

ARTÍCULOS

BAILARINAS DEL CINE EGIPCIO. DE LA «EDAD DE ORO» A LA MARGINALIZACIÓN

Dancers in Egyptian Cinema. From 'Golden Era' to Marginalization

CAROLINA BRACCO^a
Universidad de Granada

RESUMEN

Este artículo examina la imagen proyectada de las bailarinas en el cine egipcio a través del análisis de tres papeles en la carrera de la bailarina egipcia más famosa de todos los tiempos: Tahia Carioca. El contexto en el que se enmarcan las películas analizadas incluye el último período de la monarquía del rey Fārūq (1946-1952), la revolución de los Oficiales Libres (1952) y el régimen de Gamal Abdel Nasser (1953-1970), y concluye con la muerte de Nasser en 1970, dando comienzo a una nueva era de cambios sociales y políticos en Egipto. Consideramos los cambios socio-políticos y sus repercusiones en la arena cultural no solo como contexto sino también como parte de una relación dialéctica que influyó en la imagen de las bailarinas y que se evidencia en tres películas protagonizadas por Tahia Carioca: *El juego de la mujer* (1946), *Mi amor moreno* (1958) y *Cuidado con Zuzu* (1972). Del análisis de sus papeles en estas tres películas, en relación con su contexto, surge nuestro argumento, a saber: que los cambios socio-políticos acontecidos en Egipto en este periodo de tiempo se han proyectado —y han cambiado— la imagen de la bailarina, quien es vista primero como una *trabajadora* (1946), luego una *mujer-demonio* (1958) y finalmente como una *marginal* (1972).

Palabras clave: sociedad egipcia, bailarinas, imagen, marginalización, cine.

ABSTRACT

This study examines the projected image of dancers in Egyptian cinema through the analysis of three roles in the career of the most famous Egyptian dancer of all time: Tahia Carioca. The historical background for the studied films includes the last period of the King Farouk monarchy (1946-1952), the revolution of the Free Officers Movement (1952), and the Nasser regime (1953-1970), and ends with Nasser's death, when a new social and political era started to blossom in Egypt. I consider the socio-political changes and their cultural repercussions not only as context but also as part of a dialectic relationship that affected the portrayal of dancers in three films featuring Tahia Carioca: *The Lady's Puppet* (1946), *My Dark Darling* (1958), and *Pay Attention to Zuzu* (1972). By examining her roles in the three films, I argue that socio-political changes in Egypt have been projected in —and changed— the image of the dancer, who is first seen as a working-woman (1946), then as an evil-woman (1958), and finally as a marginalized person (1972).

Keywords: Egyptian society, dancers, portrayal, marginalization, cinema.

[a] CAROLINA BRACCO es licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Culturas Árabe y Hebrea por la Universidad de Granada-Departamento de Estudios Semíticos con la tesina *Al rescate de la virtud: Tahia Carioca, bailando entre la acción y la actuación*, defendida en diciembre de 2009. Doctoranda por la misma universidad y especialidad bajo la dirección de las Doctoras Elena Arigita Maza (IEAM-Casa Árabe) y Caridad Ruiz Almodóvar (UGR); el título de su tesis doctoral (actualmente en proceso de redacción) es *Imagen e imaginario de las bailarinas en el cine egipcio*. E-mail: carobracco@gmail.com.

«El espectáculo no es un conjunto de imágenes,
sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes».
Guy Debord, *La société du spectacle* (1967)

Introducción

Mucho antes de que los hermanos Lumière llegaran con su invención a Alejandría en 1896¹, Egipto ya contaba con una extensa tradición de actores, cantantes y músicos que habían deslumbrado a los viajeros europeos que en los siglos XVIII y XIX se habían acercado al país². Dentro del ámbito de los artistas populares o callejeros, las bailarinas gozaban de la peor de las reputaciones, siendo –como eran– mujeres «públicas» que exponían y movían sus cuerpos sensualmente delante del público masculino. Eran por ello consideradas mujeres «perdidas», parias, sin familia ni honor.

Eran las cantantes, poetisas y músicas quienes disfrutaban del mejor status entre las artistas, en parte por el hecho de que, contrariamente a las bailarinas, se velaban y conservaban una actitud y comportamiento modesto en público. En Egipto, eran conocidas como *'awālīm*. Las *'awālīm* (sing. *'alma*) seguían la tradición de las cortesanas. Empezaban su carrera en casas de gente adinerada donde su oficio era el de instruir a las mujeres de los harenes. Eran cantoras, poetisas, compositoras, destacándose en sus improvisaciones cantadas (*mawālī*). También bailaban, pero solo delante de mujeres. En 1777, Savary las describe como «savantes (eruditas)». [Con] Una educación mucho más cuidada que otras mujeres que han sido así llamadas. Forman una comunidad celebrada dentro del país. Para pertenecer a este grupo hay que tener una voz preciosa, un buen manejo del idioma, un conocimiento de las reglas de la poesía y una habilidad para componer y cantar espontáneamente coplas adaptadas a las circunstancias»³. Edward Said resume esta idea en una definición: «La *'alma* era una cortesana, si se la puede llamar así, pero una mujer de grandes habilidades. Bailar era solo uno de sus dones; otros eran la destreza para cantar y recitar poesía clásica, para conversar con ingenio o que para que los hombres de leyes, de la política o la literatura buscaran su compañía»⁴.

Otro grupo es el conformado por las *gawāzī*, (sing. *gaziyya*) provenientes de la tradición nómada y marginal que trajo a los gitanos a Egipto⁵. Allí, como en tantos otros lugares, los gitanos adoptaron ritmos y movimientos del folclore local adaptándolos a los propios. Las *gawāzī* pertenecían a la clase más baja, bailaban sin velo en las calles y frente a los cafés. Eran contratadas por las clases trabajadoras para animar las fiestas de hombres en las bodas y en los *mawālīd* (celebraciones del día de los santos). Así, mientras las *'awālīm* se reservaban para el («aceptable») espacio privado, casi íntimo, de los harenes y bailaban exclusivamente para –y frente a– mujeres; las *gawāzī* hacían suyo el («inaceptable») espacio público⁶, irrumpiendo en cafés, mercados, fiestas paganas y bodas de las clases bajas. Muchas combinaban danza con prostitución y

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

[2] Se destacan los relatos de Flaubert entre los más célebres y representativos de esta época. Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte* (varias editoriales, 1849).

[3] M. Savary, *Lettres sur l'Égypte. Vol. I* (Ámsterdam y Leiden, Les Libraires Associés, 1787), pp. 124-125.

[4] Edward Said, «Homage to a Belly-Dancer» (*London Review of Books*, 13 de septiembre de 1990), pp. 6-8. Disp. en español: *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (Barcelona, Editorial Debate, 2005), pp. 337-338.

[5] Chabrol y Villoteau coinciden en la distinción entre ambos grupos, que se puede confirmar con las descripciones posteriores de los viajeros del siglo XIX. M. Chabrol, «Essai sur les mœurs des habitants modernes de l'Égypte» en *Description de l'Égypte. Vol. 18 (I)* (París, varias ediciones, 1822). Charles-Louis-Fleury Panckoucke y Guillaume André Villoteau, «De l'état actuel de l'art musical en Égypte» en *Description de l'Égypte. Vol. 14* (París, varias ediciones, 1822).

[6] Sobre la reclusión en el ámbito doméstico y sus desafíos véase: Margot Badran, *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt* (Princeton, Princeton University Press, 1996).

todas transgredían a cabeza descubierta ese espacio que había sido siempre reservado para los hombres en las sociedades árabe-islámicas, siendo por ello marginadas hasta el punto de que la propia palabra *gaziyya* se convirtiera en un insulto⁷.

La importancia de la delimitación entre estos dos tipos de bailarinas es fundamental ya que las descripciones de los viajeros ingleses y franceses –cuyos relatos son desafortunadamente la única fuente de información que tenemos no solo sobre las bailarinas y artistas sino también sobre la sociedad egipcia del siglo XIX, conformando con ello una fuente parcial, subjetiva y externa– parecen confundir ambos grupos.

Sin embargo, dicha confusión no sería tal, según van Nieuwkerk, ya que existía un tercer grupo entre las *‘awālīm* y las *gawāzī*, conformado por cantantes y bailarinas de clases bajas a las que llama «*‘awālīm* comunes» y que actuaban en los barrios populares⁸.

Con la invasión napoleónica de 1798 las *‘awālīm* abandonaron la ciudad tras negarse a entretener a los soldados y solo regresaron tras la retirada de las tropas en 1801. En 1805 Muḥammad ‘Alī (1769-1849) tomó el poder en Egipto y comenzó una política de apertura a Occidente y de intervencionismo estatal⁹. En 1834 proscribió con un edicto a las bailarinas intentando apartarlas de la vista de los extranjeros. Sin embargo, ello resultó contraproducente, ya que la prohibición tenía lugar solo en El Cairo por lo que las *‘awālīm* «comunes» y las *gawāzī* tuvieron que trasladarse a la zona del Alto Egipto adonde fueron seguidas por los ojos curiosos de los europeos. Las *‘awālīm*, por su parte, permanecieron en El Cairo, donde continuaban sus actividades dentro del harén¹⁰.

Según Buonaventura es muy probable que la prohibición haya respondido a la presión interna que ejercían los ulemas en el mantenimiento de la moral pública ante la política de apertura de Muḥammad ‘Alī, que había incrementado notablemente la cantidad de extranjeros en tierras egipcias que solicitaban a las bailarinas¹¹.

Muchos de los artistas que viajaron en el siglo XIX a Egipto aprovecharon para ver a las bailarinas o fueron específicamente en su búsqueda, convirtiéndolas en la fuente de atracción e inspiración más popular de la época. Así, las bailarinas se convirtieron en un símbolo de sensualidad que, a los ojos del extranjero, caracterizaba al conjunto de la sociedad¹².

A partir de la política de apertura de Muḥammad ‘Alī y luego bajo la ocupación inglesa, Egipto empezó a mirar hacia afuera, abriéndose al mundo. Dentro de la nueva organización social, los ingleses no prohibieron sino que impulsaron y regularon el mundo del espectáculo local, facilitando licencias y permisos para vender alcohol, legalizando la prostitución y fomentando la proliferación de locales de entretenimiento. La mayoría de este tipo de lugares –bares, pubs, burdeles, salas– que había en El Cairo de principios de siglo XX se construían siguiendo el modelo europeo. Los dueños eran también extranjeros; griegos, italianos, armenios que habían llegado a Egipto buscando abrir algún tipo de negocio y se encontraron con la presencia de soldados ingleses que, contraria-

[7] También, como las gitanas, son vistas por la comunidad como forasteras y malas compañías, lo que se refleja en una expresión que significa un fuerte insulto en la zona del Alto Egipto: «*ibn al-gaziyya*», literalmente, «hijo de *gaziyya*».

[8] Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt* (El Cairo, American University in Cairo Press, 1996), p. 27.

[9] Khalid Fahmy, *All the Pasha's Men: Mehmed Ali, his Army and the Making of Modern Egypt* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998).

[10] Wendy Buonaventura, *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World* (Nueva York, Saki Books, 1998), p. 69.

[11] Dice ‘Abdallāh Nadīm, que Occidente fue «un cazador que perseguía a su presa dise- minando lugares de entreteni- miento» («a hunter pursuing its prey by spreading places of entertainment»), citada por Lori Anne Salem, «Race, Sexu- ality, and Arabs in American Entertainment, 1850-1900» en Sherifa Zuhur, *Colors of En- chantment* (El Cairo, American University in Cairo Press, 2001), p. 227.

[12] Sarah Graham-Brown, *Images of Women. The Por- trayal of Women in Photogra- phy of the Middle East 1860- 1950* (Londres, Quarter Nooks Limited, 1988).

mente a la población local, cobraban mensualmente¹³, buscaban entretenimiento y compañía femenina.

Esta época coincide con la industrialización por sustitución de importaciones que caracterizó a las economías periféricas en el período de entreguerras, sostenida por la tecnología y conocimientos extranjeros y la importación de maquinaria. Esto generó, por un lado, la acumulación de capital de lo que no llegó a conformar una «burguesía urbana», pero sí al menos un nuevo estrato de «nuevos ricos» sobre todo vinculados a la producción de algodón; por el otro, una gran masa inmigratoria del campo a las grandes ciudades: Suez, Alejandría y El Cairo que se encontró, en gran parte, rellenando las filas de un ejército de reserva que aumentaba año a año¹⁴.

Fue así como a los soldados extranjeros se sumaron los nuevos ricos en las mesas de los bares, cabarets y salas que se encontraban en las calles 'Imad-al Dīn y al-Haram de El Cairo. Allí trabajaban –y aún trabajan– las bailarinas; mujeres movilizadas por la necesidad de dinero y la falta de oportunidades en otros campos, muchas veces conjugando danza con prostitución. Karin van Nieuwkerk señala que probablemente esta era la única posibilidad de trabajo que tenían estas mujeres, quienes debían renunciar a su honor ante la falta de educación y oportunidad de encontrar otro tipo de trabajo en un «mundo de hombres»¹⁵.

Comenzaba así a conformarse un ambiente completamente ajeno a las tradiciones locales, abriendo toda una era cargada de contradicciones. La gran cantante egipcia 'Umm Kulthūm¹⁶ –conocida por cuidar una imagen de mujer respetable y tradicional– relata en sus memorias: «los cairotas se empezaron a preocupar por la mala influencia en la juventud y se conformó un Comité de Honor para sembrar la virtud y pelear contra el vicio y la corrupción. Pero el Comité de Honor encontró dificultades con los cabarets y otros palacios de placer que se extienden camino a Mīdān al-Ōpera, Šārī' 'Imad-al Dīn [...] bebida, música, baile, se podía encontrar en esta zona entretenimiento de todo tipo»¹⁷.

La percepción de la amoralidad y decadencia de la incipiente vida nocturna cambiaría radicalmente a partir de dos acontecimientos intrínsecamente relacionados entre sí. El primero, que «el estatus de los artistas [*enterteiners*] comenzó a determinarse por la forma y el contexto en el que se desarrollaban sus actuaciones [*performances*]»¹⁸. El segundo, íntimamente ligado con el anterior, la llegada en 1921 de la libanesa Badī'a Masabnī a El Cairo, que formaría a una nueva generación de bailarinas que poco a poco irían diferenciándose de aquellas que cumplían una función social en festividades populares y bodas de las clases medias y bajas.

Así, el surgimiento de la bailarina como «artista», diferenciándose de aquella que podría considerarse más una «trabajadora», materializaba en cierta forma determinados cambios socio-políticos, económicos y culturales que sufrió la sociedad egipcia a partir del reinado de Fārūq hasta la caída del régimen nasserista.

[13] Según el *New York Times* había antes de la guerra 700 oficiales ingleses que aumentaron a 1.900 en 1922, cuyos sueldos eran tres veces mayor al percibido por los egipcios y eran pagados por el gobierno egipcio. Grace Thompson Seton, «Mme. Zaghloul Pasha of Egypt» (*The New York Times*, 16 de abril de 1922), p. 22.

[14] P. J. Vatikiotis, *The History of Modern Egypt from Muhammad Ali to Mubarak* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991), p. 125.

[15] Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other*, p. 87.

[16] Nacida a principios de 1900 en un pequeño pueblo del Delta egipcio, 'Umm Kulthūm (Fāṭima Ibrāhīm al Biltāyī) conservó a lo largo de su vida la imagen de mujer respetable y piadosa. Comenzó su carrera a muy temprana edad, manteniendo primero una imagen de niña de pueblo para luego convertirse en el icono de la canción egipcia.

[17] Citado en Sarah Graham-Brown, *Images of Women*, pp. 180-181.

[18] Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other*, p. 62.

La Llegada al cine de las bailarinas

Cuando el rey Fārūq sucedió a su padre en 1936, El Cairo ya experimentaba un *boom* mediático a todo nivel; radio, discos, revistas serían rápidamente seguidos de una gran industria cinematográfica que permitió a los artistas ser conocidos en Egipto y en todo el mundo árabe. Muchas de las revistas que circulaban en la época –como *Roz al-Yuseff*, *Al-Musawar*, *Al-Iznayn*– incluían fotos y noticias de las estrellas extranjeras y locales en poses y vestimentas que hubieran resultado seguramente escandalosas para el público «común» egipcio y que, quizás por ello, caían solo en manos de la élite, interesada en conocer las novedades del mundo del espectáculo.

Esta fricción pronto fue llevada a los escenarios por uno de los comediantes más celebrados de la época, Naṣīb Al-Rīḥānī (1889-1949), creador del famoso personaje «Kiš-kiš Bīh», que personificaba a un hombre adinerado de pueblo que llegaba a El Cairo y se fascinaba con las novedades de la ciudad, especialmente con las mujeres y bailarinas de los cabarets. Así, el personaje reflejaba ciertas contradicciones que empezaban a salir a la luz en esta época; el hombre tradicional, que mantiene a su mujer y hermanas en casa pero disfruta de la exposición de los cuerpos de las bailarinas y artistas en el cabaret.

En 1924, Al-Rīḥānī se casó con Badī'a Masabnī, una bailarina y cantante libanesa que, como muchos de sus compatriotas, había llegado a la capital egipcia para conquistar sus escenarios. Luego de separarse en 1926, Badī'a abrió un casino¹⁹ en la tradicional calle de bares y cabarets 'Imad-al Dīn. En 1940, ante el éxito obtenido, se trasladó a Yīza en la desembocadura del *al-kubri al-inglīzī* (el puente de los ingleses) que pronto fue rebautizado «*al-kubri Badī'a*» («el puente Badī'a»)²⁰.

En sus mesas se hablaba inglés, árabe y francés, y el Casino Badī'a se convirtió rápidamente en el centro del mundo artístico e intelectual de El Cairo. Parte de la *intelligentsia* egipcia ocupaba y animaba con su conversación las mesas del Casino que durante la Segunda Guerra Mundial se atestaron de soldados ingleses y australianos²¹. También el rey Fārūq asistía al casino Badī'a, cuando no organizaba sus propias fiestas privadas en su palacio con las más famosas bailarinas y músicos²², tal era la aceptación que tenía esta clase de lugares entre los estratos más altos de la sociedad egipcia, siempre mirando hacia Europa.

En esta época aparece el traje de dos piezas, inspirado en parte por la vestimenta de las bailarinas de los cabarets parisinos y la demanda de los clientes²³. De esta manera lo nuevo y lo viejo, lo local y lo extranjero, se conjugaba en la figura y el ambiente creado por Badī'a Masabnī, que tampoco era ajeno al ambiente político local.

El programa –que hasta contó con una matinée exclusivamente para mujeres a partir de 1928– incluía no solo música y números de danza europea (típicos de cabaret europeo como el can-can) y local sino también monólogos y canciones satíricas con crítica política que reivindicaban la reforma, interpretados por Sa'īd Sulaimān, Ismā'īl Yāsīn y Maḥmūd Šukūku, entre otros.

[19] Especie de *music hall*, en el que se presentaban diferentes espectáculos de danza y música extranjera y local, se expendían bebidas alcohólicas y era frecuentado mayormente por soldados del ejército de ocupación y la clase alta egipcia. Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other*, p. 43.

[20] Samir Raafat, *Cairo, the Glory Years. Who Built What, When, Why and for Whom* (Alejandría, Harpócrates, 2003) pp. 241-242.

[21] Samir Raafat, «From Badī'a to Abbas, a Look at Giza's Riverside Drive» (*Egyptian Mail*, 18-25 de noviembre de 1995).

[22] Solaiman al Hakim, *Tahia Carioca, bayn al-raqs wa al-siāsa* (El Cairo, Dār al-Jīāl, 2000).

[23] Wendy Buonaventura, *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, p. 150.

La comedia musical comenzaba a imponerse también en la industria del cine egipcio tras el éxito fundante de *La rosa blanca* (Karīm, 1933), basada en una idea de Muḥammad ‘Abd al-Wahāb²⁴. Muy pronto todas las películas egipcias comenzaron a incluir números de danza y canto; muchos de ellos filmados en el Casino Badī’a.

En 1935 el éxito le valió a Badī’a el protagonismo en *La reina de los teatros* (Mario Volpi) donde interpreta una escena de danza en un cabaret. Dado el éxito que tuvo la película, y la escena del cabaret en particular, las escenas de danza serían desde entonces un elemento fundamental para garantizar el éxito de un film.

Copiando en muchos casos el modelo hollywoodense del *backstage musical*, el contexto del cabaret era ideal para llevar a las pantallas –y a las masas– un ambiente que poco tenía que ver con la tradicional sociedad egipcia. Por primera vez estos dos mundos se encontraban y, luego de la Segunda Guerra Mundial, el género musical será, según Yves Thoraval, «...puramente y simplemente “cabarets filmados”»²⁵. La recurrente escena del cabaret permitía, además, como señalara Viola Shafik, el *voyeurismo* masculino con primeros planos de las piernas, torso y vientre de la bailarina facilitado por el traje de dos piezas²⁶.

Así, el personaje de la bailarina conjugaba movimientos sensuales con vestuario sugerente y tradición folclórica. Curiosamente, de esta fusión surgiría una nueva generación de bailarinas que elevaron la danza egipcia. Haciéndose eco de un proceso de «egipcianización» de las artes, la danza puramente egipcia se alzaba también como una bandera nacionalista ante la ocupación inglesa, definiendo los límites de lo exclusivamente local frente a lo extranjero.

Refinadas, talentosas y –lo más importante– respetadas bailarinas como Tahia Carioca²⁷ y Sāmīa Ŷamāl llevaron primero al escenario y luego a la pantalla un nuevo tipo de danza oriental, más estilizada y moderna convirtiéndola a su vez en un arte que comenzaba a ser considerado como tal. Todas ellas son protagonistas de lo que se considera «la era de oro de la danza egipcia» aunque únicamente Tahia Carioca, al destacarse no solo como bailarina sino también como actriz, protagonizó el proceso de la elevación a la decadencia de la danza y la imagen de la bailarina.

Primera imagen: la bailarina como mujer trabajadora

Badawīyya Muḥammad Karīm llegó de Ismailiyya a El Cairo en 1931, a los 14 años, en el punto más álgido de la crisis económica mundial que comenzara en



Anuncio del Casino Badī’a en la revista *Roz al-Yuseff*, 1931.

[24] Christophe Ayad, «Le star-système: de la splendeur au voile» en Magda Wassef (ed.), *Égypte, cent ans de cinéma* (Paris, Institute du Monde Arabe, 1995), pp. 134-141.

[25] Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien 1895-1975*, p. 17 [traducción propia].

[26] Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema* (El Cairo, American University in Cairo Press, 2006), p. 165.

[27] Utilizamos esta transcripción por ser la más difundida y reconocible.

1929. Fue directamente a la calle 'Imad al-Dīn, buscando a una bailarina que había conocido en su pueblo, Suād Maḥāsīn. Pocos años después se sumó al *staff* del Casino Badī'a. Dada su temprana edad, Badī'a Maṣabnī la adoptó y la bautizó «Tahia».

Inspirada por la película *Volando hacia Río de Janeiro* (*Flying down to Rio*, Thornton Freeland, 1933) con Fred Astaire y Ginger Rogers, Tahia pidió al coreógrafo Isaac Dixon que le preparara una coreografía con la danza carioca para presentar en el Casino Badī'a. La presentación fue recibida con mucho entusiasmo, y el público comenzó a pedir cada noche «¡Carioca!» «¡Carioca!» completando con ello el nombre que la acompañaría a lo largo de su vida: Tahia Carioca. Pronto se convirtió en la gran estrella del Casino Badī'a y fue convocada para hacer algunas escenas de danza en películas en las que los protagonistas iban –las más de las veces forzando el argumento de la película– a un cabaret o casino.

Luego de varias producciones en las que, como *La reina de los teatros*, se mostraban pequeñas escenas de danza, en 1946 se estrenó la primera película protagonizada por una bailarina y en la que el propio argumento de la película es sobre esta profesión: *El juego de la mujer* (*Lu'bat al-sitt*).

El proyecto de la película estaba a cargo de Naṣīb Al-Riḥānī, quien eligió a la joven Tahia Carioca para protagonizarla. La película cuenta la historia de una familia egipcia que trabaja en bodas y fiestas. Como las tradicionales *troupes* de la calle Muḥammad 'Alī, los padres son músicos y la hija bailarina. Carioca (*L'āba*, «*Jugadora*») interpreta el clásico personaje egipcio de «*bint al-bālad*». La típica muchacha de barrio popular egipcio; noble, audaz, inteligente, cuya sabiduría proviene «de la escuela de la vida», que se destaca por su generosidad y ambición pero que antepone su honor ante todo²⁸.

Al comienzo de la película vemos huir a *L'āba* de un hombre con quien sus padres quieren casarla a la fuerza. Así es como llega a la casa de Al-Riḥānī (Ḥassan) un simple y honesto dependiente que es sorprendido por su arribo:

Ḥassan: Entonces, ¿por qué estás huyendo? ¿Qué has robado?

L'āba: (Llorando y maldiciendo su mala suerte) ¡Oh Dios! ¿Por qué a mí?

Ḥ: Bueno, bueno... no llores (poniendo su mano en la pierna de ella)

L: ¡Eh! ¡Atrevido!



Afiche de la película *El juego de la mujer* (*Lu'bat al-sitt*, Naṣīb Al-Riḥānī, 1946).

[28] Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other*, p. 112.

H: Vale, pero tranquilízate.

L: ¿Estarías tranquilo si te maniataran y te forzaran a abrir la boca y beber aceite de ricino?

H: ¡¿Aceite de ricino?! Claro que no.

L: ¡Ves como no entiendes nada!

H: ¿Entonces estás huyendo de él porque quiere forzarte a beber aceite de ricino?

L: No... mis padres me están obligando a que me case con él y esta noche es la boda, ya está todo arreglado, incluso los invitados...

H: ¡Ohhhh! Entonces huiste para evitar la boda...

L: Sí, y el solo quiere casarse conmigo para hacerme trabajar como bailarina y quedarse con todo lo que gane. Ya se ha casado con cuatro bailarinas.

H: ¡¿Tú eres bailarina?!

L: Sí, de bodas, con mi mamá, *Saniyya Gunāh* («Fechoría»)

H: ¡*Gunāh*! («¡Fechoría!») ¡¿El nombre de tu mamá es *Gunāh* («Fechoría»)?!

L: ¡Sí! Es una bailarina muy famosa.

H: ¿Y que hay de tu padre, que se casó con la señora *Gunāh* («Fechoría»)? ¿Cómo se llama?

L: Sr. *Ibrahīm Nāfajū* («Inflado»)

H: ¡¿*Nāfajū*?! ¡¿Se llama *Nāfajū* («Inflado»)?!

L: Es un músico muy famoso, toca el *kanūn*. ¿Y tú me preguntas qué robé y me acusas de ser una ladrona? ¿No te da vergüenza haberme ofendido de esa forma? ¡Estúpido!

H: Vale, lo siento... no sabía.

L: ¡No soy una vagabunda! ¡No soy una ladrona! Soy una chica de su casa, de buena familia, aristócrata.

H: Sí, claro aristócratas... eso está muy claro (sarcásticamente); el señor *Nāfajū* («Inflado») y su mujer, la señora *Gunāh* («Fechoría»).

Desde el comienzo de la película sabemos así que *L'āba* es una bailarina «de bodas», diferenciándose con ello de las bailarinas de cabaret/casino (como el de *Badī'a Maṣabnī*, en el que *Tahia Carioca* bailaba) de dudosa reputación para el egipcio común. Las bailarinas de bodas, en cambio, cumplen una función social tradicional que, al desarrollarse dentro del ámbito familiar, goza de una aceptación mayor. Sin embargo, es justamente por ser una bailarina que está



Tahia Carioca y Naṣīb Al-Riḥānī.

expuesta a situaciones como de la que huye: ser explotada por un hombre para su propio beneficio. De ahí su tristeza y la aclaración de que ella es una joven honrada («a pesar de» ser bailarina). Luego, el juego de palabras con los nombres no es casual y evidencia su origen ambiguo y relacionado con algún tipo de actividad criminal menor.

Tras abandonar la casa de Ḥassan, L'āba irrumpe casualmente en un set de filmación callejero, deslumbrando al director, que la sigue hasta su casa para ofrecer a sus padres un contrato para su hija por varias películas con un pago generoso. Así, ella se libera del casamiento a la fuerza, al tiempo que se casa con Ḥassan, quien no está nada contento con la exposición de su mujer ante las cámaras.

Luego de filmar unas escenas en Líbano acompañada por sus padres y donde es cortejada por un potentado libanés, L'āba vuelve al hogar marital totalmente cambiada. Lanza miradas despectivas a su marido y a la casa, reconociéndose ahora como una *star kebīr* (una gran estrella) merecedora de un estilo de vida más elevado que Ḥassan, obviamente, no puede darle. Aquí, señala Viola Shafik, «No es tanto la profesión de la esposa la que desequilibra su matrimonio sino más bien su posición social, sus ingresos y, más importante, su independencia. Esto último se manifiesta en su movilidad, lo que le permite viajar a Líbano y conocer un hombre más conveniente. La película de alguna forma manifiesta las aspiraciones de ascenso social a través de la diferencia de género. Sin dejar de lado los rasgos culturales, al mostrar la humillación del pobre marido, incapaz de ser el sostén económico de la familia, lo que provoca el cisma entre los esposos»²⁹.



[29] Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema*, p. 123 [traducción propia].

El juego de la mujer (*Lu'bat al-sitt*, Naḡīb Al-Riḡānī, 1946).

Es interesante ver como, en esta primera etapa, el hecho de que la esposa sea una bailarina y muestre su cuerpo frente a otros hombres es motivo de celos del marido pero no es cuestionado moralmente por el resto de los personajes. Lo que sí se cuestiona, como bien señala Shafik, es el hecho mismo de que la mujer trabaje y, lo que ya es un escándalo, gane más que el marido. Los roles de mujer trabajadora fuera del hogar –sea cual sea el trabajo– y de ama de casa se oponen tradicionalmente y, dado que el ámbito de lo privado es el propio a la mujer, cuando lo abandona, acaba siendo corrompida. Esta es justamente la lección que aprende L'āba luego de despremiar a su marido públicamente; y después de reflexionar decide dejarlo todo para ser «simplemente su esposa», ocupando el lugar «al que pertenece», es decir, el hogar.

En relación íntima con el moralismo típico de la época se encuentran manifiestas la situación económica y social que envuelve las relaciones sociales; la tensión entre ricos y pobres, entre la ambición y el honor. El hecho de que L'āba sea bailarina entra dentro del orden de lo anecdótico ya que, como decíamos, la tensión entre los esposos se reduce a una diferencia de status. Esto responde al hecho de que dentro de las pocas profesiones destinadas a las mujeres en esta época –las típicas de enfermera, doméstica o maestra–, la de bailarina era la moralmente más cuestionable. Difícil es imaginar un escenario donde una mujer se vea corrompida por la ambición en su trabajo de enfermera. Así, el personaje de la bailarina daba la posibilidad de permitir el *vouyerismo* en las incontables –y a veces forzadas– escenas de danza o semi-desnudez de la película y, a la vez, dar una lección moral consonante con las tradiciones de la época.

Luego del éxito de *El juego de la mujer* la carrera de Tahia Carioca como actriz (y ahora secundariamente bailarina) tomó el mismo rumbo que el de su personaje. Descubiertos sus dotes actorales, su carisma y su belleza, *El juego de la mujer* fue el punto de partida en la carrera de Carioca, que pronto sería conocida en todo el mundo árabe dada la extensa circulación que el cine egipcio –pionero en la región– tiene en el mundo arabófono. Solo en Egipto se calcula que en 1946, año de estreno de la película, se vendieron 42 millones de entradas de cine³⁰.

En lo que respecta a la composición social de la audiencia, Yves Thoraval³¹ y Galal El Charkawi³² coinciden en observar que esta se conformaba mayormente por los nuevos sectores urbanos (obreros y artesanos) que el «boom» económico post-Segunda Guerra Mundial había contribuido a formar. Mientras que el teatro era el entretenimiento de la aristocracia y las clases más acomodadas y el cabaret el de los soldados extranjeros, el cine se convirtió rápidamente en el entretenimiento preferido de este nuevo proletariado conformado por trabajadores del azúcar, el algodón y el petróleo, todos ellos sectores que se vieron favorecidos por la falta de importaciones a causa de la guerra. Tras un éxodo rural masivo, la población caiota aumenta 60% en tan solo 10 años y pasa de tener 1,3 millones de habitantes en 1937 a 2,1 millones en 1947³³.

[30] Jacob Landau, *Arab Cinema and Theatre* (Pennsylvania, University of Pennsylvania, 1958), p. 141.

[31] Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien 1895-1975*, p. 21 y ss.

[32] Galal al Charkawi, «Histoire de cinéma de la R.A.U (1896-1962)» en George Sadoul, *Les cinémas des pays arabes* (Beirut, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966), p. 87.

[33] Charles P. Issawi, *Egypt at Mid-Century: An Economic Survey* (Londres, Oxford University Press, 1954).

También se vio incrementado el número de profesionales, especialmente ingenieros y contables, y por lo tanto de estudiantes universitarios. La conjunción de estos factores pronto dio como resultado una mayor politización de los sectores obreros y estudiantiles que se sumaron a los intelectuales en las discusiones sobre la situación política del país, reivindicando los intereses nacionales y oponiéndose de forma cada vez más agresiva a la ocupación inglesa y a la monarquía. Varios grupos de izquierda amenazaban al gobierno del partido gobernante –al Wafdt– que en 1946 arrestó a varios de sus miembros. En noviembre de ese mismo año se formó el Frente Nacional de Estudiantes del Valle del Nilo que pronto se lanzó a las calles en violentas manifestaciones incendiando coches y libros ingleses³⁴ con el apoyo de los Hermanos Musulmanes³⁵.

Las demandas de la oposición ante la creciente crisis económica, política y social que comenzaba a atravesar el país se agravó tras la derrota militar de los ejércitos árabes en Palestina en 1948, cuya consecuencia fue el establecimiento del Estado de Israel. Por razones obvias no nos extenderemos aquí sobre el conflicto palestino-israelí, baste decir que la presencia de Israel desequilibró la geopolítica regional e incrementó las tensiones no solo entre los países de la región con Israel sino también las relaciones anglo-egipcias³⁶, además de aumentar las tensiones en el interior del país.

[34] P. J. Vatikiotis, *The History of Modern Egypt*, p. 364.

[35] Los Hermanos Musulmanes (Al-ijwān al-muslimīn) es una organización creada en 1928 por Ḥassan Al-Banna en Ismailiyya. Véase: Richard P. Mitchell, *The Society of the Muslim Brothers* (Nueva York, Oxford University Press, 1969).

[36] John Darwin, *Britain and Decolonization: The Retreat From Empire in the Post Cold War World* (Londres, Palgrave Macmillan, 1988), p. 207.

[37] Utilizamos esta transliteración por ser la más reconocida para el nombre en alfabeto latino.

[38] Bárbara Azaola Piazza, *Historia del Egipto contemporáneo* (Madrid, Los Libros de la Catarata, 2008), p. 60.

[39] James Jankowski, *Nasser's Egypt, Arab Nationalism, and the United Arab Republic* (Boulder, Lynne Rienner, 2002).

[40] Christophe Ayad, «Le star-système: de la splendeur au voile», p. 138.

Segunda imagen: la bailarina como mujer-demonio

El 23 de julio de 1952 el Movimiento de los Oficiales Libres se hizo con el poder en Egipto. Doce oficiales del ejército tomaron a su cargo el gobierno bajo el mando del Consejo Revolucionario con Muḥammad Naṣīb a la cabeza, aunque se podía ya vislumbrar que el líder del movimiento era Gamal Abdel Nasser³⁷. El grupo de Oficiales Libres, explica Azaola Piazza en su *Historia del Egipto contemporáneo*, «...fue constituido en 1949 como una sociedad secreta dirigida por un Consejo del Mando de la Revolución presidido por Nasser [...] Entre los objetivos de esta sociedad se encontraban la depuración de responsabilidades en el Ejército tras la derrota de Palestina, la liberación de Egipto de la ocupación británica y el establecimiento de un Gobierno “justo”»³⁸.

Tras la toma de los Palacios Reales en El Cairo y Alejandría, el rey Fārūq se vio obligado a abdicar y exiliarse. Tras disolver todos los partidos a comienzos de 1953, en junio se anunció la República. En los primeros meses de 1954 Muḥammad Naṣīb fue desplazado del gobierno y Gamal Abdel Nasser tomó el poder del Consejo Revolucionario y del gobierno egipcio³⁹.

La revolución nasserista de 1952, explica Christophe Ayad, hizo de la bailarina el símbolo de la decadencia del *ancient régime*, ya que el rey Fārūq era conocido por su modo de vida libertino y por su debilidad por las bailarinas⁴⁰. De hecho, el rey tenía una afición especial por Sāmīa Ḥamām, a quien solía invitar a bailar a su palacio y nombró Bailarina Nacional de Egipto en 1949. La

revolución desbarató la antigua conformación social y Egipto entró en una era de grandes contradicciones de las que el cine se haría eco. Con la intervención estatal dentro de las artes, se crea en 1956 el Ministerio de Cultura y Orientación y en 1957 el Organismo de Consolidación del Cine, destinado a promover el cine nacional dentro y fuera del país.

Durante el gobierno de Gamal Abd al Nasser (1952-1970), se privilegió la representación de mujeres universitarias, a la vez que su número crecía en la vida real. Mientras que en 1950 solo el 7% de los alumnos universitarios eran mujeres, en la década de los 70 la matrícula de ambos sexos era pareja en algunas facultades. Sin embargo, a pesar del creciente número de mujeres que se incorporaban a la fuerza de trabajo y a las universidades, esto no se reflejó en el cine, donde las mujeres continuaron ocupando los roles tradicionales.

Así, a mediados de los 50 el personaje de la bailarina continuaba siendo principal en la representación de «mujer fuera del hogar», ya completamente instalado en las pantallas egipcias. Entre mediados de los 40 y mediados de los 50 Tahia Carioca y Sāmia Ŷamāl⁴¹ interpretaron tanto bailarinas como otros papeles que por algún artificio cinematográfico –sueño, imaginación, recuerdo– permitían la necesaria escena de danza con el traje de dos piezas que revelara al espectador no solo la destreza sino también la belleza de ambas bailarinas. En esta época el rol de Tahia Carioca –reconocida ahora como una talentosa actriz y secundariamente bailarina– era siempre el de la *femme fatale*, mientras que a Sāmia Ŷamāl se le reservaba el de la chica inocente, sutil, *naïf*, ingenua.

La oposición que el cine creaba entre ambas logra su máxima expresión en la única película que co-protagonizaron las dos, *Mi amor moreno* (*Ḥabībī al-Asmar*, Ḥassan al-Ṣaīfī, 1958) en la que Sāmia Ŷamāl (Sāmra) es una chica inocente y Tahia Carioca (Zākiyya) una bailarina de cabaret, que la arrastra lejos de su familia y de su novio para involucrarla en actividades ilícitas.

La oposición moral entre ambos personajes y la nueva imagen de la bailarina se revela otra vez al comienzo de la película, cuando vemos a Sāmra bailando al ritmo de la famosa canción de Muḥammad ‘Abd al-Wahāb, *Ḥabībī al-Asmar* –que da nombre a la película–, cuando la madre entra, furiosa y apaga la música:

Madre: ¿Qué es todo ese ruido? ¿Quieres que tu padre escuche?

Sāmra: ¿Acaso hice algo malo?

M (irónicamente): Claro que no. Solo estás todo el tiempo escuchando esta canción que evoca baile.

S: Me encanta bailar, me sale del alma.

M: Ah, ¿sí? ¿Y no quieres TAMBIÉN bailar delante de la gente?

S: Mira (bailando) ¿No bailo yo mejor que Zākiyya?

M: ¡¿Has visto bailar a Zākiyya?!

S: ¿Que si la vi...?

(Sonido de un coche que se acerca)



Mi amor moreno (*Ḥabībī al-Asmar*, Ḥassan al-Ṣaīfī, 1958).

[41] Nacida bajo el nombre de Zaynab Ibrahīm Maḥfūz (1924-1994), Badī'a Maṣabnī la nombró Sāmia Ŷamāl cuando llegó a su Casino.

S: ¡Es ella! (abriendo la ventana)

M: ¡Entra y cierra la ventana!

S: Espera, quiero saludarla.

M: ¡Si tu padre se entera que hablas con ella te va a encerrar de por vida!
¿Y qué va a pensar tu prometido Ahmad?! ¡Entra y cierra la ventana! (empujándola y cerrando la ventana ella).

Finalmente Sāmra consigue hablar con Zākiyya y es invitada a ver su show en el cabaret al día siguiente. Sāmra, tras bambalinas, sigue la presentación de Zākiyya en lo que se convierte en la principal escena de danza en la película, con tomas de la cámara que recorre el cuerpo de Carioca. Sāmra la observa con admiración imitando sus movimientos, cuando es descubierta por el dueño del cabaret (Yusuf Waḥbi), que se interesa por ella. Este, cuando se entera de que Sāmra es amiga de Zākiyya invita a ambas a su suntuosa mansión, donde le pide a Sāmra que se case con él. Ella, obnubilada por el dinero y el lujo, acepta, dando la espalda a su prometido y a su familia, de origen humilde.

Tanto Zākiyya como su jefe están dentro de una red de crimen internacional, en la que involucran a Sāmra y Ahmad, seducido por Zākiyya. La película termina con la muerte como castigo simbólico de Zākiyya y la reconciliación de los amantes. Así, mientras la dualidad moral en *El juego de la mujer* se identificaba en el personaje de la protagonista, doce años después se desdobra para generar dos personajes opuestos moralmente, en la clásica dualidad prostituta-virgen.

En su homenaje a Carioca, Edward Said destaca que desde *El juego de la mujer* en adelante, Tahia fue puesta en este rol de *femme fatale* en una película tras otra. Ella siempre es la otra mujer, oponiéndose a la «virtuosa, más aceptable para el público local y mucho menos interesante. Incluso con esos límites, el talento de Tahia deslumbra. Crees que ella sería mucho más interesante como compañía y amante que la mujer que se casa con el protagonista, y



Zākiyya.



Sāmra.

comienzas a sospechar que es porque es tan talentosa y tan sexy que tiene que ser representada como peligrosa [...]. En los años cincuenta, Tahia ya se había convertido en el estándar de mujer-demonio en docenas de películas egipcias»⁴².

Este personaje de mujer-demonio, nuevo en el cine egipcio del que, como dice Said, Tahia era el estándar, encajaba perfectamente en la figura de la bailarina en un momento en el que estaban redefiniéndose los límites morales y sociales en Egipto; como una alegoría de la lucha entre lo tradicional y lo nuevo que comenzaba a nacer luego de la revolución.

La bailarina comienza a ser vista ya no como de dudosa moralidad sino más bien como peligrosa, no solo por su implicación en actividades criminales sino también porque su sola presencia pone en jaque la propia moralidad de los que la rodean. El escenario del cabaret fue a partir de entonces según Hadīdī, «el espacio público más recurrente y a la vez más problemático [...] una localización con la que el cine egipcio francamente se obsesionó. El cabaret está unido intrínsecamente al personaje de la bailarina. La asociación de la bailarina con el crimen era, a su vez, desproporcionadamente alta»⁴³.

Los años 60 fueron testigo de la inmersión política egipcia en el socialismo: entre los dos primeros años la mayor parte de la industria egipcia y el comercio fueron nacionalizados. Otros eventos trascendentales de 1961 incluyeron la introducción de la televisión, que conformó rápidamente una herramienta eficaz de propaganda en la consolidación y unificación de la opinión pública, y en 1962 el colapso de la República Árabe Unida, creada en 1958 entre Egipto y Siria.

Mientras tanto, los trabajos de la presa de Asuán, supervisados por los expertos rusos, avanzaban rápidamente. La inauguración de la primera fase de su realización tuvo lugar en 1964 con grandes celebraciones. En medio de un clima político cambiante, un gran número de comunistas encarcelados en los últimos años 50 fueron puestos en libertad en 1964. A mediados del decenio, comenzó la persecución más violenta a los Hermanos Musulmanes, que culminaría con la ejecución de uno de sus líderes, Sayyid Qutb en 1965. En mayo de 1967, la derrota en un nuevo enfrentamiento con Israel dejó el saldo de la ocupación de Gaza, el Sinaí egipcio, las alturas del Golán de Siria y Transjordania. El 9 de junio, Nasser anunció la derrota y ofreció su renuncia; una multitud inundó las calles pidiéndole que no abandonara su cargo.

Si bien durante la década anterior el régimen no había tenido una política cultural definida, la década del 60 comienza con la nacionalización de los estudios cinematográficos, teatros y compañías de distribución, junto con las imprentas, estableciendo en su lugar enormes instituciones gubernamentales en un intento de hegemonizar la vida cultural⁴⁴. Así, «La Organización General del Cine, creada en 1961, constituyó el primer gran signo de interés gubernamental por el sector de la producción cinematográfica. Prácticamente todos los estudios fueron nacionalizados –solo los modestos estudios Nassibian siguieron en manos privadas– e idéntica suerte corrieron numerosas salas de exhibi-

[42] Edward Said, «Homage to a Belly-Dancer», p. 6.

[43] Mona Hadīdī, «Dirasa tahliliya li-surat al-mar'a al-misriya fi-l-film al-misri» (Tesis doctoral, El Cairo, Universidad de El Cairo, 1977), p. 301 [traducción propia].

[44] Salah Issa, «The July Culture Project» (*Al Ahrām Weekly*, n.º 818, 1-7 de noviembre de 2006), p. 13.

ción. De este modo, el estado entra abiertamente en la producción cinematográfica a comienzos de los sesenta...»⁴⁵.

Se unen Estado y sociedad civil, estableciendo —ahora a nivel institucional— la díada entre «lo aceptable» y «lo inaceptable», donde es la masa y no el hombre el nuevo protagonista de la historia. Esta política significaba la institucionalización del espacio público e implicó no solo un aparato de propaganda funcional al régimen sino también una progresiva «tradicionalización» de la sociedad.

Así, se incluyó en la política de Estado el arte, música y danza folclórica; que otrora habían glorificado la cultura árabe, marginando a la danza del vientre por considerar que daba una mala imagen de la mujer árabe⁴⁶. Es en esta época que surgen las *troupes* de Maḥmūd Rida y Samīr Ṣabrī de danzas folclóricas egipcias, auspiciadas por Farīda Fahmi, quien «personificó a la niña egipcia dulce, la nueva *bint al-balad*, presentó una imagen que era la antítesis de la danza del vientre subida de tono tan popular en las películas [...] despojada de sus connotaciones de *femme fatale*, la danza del vientre puede alcanzar la respetabilidad»⁴⁷. La danza del vientre no fue prohibida, pero se impuso a las bailarinas un nuevo traje que debía cubrir el vientre y las piernas. Este hecho, que podemos constatar al ver las películas de la época, aparece, en un primer momento como mencionábamos más arriba, como un intento por «proteger la imagen de la mujer árabe»; sin embargo, debido a la presión religiosa que comenzaba a tener un lugar privilegiado en el espacio público en esta época⁴⁸, el hecho citado fue *in crescendo*.

Tercera imagen: la bailarina como marginal

En su tesis doctoral sobre la imagen de las mujeres en el cine egipcio, Mona Hadīdī señala que las protagonistas de las películas de los 60 y 70 no tenían una ocupación específica; más del 50% eran amas de casa o no tenían profesión. Si tenían alguna, eran asociadas con las típicas profesiones femeninas de secretaria, enfermera, maestra y solo ocasionalmente periodistas o médicas⁴⁹. Las mujeres, que en la vida real comenzaban a ocupar espacios dentro del mundo del trabajo y a ingresar en las universidades, solo recién a fines de los 70 comenzarían a ser representadas en esos roles en el cine.

En ese proceso, y en la coyuntura social que había estancado a los —tardíamente formados— sectores medios, se podían dar situaciones como las que imaginó el director Ḥassan al-Imām basándose en una historia real: la bailarina-estudiante, interpretada por Suād Ḥusni⁵⁰ en la película egipcia más exitosa de los años 70: *Cuidado con Zuzu* (*Jallī bālak min Zūzū*, 1972). La película cuenta la historia de una familia egipcia que trabaja en bodas y fiestas. Los padres son músicos y la hija bailarina. Con un argumento que se intuye similar al de la película que llevó a la fama a Tahia Carioca casi 30 años antes (*El juego de la mujer*), *Cuidado con Zuzu* presenta algunas características particulares propias

[45] Alberto Elena, *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999), pp. 202-203.

[46] Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other*, p. 48.

[47] Faiza Hassan, «Beauty and the Beat» (*Al Aḥram Weekly*, n.º 489, 6-12 de julio de 2000), p. 4.

[48] Karin van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other*, p. 48-49.

[49] Mona Hadīdī, «Dirasa tahliliya li-surat al-mar'a al-misriya fi-l-film al-misri», p. 68.

[50] Suād Ḥosni (1943-2001) fue una de las actrices más destacadas de este período en el cine egipcio.

del contexto en que fue realizada, empezando por el hecho de que Zūzū es estudiante en la Universidad de El Cairo y mantiene económicamente sus estudios bailando en la *troupe* de su madre, interpretada por Tahia Carioca. Guarda esto en secreto, dado lo indigno de la profesión, y al enamorarse de un profesor de la universidad, el Dr. Sa 'īd (Ḥusain Fahmi) decide abandonar la danza, lo que genera la angustia de la madre.

Ŷalāl Amīn sostiene que la película, en su totalidad, tenía como objetivo expresar hasta qué punto había llegado la sociedad egipcia al cabo de 20 años de la revolución del 52 a través de los personajes de Suād Ḥosni y Tahia Carioca, representando ambos el cambio social que había tenido lugar en esa época de una forma muy clara. La madre, explica Amīn, es una bailarina humilde, pero la hija es una estudiante en la universidad y, en apariencia, en nada diferente a Ḥusain Fahmi, su profesor. Excepto –resalta irónicamente– la diferencia de clase:



Suād Ḥosni y Tahia Carioca.

«La madre, con sus antiguos hábitos típicos de la clase oprimida egipcia; y la sociedad no puede culparla de nada más que de ser pobre. Y su hija, Suād Ḥusni, tiene todas las oportunidades para avanzar y olvidarse del pasado: la belleza, la inteligencia, la educación, la ambición y el buen sentido del humor. Como miles de jóvenes egipcios que recibían educación universitaria en esa época, cuando la revolución rompió con las barreras que impedían acceder a la universidad y así ascender en la escala social. Es posible que uno mire a Tahia Carioca, en la película, como si dejara respirar –después de que le llegó el cansancio, la gordura– a la nueva generación de talentos egipcios. Pero esta mujer extraordinaria, Tahia Carioca, no se deja vencer por la edad tan fácilmente»⁵¹.

La película contiene incontables escenas que echan luz sobre las contradicciones que comenzaban a aparecer en esta época. Al comienzo de la película vemos a Zūzū, con shorts y camiseta de tirantes echando una carrera con otras chicas de la universidad. Zūzū gana, lo que causa la admiración y exaltación de su *usra* («familia», aquí, «grupo de estudiantes») llamado «Al-ḥaraka al-iḡābiyya» («el movimiento positivo»), frente a los otros grupos.

Luego de ducharse, Zūzū sale al campus llevando un vestidito rojo ante la mirada desaprobadora del líder del grupo rival, «*al-ṣirāṭ al-mustaḡīm*» («la senda recta [islámica]»), 'Umrān. Este la increpa –en árabe clásico– por su vestimenta y su comportamiento, causando la risa del resto de los estudiantes, que

[51] Ŷalāl Amīn, «Tahia Carioca, 'aw ṭamānun 'āman min bayāt al-miṣrīn» en *Šajsyāt laha tārij* (El Cairo, Dār al-Šuruq, 2007), pp. 205-218, p. 207 [traducción propia].

comienzan a cantar y bailar colocando a Zūzū una corona que lleva la inscripción «*al-fatā al-miṭliyya*» («la joven ejemplar»). Luego, Zūzū va a su casa, en la calle Muḥamad 'Alī, la calle de los artistas. Al llegar a su casa, coloca la corona sobre la cabeza de su madre, con admiración y respeto. En esta escena se vislumbra el surgimiento de un *proto*-islamismo en el ámbito universitario que condena la «amoralidad» de la vestimenta y el comportamiento de Zūzū; que, a su vez es tomada como «joven ejemplar» por sus compañeros, todavía desconocedores de su «doble vida» de estudiante-bailarina. Zūzū, a la vez, comienza a debatirse en esta contradicción.

La tensión aumenta cuando la antigua novia del profesor, despechada, contrata a Zūzū y su familia para una fiesta en su casa, para así dejarla en evidencia. Ya en la fiesta, Tahia se da cuenta de la situación y, para evitar la vergüenza de la hija, la reemplaza. Músicos y público comienzan a reírse y burlarse de ella. Zūzū, resignada y sintiendo pena por su madre, le dice que ella ya está mayor, que tiene que descansar, y empieza a bailar colmada de una agria tristeza ante la disconformidad de su novio. La importancia de la escena radica en que, como señala Shafik: «La acción simbólica de la joven reemplazando a la mujer mayor no está solo cargada de la humillación de los pobres de tener que exponer sus cuerpos ante los ricos, sino también de determinismo social, expresado en la continuidad impuesta entre dos generaciones»⁵².



Cuidado con Zuzu
(*Jalli blak min Zūzū*, Ḥassan al-Imām, 1972).

Luego de este incidente, Zūzū se convence de que su lucha por progresar es en vano y que está destinada a seguir los pasos de su madre. Por ello decide abandonar los estudios para trabajar como bailarina en un cabaret. La madre, horrorizada por esta decisión, sueña a su hija bailando en aquel turbio ambiente, siendo tentada por muchos hombres poderosos y entregándose al mejor postor. La pesadilla de Tahia –cargada de ironía si pensamos que ella misma comenzó su carrera bailando en un cabaret– representa en el film no solo la pérdida del honor,

sino también de la posibilidad de ascenso social. El escenario del cabaret, otrora identificado con el crimen, ahora vuelve a ser identificado –como a principios de siglo– con la prostitución. Sin embargo, no es la madre de Zūzū quien la salva de tan fatídico destino sino su novio, quien luego de intentar en vano convencerla de que vuelva a la universidad, le da una de las bofetadas más aclamadas de la historia del cine egipcio, haciéndola entrar en razón.

Al día siguiente, Zūzū va a la universidad vestida muy sobriamente, y se encuentra con unos carteles en los que está ella misma dibujada, vestida de bailarina y moviéndose provocativamente con la inscripción *Ya lil'ar!* («¡Qué

[52] Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema*, p. 219 [traducción propia].

vergüenza!»). 'Umran está de pie al lado, orgulloso ante su creación. Zūzū lo desafía diciendo:

Zūzū: ¿La publicación de tu agrupación se ha convertido en una revista de arte? ¿Desde cuándo publican fotos de bailarinas?

'Umran: ¡La perversión lleva a la perversión! ¡El licor lleva a los trajes de danza! ¡Los estadios [chicas corriendo en shorts] llevan a los cabarets!

Z: ¿Qué es lo que quieres entonces? (mientras dice esto pasa al lado suyo una chica completamente velada y se detiene a ver el cartel).

U: Limpiar el país de toda maldad.

Otro estudiante (interpelando a 'Umran): Vives en el pasado. Tenemos una *troupe* nacional de danza. Farīda Fahmi es estudiante. Su padre es profesor en la universidad.

Z (enojada): Eso es diferente, mi madre es una bailarina de la calle Muḥammad 'Alī, y se gana la vida bailando en bodas.

La diferencia estribaba, una vez más, en la clase. Mientras Farīda Fahmi era hija de un profesor universitario, las bailarinas de la calle Muḥammad 'Alī, como Zūzū y anteriormente L'āba, seguían siendo trabajadoras marginales, al servicio de las clases populares, que en los 70 quedaron estancadas entre lo viejo que no terminaba de morir y lo nuevo que no acababa de nacer.

La referencia a Farīda Fahmi no es casual y de hecho es muy elocuente para demostrar la diferencia entre ambas bailarinas, que es básicamente una diferencia de clase. La bailarinas de la calle Muḥammad 'Alī, «la calle de la vergüenza» como la llama Zūzū —marginales, pobres, decadentes— y Farīda Fahmi, parte de la nueva élite urbana nacida de la revolución. Así, «...por un breve periodo de tiempo durante la era de patriotismo e independencia de Nasser...», sostiene Marjorie Franken en su análisis de la imagen de las bailarinas en el cine egipcio, «... una bailarina, Farīda Fahmi, desafió esta imagen erótica y desdénosa de la bailarina. Este período de los 1950s y 1960s es ahora reconocido como una “era de oro” de las artes egipcias; el cine egipcio era un arte popular que floreció como nunca antes. Los egipcios vieron nuevas imágenes de sí mismos en estas películas, las más de las veces heroicas y nacionalistas. Una de esas imágenes era la de la bailarina, resurgida como bailarina folclórica, la personificación de la nueva nación egipcia»⁵³. Y concluye: «Si Farīda Fahmi pudo resurgir y hacer respetable la imagen de la bailarina, entonces Egipto también podía levantarse otra vez y avanzar hacia una nueva era»⁵⁴.

Luego de la derrota militar de Egipto en 1967, la modernidad y los sueños de la clase obrera habían quedado sepultados de un golpe, y solo queda el recuerdo de Zūzū, rebelde, como reflejo de su propia contradicción, irrumpiendo en la sala en la que se discute su «inmoralidad»:

Zūzū: Te voy a decir de qué se acusa a [refiriéndose a ella en tercera persona] Zaynab 'Abd al-Karim [su nombre completo]: de caminar por la misma calle que su madre, Naima al-Almaseyya 'Abd al-Karim. Su madre lleva la marca



Farīda Fahmi y la *troupe* Rida.

[53] Marjorie Franken, «Farīda Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film» en Sherifa Zuhur, *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts in the Middle East* (El Cairo, American University in Cairo Press, 1999), p. 265.

[54] Marjorie Franken, «Farīda Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film», p. 279.

de esta calle patética, y lleva la marca de una era pasada, la era del pasado. Este es el pecado por el que debería ser castigada [...] esconder la verdad sobre ella misma por temor a la persecución. Pero ante todo por perseguirse a ella misma. Zūzū, la «joven ejemplar» persiguiendo a Zūzū al-Almaseyya.

Profesor: Eso es una enfermedad.

Estudiante: ¡Esquizofrenia!

Zūzū: Todos sufrimos de esta enfermedad.

‘Um ram: ¿Por qué? ¿Acaso somos todos hijos de Naima al-Almaseyya?

Zūzū: Sí, lo somos. Hijos de un ambiente que el mundo ha dejado atrás. Y cada vez que intentamos crecer, nos tira para abajo. No sabemos si odiarnos a nosotros mismos, o al mundo.

(Ovación de los presentes)

Estudiante: ¿Y cuál es la solución?

Zūzū: Cada uno debería conocerse a sí mismo bien. Y no estar mirando siempre a los orígenes sino al futuro, siempre al futuro. A eso vine: a cuidar mi futuro.

En este nuevo contexto, que delineábamos brevemente más arriba, vuelven a plantearse la dualidad moral/amoral con la novedad del discurso religioso que a partir de la década del 70 comenzaba a tomar fuerza no solo en Egipto sino en todo el mundo árabe. Este movimiento se caracterizó por canalizar frustraciones y dar respuestas a jóvenes como el personaje de ‘Umram y la chica velada que pasa a su lado y observa la imagen de Zūzū bailando. La contraposición de este personaje, que solo hace una aparición fugaz, con Zūzū que solo viste sobriamente en la escena final pero que en el resto de la película luce minifaldas, shorts y escotes, no es casual.

Tras la muerte de Gamal Abd al Nasser en 1970 y durante la década del 70 durante la presidencia de Anwar al Sadat, quien buscó mucho más que su predecesor legitimar su autoridad a través de la religión⁵⁵, las asociaciones islámicas estudiantiles se impusieron «como la forma organizativa dominante en los campus universitarios. Los estudiantes islamistas habían sido minoritarios en el movimiento estudiantil nacido tras la derrota de 1967, que hasta entonces había estado dominado por marxistas y la izquierda nasserista...»⁵⁶.

En retrospectiva, la película puede ser vista como un anuncio de lo que estaba por venir, esa esquizofrenia teñida de hipocresía que comenzaría a eclipsar todas las relaciones sociales a causa de la reislamización de la sociedad y que se proyecta, una vez más, en la imagen de la bailarina.

[55] Elena Arigita Maza, *El islam institucional en el Egipto contemporáneo* (Granada, Universidad de Granada, 2005) p. 99 y ss.

[56] Bárbara Azaola Plaza, «Activismo político» (*Revista Culturas*, n.º 2, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2008), p. 35.

[57] Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema*, p. 322.

Comentarios finales

Viola Shafik concluye su estudio sobre el cine egipcio sosteniendo que los discursos de clase, moralidad y feminidad dominan la mayoría de las relaciones de género en el cine egipcio⁵⁷. Estos tres discursos han sido cristalizados, según la

investigadora, en tres dicotomías omnipresentes: a) actividad masculina-pasividad femenina, b) virgen-prostituta; y c) rico-pobre. Esto puede ser fácilmente relacionado, en ese orden, con las tres películas propuestas.

Así, como veíamos, en *El juego de la mujer* de 1946, la profesión de la mujer no es evaluada moralmente una vez que queda aclarado que es una bailarina de bodas y no de cabaret. La trama gira más bien en torno a la pérdida de los valores de clase —en este caso la clase popular—, la reubicación de la mujer en el espacio privado, tradicional, del hogar junto al marido, demostrando que esta es moralmente vulnerable al abandonar ambos. En otras palabras, la profesión de bailarina en sí no tiene una carga moral negativa mientras sí lo tiene el hecho de abandonar el hogar marital y el rol femenino tradicional.

Ya en 1958, en *Mi amor moreno*, cuando un nuevo sistema de valores amenazaba el tradicional, sí se cuestiona la profesión de la mujer en tanto bailarina y desde el comienzo de la película se aclara —de hecho, el espectador egipcio lo sabe sin necesidad del diálogo que hemos transcrito— que la bailarina es una mujer «de mundo» y, como ese mundo sigue siendo esencialmente masculino, su presencia en él es vista como moralmente condenable. Una mujer que se mueve —en el doble sentido de transitar y mover su cuerpo— entre los hombres, encuentra su opuesto contrario en la joven inocente de origen humilde. Esta mujer-demonio, capaz de todo, debe ser castigada por su comportamiento libertino.

Si en las dos películas anteriores los conflictos de clase se solucionaban por golpes de suerte y reconocimiento de mérito, en la última, *Cuidado con Zuzu* de 1972, se hace patente el conflicto social entre ricos y pobres, una tensión constante de la sociedad egipcia post-revolucionaria. Mientras en la primera película observamos la desviación moral de la protagonista y en la segunda la confrontación moral entre ambas co-protagonistas, en la tercera el escenario se complejiza ante la aparición de una doble moral, una «esquizofrenia» que valientemente la protagonista le adjudica a toda su generación.

Los tres personajes, contruidos en consonancia con la realidad social egipcia en cada uno de los tres momentos y en la transición entre ellos, gozaron de una extendida presencia en las pantallas de los cines de todo el mundo árabe, logrando con ello crear las tres imágenes de la bailarina egipcia que mencionáramos. En este sentido, y retomando para finalizar el argumento inicial, esta imagen cambiante e irreal fue creada y difundida por el cine logrando convertirse en real para el público de todas las épocas, al ser creada a partir de lo que la sociedad egipcia no podía negar, pero tampoco aceptar. Es entonces esta zona gris, entre lo aceptable y lo inaceptable, lo moralmente correcto y lo inmoral, lo público y lo privado lo que ha definido el contorno de esta imagen al tiempo que se definían y se redefinían ambos polos de estas diadas a lo largo de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ‘ADB AL-GĀNĪ, Hamdiyya y AL ZUHĪRĪ, Gada, «Entrevista a Tahia Carioca» (*Al-Kawakib*, 7 de octubre de 1997), pp. 26-27.
- AL CHARKAWĪ, Galal, «Histoire de cinéma de la R.A.U (1896-1962)» en George Sadoul, *Les cinémas des pays arabes* (Beirut, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966).
- AL HAKĪM, Solaiman, *Tahia Carioca, bayn al-raqs wa al-sāsa* (El Cairo, Dār al-Jīāl, 2000).
- AMĪN, ŶALĀL «Tahia Carioca, ‘aw ṭamānun ‘āman min ḥayāt al-miṣrīn» en *Šajsyāt laha tārīj* (El Cairo, Dār al-Šuruq, 2007), pp. 205-218.
- ARIGITA MAZA, Elena, *El islam institucional en el Egipto contemporáneo* (Granada, Universidad de Granada, 2005).
- ARMBRUST, Walter, *Mass Culture and Modernism in Egypt* (Cambridge, Cambridge University Press, 1996).
- , «Egyptian Cinema On Stage and Off» en Andrew Shryock (ed.), *Off Stage/On Display: Intimacy and Ethnography in the Age of Public Culture* (Stanford, Stanford University Press, 2004).
- AYAD, Christophe, «Le star-système: de la splendeur au voile» en Magda Wassef (ed.), *Égypte, cent ans de cinéma* (París, Institute du Monde Arabe, 1995), pp. 134-141.
- AZAOLA PIAZZA, Bárbara, *Historia del Egipto contemporáneo* (Madrid, Los Libros de la Catarata, 2008).
- , «Activismo político» (*Revista Culturas*, n.º 2, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2008), pp. 30-40.
- BADRAN, Margot, *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt* (Princeton, Princeton University Press, 1996).
- BINDĀRĪ, J., *Rāqīsāt Miṣr* (El Cairo, ‘Ajbār al-Yūm, 1958).
- BRACCO, Carolina, «Al rescate de la virtud: Tahia Carioca, bailando entre la acción y la actuación», Tesis de Maestría defendida en la Universidad de Granada-Departamento de Estudios Semíticos, diciembre de 2009.
- BUONAVENTURA, Wendy, *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World* (Nueva York, Saki Books, 1998).
- CHABROL, M., «Essai sur les mœurs des habitants modernes de l’Égypte» en *Description de l’Égypte. Vol. 18 (I)* (París, varias ediciones, 1822).
- DANIELSON, Virginia, «Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during the 1920s» en Nikki R. Keddie y Beth Baron (eds.), *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender* (New Haven, Yale University Press, 1991).
- DARWIN, John, *Britain and Decolonization: The Retreat From Empire in the Post Cold War World* (Londres, Palgrave Macmillan, 1988).
- DOUGHERTY, Roberta L., «Badiāa Masabni, Artiste and Modernist. The Egyptian Print Media’s Carnival of National Identity» en Walter Armbrust (ed.), *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond* (Berkeley, University of California Press, 2000).
- ELENA, Alberto, *Los cines periféricos. Africa, Oriente Medio, India* (Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999).
- FAHMY, Khalid, *All the Pasha’s Men: Mehmed Ali, his Army and the Making of Modern Egypt* (Cambridge Cambridge University Press, 1998).

- FLAUBERT, Gustave, *Voyage en Égypte* (varias editoriales, 1849).
- FRANKEN, Marjorie, «Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film» en Sherifa Zuhur, *Images of Enchantment. Visual and Performing Arts in the Middle East* (El Cairo, American University in Cairo Press, 1999), pp. 265-281.
- GRAHAM-BROWN, Sarah, *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950* (Londres, Quarter Nooks Limited, 1988).
- HADĪDĪ, Mona, «Dirasa tahliliya li-surat al-mar'a al-misriya fi-l-film al-misri», Tesis doctoral, Universidad de El Cairo, 1977.
- HASSAN, Faiza, «Beauty and the Beat» (*Al Ahram Weekly*, n.º 489, 6-12 de julio de 2000), p. 4.
- ISSA, Salah, «The July Culture Project» (*Al Ahram Weekly*, n.º 818, 1-7 de noviembre de 2006), p. 13.
- ISSAWI, Charles P., *Egypt at Mid-Century: An Economic Survey* (Londres, Oxford University Press, 1954).
- JANKOWSKI, James, *Nasser's Egypt, Arab Nationalism, and the United Arab Republic* (Boulder, Lynne Rienner, 2002).
- LANDAU, Jacob, *Arab Cinema and Theatre* (Pennsylvania, University of Pennsylvania, 1958).
- MITCHELL, Richard P., *The Society of the Muslim Brothers* (Nueva York, Oxford University Press, 1969).
- PANCKOUCKE, Charles-Louis-Fleury y VILLOTEAU, Guillome André, «De l'état actuel de l'art musical en Egypte» en *Description de l'Égypte. Vol. 14* (París, varias ediciones, 1822).
- RAAFAT, Samir, «From Badi'a to Abbas, a Look at Giza's Riverside Drive» (*Egyptian Mail*, noviembre de 18-25, 1995).
- , *Cairo, the Glory Years. Who Built What, When, Why and for Whom* (Alejandría, Harpócrates, 2003), pp. 241-242.
- SAID, Edward, «Homage to a Belly-Dancer» (*London Review of Books*, 13 de septiembre de 1990).
- SALEM, Lori Anne, «Race, Sexuality, and Arabs in American Entertainment, 1850-1900» en Sherifa Zuhur, *Colors of Enchantment* (El Cairo, American University in Cairo Press, 2001), pp. 211-227.
- SAVARY, M., *Lettres sur l'Égypte. Vol I* (Ámsterdam y Leiden, Les Libraires Associés, 1787).
- SHAFIK, Viola, *Popular Egyptian Cinema* (El Cairo, American University in Cairo Press, 2006).
- THOMPSON SETON, Grace, «Mme. Zaghloul Pasha of Egypt» (*The New York Times*, 16 de abril de 1922).
- THORAVAL, Yves, *Regards sur le cinéma égyptien 1895-1975* (París, Éditions L'Harmattan, 1988).
- VAN NIEUWKERK, Karin, *A Trade Like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt* (El Cairo, American University Press, 1996).
- VATIKIOTIS, J., *The History of Modern Egypt from Muhammad Ali to Mubarak* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991).