Cine en Marruecos, Comisión de Ayuda en el Ministerio de Cultura y de Defensa del Patrimonio presente hasta ahora en Túnez y Centro Argelino para el Arte y la Industria Cinematográfica, hoy cerrado); de su propia productora (cada cineasta debe convertirse en productor); y del ensamblaje de coproducciones cuya financiación proviene del exterior, de Europa (como el Fondo Hubert Balls en Holanda, la cadena de televisión franco-alemana ARTE o también el Channel Four británico) y con mucha frecuencia especialmente de Francia. Mencionaremos en particular, además de las grandes empresas como GAN o Canal +, el Fondo Sud, que en un principio dependía del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, que sigue siendo la principal fuente de financiación que concede ayudas a la escritura de guiones, dirección y posproducción. A primera vista, unas reminiscencias de neocolonialismo parecen decidir la concesión o no de la ayuda para la financiación de una película magrebí que debe “hablar” a los que deciden en las instancias europeas. Sin embargo, la imagen es más compleja: si bien las comisiones del Fondo Sud avalaban determinados guiones “orientalizantes” en detrimento de otros con una visión más innovadora en los años ochenta y noventa, éstas se han renovado y hoy parecen abrirse a múltiples visiones, incluidas aquellas, poscoloniales, que proponen proyectar un mundo del Sur en una pantalla del Norte o del Sur según sus propias condiciones. Así, el público del Norte puede ver a partir de ahora, además de imágenes de palmeras y hamams para mujeres, además de los dramas de la mujer oprimida sin descanso, la imagen refrescante de una espía y pirata informática tunecina que desbarata las trampas que le tiende la DST en Francia y la policía secreta de Ben Ali en Túnez (*Bedwin hacker*, Nadia El Fani, Túnez, 2002); un documental sobre Isabelle Eberhardt fuera de los senderos trillados argelinos y franceses (*Sur les traces de l'oubli*, Raja Amari, Túnez, 2004); el romance posmoderno por teléfono móvil entre un asesino a sueldo y una policía que



Cartel de “Bedwin hacker”, de Nadia El Fani, Túnez.

dirige el tráfico en Casablanca (*What a Wonderful World*, Fauzi Bensaidi, Marruecos, 2006).

Así, si bien el proyecto del poscolonialismo parece definitivamente en marcha en las imágenes y en los discursos del cine del Magreb, la condición poscolonial de la región de la que provienen estas películas sigue estando recorrida por unos rasgos neocoloniales contra los cuales todavía resulta difícil defenderse: la antigua colonia sigue teniendo una cierta influencia económica y crítica sobre este cine de la que es difícil desprenderse. Por tanto, resulta más que destacable que los individuos que tenían, en la época colonial, poco o ningún acceso a la palabra, las mujeres, tomen la iniciativa en la escena del cine del Magreb.

### El cine de las mujeres en el Magreb

La temática de la condición de las mujeres es un tema recurrente en el cine de los tres países del Magreb, por lo menos desde la segunda ola de producciones cinematográficas de los años setenta (en contraposición con la primera, en el alba de las independencias, que reflejaba la construcción de una identidad nacional). La mirada de las mujeres cineastas, cada vez más presentes desde los años ochenta, se enmarca en

la intersección de las dos denominaciones, “cine del Magreb” y “cine de mujeres”.

Desde los primeros largometrajes de Selma Baccar, *Fatma 75* (1976) o de Nejia Ben Mabruk, *La Trace* de (1988), en Túnez; *La Nouba des femmes du Mont Chénua* (1974), de Assia Yebar en Argelia; y *La Braise* (1982), de Farida Burquia o *Une Porte sur le ciel* (1988), de Farida Benlyazid, en Marruecos, decenas de realizadoras han hecho películas dentro y fuera del Magreb. Su producción, a pesar de los vaivenes de la historia, ha conocido un crecimiento exponencial: si bien entre mediados de los años setenta y finales de los noventa tan solo se contaba una pequeña docena de largometrajes hechos por mujeres magrebíes, en los 10 últimos años se han visto no menos de 24 largometrajes de ficción. Podríamos mencionar también la proliferación de cortometrajes y medimetrajes, de documentales, así como producciones para televisión.

Ahora bien, si el “cine del Magreb” se concibe a menudo como contraposición al cine europeo, al cine llamado “francófono” y como contraposición a las películas egipcias y del Mashrek, también podemos ver en esta denominación (no controlada) la designación de una identidad todavía mal definida, en germen, tal y como la describía Tahar Chikhaoui en 2004 (“Maghreb: de l'épopée au regard intime” de Jean-Michel Frodon, dir. *Au Sud du Cinéma: Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*. Paris: *Cahiers du Cinéma/Arte Editions*, 2004), o también una identidad rica que abarca una serie de añadidos con mucho potencial.

El Magreb cinematográfico hecho por mujeres se convierte entonces en el lugar raro y privilegiado de una confluencia orquestada. A través de sus películas tratan de promover unas identidades múltiples (árabe, bereber, bi- o tri-cultural y magrebí sin duda, pero también diaspórica) y sobre todo se sirve de esta multiplicidad de fuentes para decir lo que se tiene que decir y proyectar lo que se quiere proyectar fuera de los caminos prescritos por Europa y el Mashrek. ¿Resultado? No se trata de imágenes o de historias de mujeres convencionales, como escribía Farida Benlyazid en 2006: “Parece que cada vez, voy donde no me esperan”. (“Le cinéma au féminin”, en *Quaderns de la Mediterrània No 7*, 2006). Ciertamente es que sus películas lo demuestran, denuncian el poder del dinero y de la política en *Casablanca*, *Casablanca* (2002) o proponen a través de la historia de una mujer una retrospectiva sobre Tánger y el Marruecos multicultural del pasado (*Juanita Narboni*, 2005). También pueden verse los efectos de esa libertad de movimiento de una película a otra y de esa capacidad para sorprender en otras directoras de los tres países: mujeres autoras, las cineastas del Magreb y de la diáspora magrebí parecen emprender una línea de huida fuera de las cortapisas preestablecidas que superan y con mucho la geografía del origen y posan una mirada libre sobre las mujeres (*Florence Martin*, *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, Indiana University Press, próxima publicación). Solo por citar a una de ellas, Nadia El Fani, cuyo primer largometraje, *Bedwin hacker* (2002) rompe algunos tabúes

(entre los que se encuentran la homosexualidad femenina y la falta de libertad de opinión en Túnez).

Entonces se plantean una serie de preguntas sobre cómo abordar estas películas con múltiples significados, y cómo se perciben en el Magreb y más allá, sobre todo en una época en la que las tecnologías generan una mayor flexibilidad al principio del proceso de producción, y dificultades añadidas al final de ese proceso. ¿Quién las ve? ¿A quién se dirigen? ¿Cómo circulan? Si bien las películas de mujeres se multiplican, ¿qué sucede con sus espectadores en la época de los DVD piratas, del *streaming* en el ordenador, de los satélites que garantizan los visionados a domicilio y de la rápida extinción de las salas de cine? Parece que sus películas, según el lugar donde se ruedan, se dirigen a unos públicos distintos: la doble vida del homosexual Sélím en *Un Fils* de Amal Bedjoui, una argelina de la diáspora en Francia, quizá no hable a un público argelino en el país, mientras que la revuelta de los alienados del hospital psiquiátrico bajo el amparo de la tunecina Selma Baccar (*Khochkhach*, 2006) necesita que la descifren para el público europeo. Este cine también plantea la cuestión de la crítica que lo acompaña y lo ilumina (en vez de simplemente promoverlo, como subrayaba Olivier Barlet en el Coloquio de las JCC, en octubre de 2010) y le corresponde iniciar al gran público en el lenguaje cinematográfico y referencial de este cine con el fin de que no sea “guetizado” en las salas confidenciales de un público de “expertos”.

## Conclusión

La reflexión sobre el “Cine del Magreb” constituye un estudio de un caso revelador para aquel que quiera analizar las tensiones y relaciones de dominación que subyacen tras toda voluntad de etiquetar o aclarar los desafíos inherentes a cualquier empresa de categorización que, sin duda, nunca es neutra. Ahora bien, esta designación no es obra de un solo hablante ni tampoco figura en un único catálogo: se construye a un lado y a otro del Mediterráneo en una relación influida por las huellas todavía vivas de una historia colonial. Como tal, es el sitio precario de una tensión permanente entre la dimensión regional y la nacional en las que se basan las películas que abarca. Pero también ilustra, en la esfera de influencia del poscolonialismo, la manera en que el cine puede dar la palabra y sus propias imágenes a los antiguos “subalternos” que ya han salido de la sombra y se proyectan en la pantalla; nos conmina a analizar y a comprender los términos de la creación cinematográfica a partir de las condiciones de producción y de distribución de las obras de estas regiones y, más allá, de las regiones del Sur. Finalmente, nos facilita unas pistas para entender las películas que se realizan en esta región y para posar sobre ellas una mirada nueva, la misma mirada quizás, admirativa, solidaria y encantada, que posamos hoy sobre los actores de la revolución en el mundo árabe. ■