

**LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CINE EGIPCIO DE LOS
60. UN ANÁLISIS A PARTIR DEL PERSONAJE DE LA
BAILARINA***

**The Image of Women in the Egyptian Cinema of the '60s. An
Analysis of the Character of the Dancer**

María Carolina BRACCO
Universidad de Buenos Aires
cbracco@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0003-2492-0082>

Recibido: 06/03/2023 **Aceptado:** 11/07/2023
DOI: <https://doi.org/10.30827/meaharabe.v73.27559>

Resumen: El propósito del artículo es proponer un análisis de la imagen de la mujer en el cine egipcio a partir del personaje de la bailarina. Para ello, se presenta un estudio de la coyuntura histórica, política y social del período propuesto, comprendido dentro de “la larga década de los 60”, como Jameson entiende al período comprendido entre 1954 y 1975. Asimismo, se exponen los diferentes factores que creemos fundamentales para el abordaje de la construcción del personaje de la bailarina. Así, a partir de fuentes primarias y secundarias, se exploran los elementos que dan cuenta del proyecto político llevado adelante por Ḳamāl ‘Abd al-Nāṣir y sus manifestaciones en políticas específicas en torno a la construcción de una cultura de masas ligada al folclore y de un ideal femenino relacionado. Complementariamente, se analiza un corpus de películas relativo a la representación del personaje de la bailarina en el cine previo y posterior a la derrota de 1967 para dar cuenta de cómo este acontecimiento influyó en la creación de una imagen negativa de la bailarina, ligada a la degradación moral que el discurso religioso en auge empezaba a identificar como causa de la derrota.

Abstract: The purpose of the article is to propose an analysis of the image of women in Egyptian cinema based on the character of the dancer. For this, a study of the historical, political, and social situation of the proposed period is presented, identified within “the long 60s”, as Jameson understands the period between 1954 and 1975. Besides, the different factors that we believe fundamental to the approach to the construction of the character of the dancer are exposed. Thus, we explore from primary and secondary sources, the elements that account for the political project carried out by Ḳamāl ‘Abd al-Nāṣir and its manifestations in specific policies around the construction of a mass culture linked to folklore and a feminine ideal linked to it. Complementarily, a corpus of films related to the representation of the character of the dancer in the cinema before and after the defeat of 1967 is analyzed to account for how this event influenced the creation of a degraded image of the dancer, linked to the moral degradation that the booming religious discourse was beginning to identify as the cause of defeat.

Palabras clave: Imagen. Bailarina. Cine. Egipto.

* Este artículo forma parte del proyecto KS9 – 11220210100649CO “Transformaciones en las narrativas del cine político del Cono Sur: Temáticas, visualidades, tecnologías (1960-2000)”.

Key words: Image. Dancer. Cinema. Egypt.

INTRODUCCIÓN

Los años 60 trajeron grandes cambios para Egipto bajo la conducción de Ḥamāl ‘Abd al-Nāṣir (g. 1954-1970). La mayor parte de la industria y el comercio fueron nacionalizados, se introdujo la televisión —que conformó rápidamente una herramienta eficaz de propaganda en la consolidación y unificación de la opinión pública— y en 1961 se separó la República Árabe Unida, creada en 1958 entre Egipto y Siria. Se pronunció también la Carta Nacional, aprobada el 30 de junio de 1962, que formuló un nuevo orden social basado en los principios del islam, del nacionalismo, y, por primera vez en el país, del socialismo.

Este período, coincidente en gran parte con lo que Jameson denomina la “larga década del 60” (1954-1975)¹. Se trata del momento inmediatamente posterior a las independencias de los países de la región, impregnado del espíritu de la Conferencia de Bandung (1955) y el surgimiento de un nacionalismo popular de rasgos autoritarios que convirtió a las mujeres en sujetos políticos a la vez que reivindicaba la unidad cultural y política de los pueblos previamente divididos por los intereses coloniales europeos. En este contexto, el panarabismo, impulsado por el liderazgo del presidente egipcio, se consolidó como una nueva solidaridad entre los pueblos árabes. La movilización de los sectores obreros, estudiantiles y de mujeres reconfiguraron el espacio público y el proyecto político desarrollista de los dirigentes árabes —expresado como socialista, antiimperialista y revolucionario— quedó plasmado en el cine egipcio.

Las producciones cinematográficas de la época son el reflejo de estos procesos históricos y reflejan su impacto en la construcción de la imagen de la mujer egipcia en el cine a la luz de intensas transformaciones sociales y políticas. Para dar cuenta de las características de esta relación, en este trabajo analizamos una selección de películas que creemos representativa de la imagen de la mujer en el cine egipcio a partir de un análisis sociohistórico del contexto y su impacto en la construcción del personaje más controvertido de la historia del cine egipcio: la bailarina. La elección de este personaje se justifica tanto por su permanencia en la industria cinematográfica egipcia desde sus inicios hasta la actualidad, lo que permite analizar sus transformaciones a lo largo del tiempo, así como por las características asignadas en cada momento histórico a una mujer que se mueve —en

1. El recorte temporal se enmarca en la “larga década del sesenta” que permite el abordaje de la maduración y expansión de los procesos políticos iniciados a mediados del siglo XX. Dentro de este marco, nuestro estudio se extiende al análisis de películas producidas entre 1962 y 1975 pero que reflejan transformaciones sociales que comenzaron en 1954. Jameson. “Periodizing the 60s”, pp. 178-209.

el doble sentido de circular y bailar— en un espacio público eminentemente masculino. Complementariamente, este enfoque aporta elementos para la identificación de algunos aspectos centrales del dilema identitario en el que quedó atrapada la sociedad egipcia luego de la derrota militar 67 y la redefinición del ser nacional. Las películas devienen un lugar de disputa sobre la identidad egipcia. Ello porque, como señala Lila Abu Lughod, en las producciones audiovisuales “los pueblos son tanto objetos pedagógicos como sujetos performativos”².

La selección de películas está conformada por las protagonizadas por el grupo folclórico Riḍā *Ayāzat nuṣf al-sana* (dial. *Vacaciones de mitad de año*) (1962) y *Garām ft l-Karnak* (*Amor en Karnak*) (1967); la colección de películas biográficas sobre bailarinas *Šaḥī'a al-Qubtiyya* (1963), *Imtiṭāl* (1972) *Jallī bālak min Zūzū* (*Cuidado con Zūzū*) (1973) y *Badī'a Maṣābnī* (1975); las adaptaciones cinematográficas de *La trilogía de El Cairo* de Nayīb Maḥfūz: *Bayn al-Qaṣrayn* (*Entre dos palacios*) (1962), *Qaṣr al-Šawq* (*El palacio del deseo*) (1966) y *al-Sukariyya* (*La azucarera*) (1973) así como la película más importantes en términos de éxito de taquilla; *Abī faḥw al-šaḥāra* (*Mi padre arriba del árbol*) (1969). Este elenco de films, para cuya selección se priorizó su carácter popular en términos de distribución y permanencia en las pantallas y los imaginarios sociales, constituye el corpus de nuestro trabajo. A partir del mismo intentamos caracterizar la imagen de la bailarina en el cine egipcio como reflejo de las tensiones y fracturas sociales de la época en tanto maduración de un proceso iniciado en 1954 con la asunción de 'Abd al-Nāṣir a la presidencia hasta 1975. Para ello, ofrecemos en primer lugar una serie de consideraciones en torno al contexto, seguida del análisis de aquello que denominamos la “folclorización” de la danza como exaltación de lo auténtico incluyendo el estudio de las películas del principal grupo folclórico de la época. Luego, analizamos las películas biográficas de bailarinas, las adaptaciones cinematográficas de *La trilogía de El Cairo* de Nayīb Maḥfūz y *Mi padre arriba del árbol*.

CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONTEXTO

Si bien durante la década anterior el régimen no había tenido una política cultural definida, los 60 comenzaron 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 hegemónizar la vida cultural³. Con la creación de la Organización General del Cine en 1961, el Estado entró abiertamente en la producción cinematográfica a comienzos

2. Lila Abu Lughod. *Dramas of Nationhood*, p. 11.

3. Issa. “The July Culture Project”, p. 13.

de la década. Este tipo de políticas promovía la institucionalización del espacio público, entre cuyas implicaciones estaba la creación de un aparato de propaganda funcional al régimen, caracterizado por la exaltación nacionalista. En esta línea, ‘Abd al-Nāṣir fue promovido como un auténtico *ibn al-balad* (hijo del país) emergido del pueblo para gobernarlo.

Con el fin de reconciliar los diferentes estratos sociales, el régimen intentó integrar los componentes críticos tanto de la “alta” como de la “baja” cultura a través de la intervención en la industria cultural. Sin embargo, pronto la deliberada intromisión del Estado en la cultura de masas comenzó a desentonar con el acontecer diario de muchos egipcios. La expansión del imaginario nacionalista producido por los medios y la creciente influencia de las instituciones estatales en la vida diaria buscaban una comunión entre ideología y práctica, cuyas grietas generaron fricciones sociales.

A mediados de la década anterior se había expedido la ley 430 de “Regulación de la censura sobre las cintas cinematográficas y otros géneros artísticos” que también creó el puesto del censor⁴. Si bien esta figura había sido creada en 1928 como dependiente del Ministerio del Interior, la novedad fue la figura del Ministerio de Orientación Nacional que incluía al cuerpo de la censura. La ley 430 remplazaba a la de 1947 que constaba de una larga lista de prohibiciones, por sólo una; aquella referida a guardar los intereses del régimen. Por este motivo, según la ex censora Durriyya Šaraf al-Dīn, los censores continuaban apoyándose en la ley de 1947 para las otras cuestiones. Así, los criterios personales primaban en los otros aspectos y no había una reglamentación o criterio definidos explícitamente por el régimen. Šaraf al-Dīn menciona tres niveles de censura: el primero de ellos era la ley, el segundo la autocensura y el tercero la dependencia de la distribución a los países árabes más tradicionales⁵. Así, a mediados de los 60 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, se modificó a mediados de la década, y el debate en torno a ello puede leerse como síntoma de los cambios sociales que estaban teniendo lugar en el país. Testimonio de ello son las palabras de Muṣṭafā Darwīš, quien ocupó el cargo de director de la censura dos veces, en 1962 y 1966:

La primera vez, en 1962, no había reglas [respecto a la vestimenta de las bailarinas]. (...) Después volví en 1966. En estos cuatro años, en lo relativo a la danza, comenzó a deteriorarse. Lo descubrí cuando una bailarina vino a verme, ella era la más importante de ese momento, Nihād Šabrī, bailaba en el [hotel] Hilton. Vino a mí con una queja,

4. Mumtāz. *Muḍakkirāt raqībat sīnimā*, p. 58.

5. Šaraf al-Dīn. *Al-Siyāsa wa-l-sīnimā fī Miṣr*, p. 79.

diciendo que hay reglas ahora, del censor previo que era de la policía, y que puso restricciones a la danza y que no podían mostrar el vientre ni las piernas, y no podían bailar como antes. Entonces fui al Hilton y me mostró su actuación con el nuevo traje y me pareció horrible y después me mostró el anterior traje y me di cuenta de que era muy diferente. Entonces cambié esta regla, la restricción respecto a las piernas, pero ella no me pidió descubrir su vientre, entonces no lo cambié. (...) Después cuando fui a Francia, en 1967 antes de la derrota, dos meses antes, estaba en París, antes de ir a Cannes, fui el embajador egipcio allí, en ese momento yo era muy joven, y muy delgado, y alguien me dijo “¿Ud. es el que está siendo atacado por los Hermanos Musulmanes a través de su líder en Suiza?” Y ahí me explicaron que este hombre había escrito un panfleto que decía que el director de censura, o sea yo, estaba esparciendo la corrupción y la depravación entre los jóvenes (...) “se avecina un desastre, y el responsable detrás de todo esto es Muṣṭafā Darwīš⁶”.

Las palabras del ex censor resumen la continuidad de lo que él llama “la historia de la censura” escrita en esta época, en la que los vientres comenzaron a ocultarse detrás de finas telas plásticas o vestidos de cuerpo entero, aunque los encargados del vestuario optaron mayoritariamente por la primera opción. El poder simbólico y visual del elemento de la tela plástica transparente es ilustrativo de la laxitud de la norma, ya que permite ver el vientre de la bailarina, mediado por una reglamentación casi imperceptible pero presente que se interpone entre la mirada y el cuerpo de la bailarina. Por aquellos años la censura ocupó un lugar predominante no sólo en el cine sino también en la televisión, como extensión de una política paternalista, considerando a todo el público como menor de edad, controlando el cuerpo de las mujeres y cómo, qué partes y de qué manera éste debe ser percibido por el público.

Con la intención de crear la noción de un pueblo unificado bajo el liderazgo del régimen, en los años 60 hubo un esfuerzo por revivir y fortalecer las imágenes folclóricas glorificadas. La cultura aparecía ahora en su dimensión hegemónica, por lo que debía ser percibida necesariamente como consensuada, coherente, sistemática y sobre todo auténtica. En nombre de dicha autenticidad se incluyó en la política de Estado el arte, música y danza folclórica, marginando a la danza oriental por considerar que daba una mala imagen de la mujer árabe⁷. El enaltecimiento del folclore es un lugar común de las “comunidades imaginadas”⁸: neutraliza a la vez que exalta la unidad ausente en la que se quiere unificar en este caso al pueblo egipcio. Mediante este mecanismo, democratiza a la vez que invisibiliza y

6. Entrevista con la autora.

7. Van Nieuwkerk. *A Trade Like Any Other*, p.48.

8. Anderson. *Comunidades imaginadas*, p. 10 y ss.

anula la pluralidad. En esta línea surgió el grupo de Maḥmūd Riḍā de danzas folclóricas egipcias, que será el eje de uno de los apartados del presente artículo.

Otra línea se trazó, luego de la nacionalización de la industria cinematográfica, entre el sector público y el privado. En lo que respecta al primero, se crearon dos compañías, una a cargo del director Ṣalāh Abū Sayf y otra del productor Ÿamāl al-Liṭī. Según la percepción general de los cineastas de la época, la medida tuvo resultados catastróficos⁹. En manos de los burócratas, los estudios acumularon nuevas y enormes pérdidas, llevaron el campo de la producción prácticamente a un punto muerto y a pesar del rápido crecimiento de la población, el número de salas de cine disminuyó. Dado que no había una estrategia definida para resolver los problemas estructurales ni planificación económica, la industria se deterioró y corrompió mientras que las relaciones entre el sector público y el privado parecen haber sido un tanto ambiguas¹⁰. En 1971 se privatizó el Organismo General del Cine y los estudios se vendieron a empresas de la región del Golfo que no contaban con experiencia previa en el sector. Pronto todo centro de decisión política y económica pareció trasladarse hacia esa geografía; con la muerte de ‘Abd al-Nāṣir en 1970, la tercera guerra contra Israel en 1973 y la crisis del petróleo, Egipto dejó de ser la potencia hegemónica del mundo árabe. Con esta serie de acontecimientos comenzaba la reislamización de las sociedades árabes a partir de la década del 70¹¹.

Todo este proceso fue dinamizado por el acontecimiento más significativo del período, que había tenido lugar unos años antes, en junio de 1967: la derrota en el enfrentamiento militar con Israel conocida en el mundo árabe como *al-naksa*. Ésta dejó el saldo de la ocupación de Gaza, el Sinaí egipcio, los altos del Golán en Siria y la zona occidental de Jordania. El fracaso militar significaba, por extensión, el del proyecto de gobierno de las Fuerzas Armadas egipcias, ahora derrotadas y expuestas sus falencias, traiciones y conspiraciones internas. La derrota barría de un plumazo toda posibilidad de reconocimiento de liderazgo político, poniendo en duda su capacidad de llevar adelante la promesa y la ilusión de la ansiada soberanía nacional que había comenzado con la expulsión definitiva de las fuerzas británicas con la nacionalización del Canal de Suez en 1956¹².

Tras la capitulación, anunciada oficialmente el 9 de junio de 1967, ‘Abd al-Nāṣir ofreció su renuncia, y una multitud inundó las calles pidiéndole que no

9. Abou Chadi. “Le secteur public”, p. 120.

10. Vitalis. “American Ambassador in Technicolor and Cinemascope”, pp. 269-291.

11. Luz Gómez define la reislamización como un “proceso sociopolítico de vuelta a la moral islámica entendida ante todo como moral pública”. Gómez García. *Diccionario de islam e islamismo*, p. 321.

12. Abdel-Malek. *Egypt: Military Society*, pp. VIII y ss.

abandonara su cargo. Al respecto, es interesante la lectura de dicho acontecimiento arrojada por Yūsuf Šāhīn en una entrevista al respecto de su película *al-'Uṣfūr* (*El gorrión*):

El final de la película, sobre todo, está orientado a refutar esa idea tan extendida de que las manifestaciones a favor del regreso de Nasser eran esencialmente emocionales. La reacción popular fue la de un pueblo que se sentía engañado (...) a lo que dijeron “no” fue a la derrota, no dijeron “sí” a Nasser. Yo mismo acabé politizándome verdaderamente en 1967, cuando comprendí que no era yo el que había perdido la guerra, sino el régimen de Nasser¹³.

El fracaso militar llegaba en un momento de álgido espíritu nacionalista, por lo que trajo consecuencias tanto territoriales como psicológicas para el pueblo, que pronto vio derrumbados los ideales del panarabismo y el poder de su líder, creando un nuevo dilema identitario¹⁴. En los primeros días la radio oficial anunciaba el triunfo absoluto del ejército nacional por sobre el israelí, mientras éste ocupaba la zona del Sinaí, por lo que el desenlace fue choque fuerte e inesperado; culminaba el sueño naserí, desdibujando la percepción de los egipcios de sí mismos.

Luego de la derrota, según relata en sus memorias una ex censora, el gobierno indicó a que se permitieran las escenas de sexo y excesos para así distraer al público¹⁵, pero en 1972 bajo la presidencia de Anwar al-Sādāt (g. 1970-1981), quien buscó mucho más que su predecesor legitimar su autoridad a través de la religión¹⁶, el Ministerio emitió una circular que manifestaba:

En ejecución de las directivas del presidente de la República, el vicepresidente del Consejo, el ministro de Cultura e Información, se da la orden de purgar las películas egipcias y extranjeras de toda escena de sexo, de todo lenguaje ofensivo, de todo aquello que confronta las buenas costumbres según nuestras tradiciones y costumbres, a fin de que esas películas y obras de teatro puedan ser vistas por jóvenes y adultos¹⁷.

Esta normativa, que da cuenta de los cambios políticos y sociales que mencionábamos más arriba, da cuenta de la permeabilidad de la legislación en torno a lo permitido y lo prohibido ligado al cuerpo de las mujeres.

13. Gauthier. “Le moineau”, p. 97.

14. Bassiouney. *Language and Identity in Modern Egypt*, pp. 35 y ss.

15. Mumtāz. *Muḍakkirāt raqibat sinimā*, p. 86.

16. Arigita Maza. *El islam institucional en el Egipto contemporáneo*, pp. 99 y ss.

17. Citado en Farid. “La censure, mode d’emploi”, p. 109.

En este contexto, nuestro trabajo se enfoca en el desarrollo de una serie de aspectos interrelacionados que dan cuenta de la imagen de la mujer en el cine a partir del personaje de la bailarina, como reflejo de las tensiones y fracturas sociales de la época¹⁸. La elección de este enfoque se debe a que, como intentaremos exponer, aporta elementos para la identificación de algunos aspectos centrales del dilema identitario en el que quedó atrapada la sociedad egipcia luego de la derrota militar 67 y la redefinición del ser nacional a través del personaje más controvertido de la historia del cine egipcio: la bailarina.

“FOLCLORIZACIÓN” DE LA DANZA: LA EXPERIENCIA DEL GRUPO RIDĀ

En 1957 se creó el *Centro de Artes Folclóricas* con un comienzo muy auspicioso. El Centro produjo a lo largo de la década de los 60 y principios de los 70 actividades variadas y una publicación discontinua entre 1965 y 1971¹⁹. Sin embargo, a partir de 1973 comenzó a percibirse un desinterés y abandono de la cultura folclórica, al punto que ese mismo año el folclorista ‘Abd al-Ḥamīd Yūnus escribió una colección de artículos bajo el título *Difā’ ‘an al-fūklūr (Defensa del folclore)* donde recoge su extensa investigación sobre el tema y exhorta al reconocimiento del folclore ante la “flagrante indiferencia de la mayoría de la población culta y educada”²⁰.

Representante de este segmento de la población es el periodista y crítico literario Louis ‘Awaḍ, que en 1969 se preguntaba:

¿Es la cultura del campo egipcio verdaderamente adecuada como materia prima para la civilización del siglo veinte? (...) la enormidad de la brecha entre la ciudad y el campo hace que incluso la escoria de los burócratas renuncie a regresar al campo de donde vinieron por la extrema pobreza y la dureza de la vida, lo que me hace dudar sinceramente que nuestra cultura popular y todo aquello que se incluye dentro del rótulo “folclore” sea material adecuado para la vida en el siglo XX después de todos esos siglos de aislamiento del mundo civilizado... La burguesía de El Cairo está tratando de salvar a las burguesías de las provincias del burdo infierno del campo, que se encuentra al acecho como un vampiro esperando para hacerles una emboscada y tragárselos. Algunos de nosotros hemos visto estos esfuerzos vanos como un medio de organizar la cultura popular al servicio de las artes y lo que se denomina ‘cultura de masas’²¹.

18. El recorte temporal se enmarca en “la larga década del sesenta” que permite el abordaje de la maduración y expansión de los procesos políticos iniciados a mediados del siglo XX, por lo que nuestro estudio se extiende al análisis de películas producidas entre 1960 y 1965. Jameson. “Periodizing the 60s”, pp. 178-209.

19. Saleh. *A Documentation of the Ethnic Dance*, p. 29.

20. Yūnus. *Difā’ ‘an al-fūklūr*, p. 45.

21. Citado en Walter Armbrust. *Mass culture*, p. 39.

Este tipo de debates, presentes en los círculos intelectuales de la época, dan cuenta de las tensiones que afloraban con la instalación de las diversas políticas públicas que tenían como eje presentar una imagen unificadora de la nación y su proyección en una visión del arte y la cultura, al servicio del régimen. La simbología del patrimonio cultural “auténticamente egipcio” fue la respuesta del Estado y la cultura popular se convirtió, tras la derrota, en un conveniente chivo expiatorio para el fracaso de la modernidad. Al respecto, conviene señalar que los parámetros que definen lo que se entiende por patrimonio no son su carácter básico de construcción social —o invención legitimada— ni su supuesta genealogía. Por el contrario, el factor determinante es su carácter simbólico, es decir su capacidad para representar simbólicamente una identidad. El proceso consiste entonces en la legitimación de referentes simbólicos a partir de fuentes de autoridad extra culturales, esenciales y, por tanto, inmutables. Al confluir estas fuentes de sacralidad en elementos culturales (materiales e inmateriales) asociados con una identidad dada y unas determinadas ideas y valores, “dicha identidad, ideas y valores asociados a los elementos culturales que la representan, así como el discurso que la yuxtaposición de un conjunto de elementos de esta naturaleza genera (o refuerza), adquieren asimismo un carácter sacralizado y, aparentemente, esencial e inmutable”²².

Para el caso egipcio, Timothy Mitchell señala que la experiencia colonialista no sólo el establecimiento de la presencia inglesa en el territorio sino también el despliegue de un orden político que inscribió en el mundo social una nueva concepción de espacio, nuevas formas de ser personas, y creó nuevos medios de la experiencia de lo real²³. Ello hizo mella en la percepción que los egipcios crearon de ellos mismos, haciendo en ocasiones propia la mirada extranjera y continuando a través de ella el proyecto colonizador. Quizás el ejemplo más representativo de lo conflictivo de la noción de patrimonio en el contexto egipcio contemporáneo se manifiesta en *al-Mūmiyā* (*La momia*), de Šādī ‘Abd al-Salām realizada en 1969. La película relata la historia de una tribu del desierto que sobrevive hace siglos gracias al tráfico ilegal de antigüedades faraónicas encontradas dentro de una montaña. El film plantea una interesante y necesaria reflexión sobre lo que significa el patrimonio como concepto y la elocuencia de dicha noción para los egipcios. En su análisis de la película, Ana Torres García destaca que

la labor del realizador no se detiene en la representación de un periodo histórico como marco temporal de una narración cinematográfica, sino que Šādī ‘Abd al-Salām busca,

22. Prats. *Antropología y patrimonio*, p. 20.

23. Mitchell. *Colonizing Egypt*, p. IX.

al mismo tiempo, desarrollar una nueva concepción cinematográfica que contribuya a comunicar ese legado histórico y cultural egipcio al espectador. En este sentido, es importante la identificación del Alto Egipto (al-Sa‘īd) con la autenticidad identitaria egipcia que él defiende. En repetidas veces ‘Abd al-Salām manifestó que, aunque nacido en Alejandría, él se consideraba sa‘īdī y que el Alto Egipto era el Egipto auténtico (...) el Egipto de los Faraones. En consecuencia, ante la emergencia de otro Egipto, modernizado, pero falto de identidad propia, él veía necesario recuperar y revalorizar lo sa‘īdī: su paisaje, su modo de vida, su historia²⁴.

Es entonces en el contexto de la experiencia colonial en donde se definió aquello que era “auténticamente” egipcio y que luego dio forma a lo que luego sería identificado como el folclore local. Un folclore creado por las élites con el apoyo del Estado que expresaba lo que la cultura egipcia debía ser. Se creaba en esta época entonces un folclore egipcio a medida de las necesidades del régimen, una “tradicción inventada”²⁵ aceptable para las colonizadas clases medias y altas pero que con cierto arraigo en las clases populares. La cultura o patrimonio popular era algo a ser “tamizado”, en palabras de ‘Abd al-Ḥamīd Yūnus, antes de ser (re-)presentado ante el público y en el caso de la danza ello se hizo porque “La élite y las clases altas egipcias suelen expresar vergüenza por sus danzas nativas en general y la danza oriental en particular. Una de las causas de esa vergüenza es el impacto que Occidente tuvo sobre la cultura egipcia”²⁶.

La iniciativa de crear un conjunto de danzas propiamente egipcias surgió por aquella época de Maḥmūd Riḍā, el hijo menor de una familia de aficionados a las artes. Su padre, además de ejercer como secretario de la biblioteca de la Universidad de El Cairo, tocaba el laúd. El mayor de los hermanos, ‘Alī, era bailarín y trabajaba en clubes nocturnos ejecutando números de rumba, samba y bailes de salón. En el hogar familiar el tema de la danza no era un tabú por lo que no encontró oposición a su proyecto, al que se sumó luego Farīda Fahmī, hija de un reconocido profesor universitario²⁷. Según relata Fahmī en su tesis de maestría, basada en la experiencia del grupo Riḍā, la posición social de las dos familias fue fundamental para el éxito: “El *status* social de los fundadores del grupo, y el reclutamiento de bailarines potenciales de la clase culta, así como las creaciones

24. Torres García. “Cine, historia e identidad nacional”, p. 319.

25. “Se entiende por tradición inventada el conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad con el pasado. De hecho, toda vez que ello es posible, normalmente tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico”. Hobswam y Ranger. *The Invention of Tradition*, p. 1.

26. Fahmy. *The Creative Development of Mahmoud Reda*, p. 12.

27. Riḍā. *Fī ma‘bad al-raḡs*, p. 95.

teatrales de Maḥmūd Riḍà dio lugar a un género de danza que fue aceptado por los egipcios de todas las clases sociales²⁸.

Uno de los principales problemas que tuvo el grupo fue enfrentarse a la imagen negativa que los egipcios tenían de la danza: “les gustaba y no les gustaba la danza. Era una relación amor-odio. En las bodas tiene que haber una bailarina, pero mi hija bailar ¡imposible!”²⁹. Según Maḥmūd Riḍà los motivos de la mala reputación de la danza oriental eran: la desnudez del cuerpo, inadmisibles en una sociedad conservadora y religiosa; los lugares donde se exhibía, cabarés y clubes nocturnos donde se expendía alcohol; que la danza fuera el único oficio de las bailarinas y no tuvieran otros talentos o profesiones y que estuviera centrada en la exposición provocativa del cuerpo, sin expresar una idea o narrar una historia³⁰. El grupo Riḍà, al contar con la aprobación de un profesor universitario de la élite, que permitía bailar a su hija, desafiaba esta construcción, haciéndola aceptable a los ojos de la sociedad. Además, los vestuarios recatados y el baile grupal quitaban el foco del cuerpo femenino, diluyéndolo en el grupo.

Con grandes expectativas, pero también con mucho temor de cómo sería recibido por el público un espectáculo de estas características, se preparó la primera función del grupo a la que acudió únicamente público masculino. Ello, según Maḥmūd Riḍà, fue debido a que los hombres estaban acostumbrados a salir solos a ver bailarinas. Así, “Cuando empezaron a traer a sus mujeres e hijos supimos que habíamos triunfado”³¹. Tras el éxito, el grupo comenzó a viajar por el país para registrar las danzas locales de cada región. Maḥmūd Riḍà creó coreografías que iban a representar las diferentes formas de expresión y vestuario características de cada lugar. En la entrevista que mantuvimos con él, expresó haberse inspirado en el arte popular y en ningún caso pretender autenticidad, ello porque

El folclore como fuente de inspiración, y fundamentalmente la danza, resulta escaso como material. [Entonces] Tuve que agregar cosas, pero yo mismo me imaginé algunas de ellas (...) Y esto es arriesgado, pero tuvimos suerte, porque lo que hicimos fue aceptado, incluso si por ejemplo hago una danza para los *fallāḥīn*, (campesinos) (...) no tienen una danza, no bailan. Y si hay una boda o algo, como una broma, un hombre se va a poner un pañuelo en la cadera y va a bailar como una mujer, pero este no es su estilo. Y yo no quería dejar a esta parte de Egipto sin una danza, yo quería coreografiar una danza sobre el Alto Egipto, los beduinos, ¿y por qué no los *fallāḥīn*? Entonces tuve que inventar, pero, no todo, estudié cómo trabajan en el campo, cómo caminan, cómo hablan, de todos sus movimientos cotidianos creé una danza, un estilo para que

28. Fahmy. “The Creative Development of Mahmoud Reda”, p. 20.

29. Riḍà. *Muḍakkirāt al-raḡṡ wa-l-qiṣṣa ḥayāt.*, p. 18.

30. *Idem*, p.35.

31. *Idem*, p. 27.

bailen los *fallāḥīn*, cuando coreografió una danza sobre *fallāḥīn*, hombres y mujeres... con las mujeres no hay problema, dile a cualquier mujer en Egipto “¡baila!”, se va a poner el pañuelo en la cadera y va a bailar, pero los *fallāḥīn* hombres no tienen, entonces creé una danza, un estilo para la danza y ahora todos (...) si estos *fallāḥīn* vienen y ven esta danza, se van a reconocer en ella, no van a decir “no, esto no somos nosotros”, van a decir “esto somos nosotros (...) Ellos se reconocían y estaban orgullosos de ello, pusimos un poco de belleza en sus vidas. Por eso les gustó³².”

Las danzas del grupo Riḍā son consideradas hasta hoy las danzas folclóricas de Egipto. Tras su gran éxito, en 1958 el Estado incorporó al grupo al Ministerio de Cultura, lo que generó una serie de complicaciones por los altos niveles de burocracia y el escaso salario que les ofrecía el gobierno a cambio de un compromiso y una exigencia que pronto desbordaron al grupo, provocando el alejamiento de Maḥmūd Riḍā³³. Las compañías de danzas folclóricas se multiplicaron en esta época, y en ese proceso tuvieron un importante rol las relaciones entre el gobierno de ‘Abd al-Nāṣir y la Unión Soviética que ya desde los años 40 hacía de la danza folclórica un medio para publicitarse como representativo del pueblo³⁴.

Así, en 1961 se creó la Compañía Oficial de Folclore bajo la dirección de Boris Ramazin, ex bailarín de la Compañía soviética Moiseyev, llevado a Egipto para establecer una compañía de esas características, pero con tinte local³⁵. Según Franken, “Un grupo de danza presentando danza folclórica egipcia basado en los grupos de Europa del Este tan populares en el bloque soviético, parecía apropiado como expresión de patriotismo y nacionalismo de ese momento”³⁶. Además, los frecuentes viajes de Maḥmūd Riḍā al bloque soviético en los años 50 hacen suponer a la autora que la famosa Compañía de Danza Moiseyeb sirvió al menos como modelo para el coreógrafo. Las coreografías representadas por el grupo Riḍā fueron entonces inspiradas en el folclore egipcio, estructuradas a partir del modelo soviético y ejecutadas con pasos de baile moderno y clásico, como puede observarse en las dos películas que protagonizaron con gran éxito en los años 60.

El ya consagrado grupo Riḍā llegó a la pantalla grande en 1962 con el film en colores dial. *Vacaciones de mitad de año* dirigida por ‘Alī Riḍā. La película está protagonizada por Māyīda y Maḥmūd Riḍā y se desarrolla en el ámbito rural. Allí el grupo monta un espectáculo en un lujoso teatro copado por un público que, por su vestimenta y actitud, aparenta ser de clase media y media-alta. Allí el grupo

32. Entrevista con la autora.

33. Riḍā. *Fī ma’bad al-raqs*, pp. 21 y ss.

34. Shay. *Choreographic Politics*, p. 144.

35. Fahmy. *The Creative Development of Mahmoud Reda* pp.15-16 y Saleh. *A Documentation of the Ethnic Dance*, pp.33 y ss.

36. Franken. “Farida Fahmy”, p 278.

presenta diferentes danzas y formaciones con gran aceptación del público, proponiendo una exaltación de la cultura campesina y los parajes del Delta egipcio.

La segunda y última película del grupo fue producida en 1967 y dirigida también por 'Alī Riḍā. *Amor en Karnak* toma como escenario los monumentos faraónicos del Alto Egipto. Ahora como pareja, Farīda Fahmī (Amīna) y Maḥmūd Riḍā (Ṣalāh) se reúnen con sus compañeros del grupo en la estación de tren de El Cairo para partir rumbo a Luxor, donde presentarán un espectáculo. Vestidos de forma moderna con minifaldas, shorts y botas largas a la moda del momento, bailan y cantan con sus maletas la consigna: “¿Quién es el protagonista? ¿El protagonista es el grupo!”. Amplias tomas de los templos faraónicos se suceden y canciones sobre la grandeza de la cultura egipcia son acompañadas por coreografías de baile moderno con vestuario occidental. El proyecto de la presentación parece complicarse cuando Ṣalāh se entrevista con un funcionario para pedirle un permiso para montar un espectáculo en uno de los monumentos. Este, ofuscado le dice: “¿Qué quieren hacer? ¿Un cabaré? ¿Un *night-club*?”. Por intervención de Amīna se consigue el permiso y el grupo presenta un despliegue de coreografías folclóricas y culmina con algo muy semejante a una rutina de ballet inspirada en *Las mil y una noches*.

En ambas películas se da la necesaria historia de amor entre los protagonistas, pero de forma muy inocente y pudorosa. Se destaca siempre el hecho de que los bailarines, como mencionaba Riḍā, son respetables porque no son solamente bailarines, sino que son jóvenes y modernos estudiantes que se sienten conectados con la tradición a partir de la danza. Así, la exaltación de los valores locales, la historia, la nación, el pueblo, es una constante en ambas películas. Las chicas se muestran recatadas y correctas a la vez que lucen minifaldas, y los chicos respetuosos y ordenados. Todos pertenecen a las clases media y media-alta y parece haber una constante búsqueda de reconciliar la modernidad con los valores tradicionales egipcios, identificados en la primera película con un espacio físico, el campo, y en la segunda con la Historia.

En este contexto, la bailarina principal del grupo Riḍā, Farīda Fahmī, según la periodista egipcia Faiza Hassan

personificó a la niña egipcia dulce, la nueva *bint al-balad*... Farida Fahmy presentó una imagen que era la antítesis de la danza del vientre subida de tono tan popular en las películas... como una mujer en un papel subsidiario, lo que sugiere imágenes modernas y las posibilidades de la sociedad egipcia postcolonial... despojada de sus connotaciones de *femme fatale*, la danza del vientre pudo alcanzar la respetabilidad³⁷.

37. Hassan. “Beauty and the Beat”, p. 4.

Tomaremos esta opinión como punto de partida para analizar la imagen de Farīda Fahmī en el cine. Lo primero que creemos menester cuestionar es si Farīda Fahmī puede ser considerada una bailarina en el sentido convencional del término. El primer tamiz lo pondremos en sus presentaciones: Fahmī se presentó tanto en teatros y como en el cine siempre acompañada y no ejecutando el típico de la danza oriental³⁸. El segundo, en las coreografías, que manifiestamente Maḥmūd Riḍā “limpió” de toda connotación sexual, eliminando todos los movimientos pélvicos y la actitud coqueta ya que su objetivo había sido crear otra imagen de las bailarinas y no limpiar la imagen de éstas. El tercero, en el vestuario, diseñado por su madre, que cubría sus piernas, vientre y pecho, que la cámara no enfocaba en ningún caso. El último, fundamental, es que el público no la identificaba como una bailarina.

En su artículo sobre Farīda Fahmī y la imagen de la bailarina en el cine egipcio, Marjorie Franken exalta la imagen de aquélla al punto de ser acusada por Anthony Shay de “aduladora”³⁹. Tras establecer un paralelismo entre la bailarina y Umm Kulṭūm en tanto artistas respetadas y reconocidas internacionalmente, Franken sostiene que “Farida Fahmy presentó una imagen que era la antítesis de la bailarina de danza oriental atrevida tan popular en las películas”⁴⁰. Y luego de describir según su óptica el papel de las bailarinas en el cine egipcio se pregunta:

¿Podría alguna bailarina en las películas desafiar, recombinar o trascender estos estereotipos tan arraigados como estaban por las tradiciones sociales o las condiciones políticas? Farida Fahmy como bailarina folclórica fue capaz de hacerlo por un breve período de tiempo, pero sólo porque ella era la mujer indicada —un miembro de la élite urbana occidentalizada— en el lugar indicado —El Cairo tras la independencia— en el momento indicado —durante la expansión de la radiodifusión televisiva de Gamal Abdel Nasser—⁴¹.

A pesar de que su intención es demostrar que Farīda Fahmī revirtió la imagen que los egipcios tenían sobre las bailarinas, el argumento de Franken nos lleva más bien a la conclusión de que Fahmy en realidad creó otra imagen, sin buscar subvertir sino más bien alejarse de la anterior. Los tres factores que expone Franken como “indicados” aparecen como vacíos de contenido al no establecer ninguna relación entre ellos, en su entusiasmo por exaltar la figura de Fahmy, al punto

38. A excepción de la película *Ismā‘īl Yāsīn bulīs ḥarbī* (*Ismā‘īl Yāsīn policía militar*) de 1959 donde interpreta el papel de una bailarina retirada cuyo marido (Ismā‘īl Yāsīn) es enviado al ejército para forzarla a retomar su profesión por su compañero, interpretado por ‘Alī Riḍā.

39. Shay. *Choreographic Politics*, p. 137.

40. Franken. “Farida Fahmy”, p. 266.

41. *Idem*, p. 272.

de compararla con Umm Kulṭūm. Viola Shafiq se hace eco de esta visión arguyendo que Farīda Fahmī

contrariamente a otras bailarinas de la época, fue capaz de incorporar con éxito el personaje de la *bint al-balad* virtuosa en su presentación al referir, a través de su vestuario y coreografía, a la cultura nacional “tradicional” en vez del entretenimiento de *vaudeville* y los clubes nocturnos⁴².

La primera dificultad en el aporte de Shafiq la encontramos en su identificación del personaje de Farīda Fahmī con el de *bint al-balad*, típicamente descripta como 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 todo⁴³. En abierta contradicción con esta caracterización, Farīda Fahmī pertenecía a la élite y más que desafiar el imaginario construido en torno a la bailarina (dentro y fuera del cine), creó una nueva imagen, ligada al ideal de mujer egipcia que se cimentó en ese momento. Así, en la construcción de la imagen de la mujer “folclorizada” a través del personaje de la bailarina se observa la intención de la creación de un ser nacional que sintetice los ideales de la modernidad junto con lo “auténticamente egipcio” corporizado tanto en los personajes presentados como en la propia experiencia de Farīda Fahmī. Como veremos en las secciones siguientes, la discusión acerca de la condición de bailarina en términos socioculturales es recogida por el cine en numerosas ocasiones como demarcación de los límites sociales impuestos a las mujeres.

LA BAILARINA EN MI PADRE ARRIBA DEL ÁRBOL Y LA TRILOGÍA DE EL CAIRO

A partir de mediados de los años 50 el cine egipcio retomó las adaptaciones de obras de su literatura, la producción de Iḥsān ‘Abd al-Quddūs y Naḡīb Maḥfūz fueron las principales fuentes con más de 40 y 35 películas respectivamente. El primero, hijo de la famosa actriz y directora de la revista que lleva su nombre, Rūz al-Yūsuf, adaptó varias de sus novelas como *Ayna ‘umrī?* (¿Dónde está mi vida?) de 1956, dirigida por Aḥmad Ḍiyā’ al-Dīn y protagonizada por Māyīda al-Jaṭīb. Allí, la actriz representa el papel de una niña refinada y mimada que es casada con un hombre mayor interpretado por Zakī Rustum que es violento y celoso. Finalmente ella logra liberarse de las ataduras y luchar por su libertad para disfrutar de la vida que le queda por delante.

42. Shafiq. *Popular Egyptian Cinema*, p. 166.

43. Messiri. *Ibn al-Balad*, p. 60.

Durante los siguientes diez años, se adaptaron catorce películas de las novelas de ‘Abd al-Quddūs que, como *¿Dónde está mi vida?* reflejaban el espíritu liberador y las expectativas de los años 60⁴⁴. Entre ellas, *Lā Anām (No duermo)* escrita en 1957 y llevada al cine en 1961. Tal fue la popularidad de esta película que la actriz Paula Muḥammad Šafīq tomó el nombre de la protagonista, Nādiya Luṭfī. Allí, como en otras de sus novelas⁴⁵ ‘Abd al-Quddūs presentaba personajes femeninos caracterizados por la angustia, víctimas de violencia física y psicológica pero también rebeldes y llenos de deseo. Entre muchos otros guiones, el escritor es autor de la novela en la que se basó el guión de una de las películas que analizaremos en este apartado, *Mi padre arriba del árbol*, escrito por Sa‘d Wahba y Yūsuf Fransīs y el mayor éxito comercial del cine egipcio hasta la irrupción en 1973 de *Cuidado con Zūzū*.

A pesar de la presencia de personajes femeninos más activos que en las décadas anteriores, 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 sólo ocasionalmente periodistas o médicas⁴⁶. Las mujeres, que comenzaban a ocupar más espacios dentro del mundo del trabajo y a ingresar a las universidades ahora masivamente, sólo hacia fines de los 70 comenzaron a ser representadas interpretando esos roles en el cine.

En lo relativo a la imagen de la bailarina en el cine de la época, hay un elemento que destaca: en muchos casos la posición social que se le atribuye es representada a partir del personaje del hijo/a de la bailarina, que hereda de su madre la vergüenza de la profesión a partir de la mirada condenatoria de la sociedad. De manera general, encontramos una impronta mucho más marcada en la filmografía de la época posterior a 1967 inclinada a representar en la figura de los hijos la frustración del sueño no alcanzado, lo que podemos relacionar con una visión crítica que comenzó a desarrollarse luego de la derrota del 67. La crisis del régimen, “que coincidía con la crisis de una sociedad incapaz de resolver sus contradicciones internas y sus problemas externos, no permitía a los diferentes componentes de esa sociedad participar activamente de la solución a sus problemas”⁴⁷.

Contrariamente a las décadas anteriores, los números de danza oriental son escasos y pobremente interpretados en las películas que tienen como personajes principales a las bailarinas, ahora representadas por actrices. A pesar de ser una

44. Ramzi. “Les sources littéraires”, p. 226.

45. Por ejemplo *Anā Hurra (Soy libre)* de 1954 llevada al cine en 1959 o *al-Nazzāra al-sawdā’ (Las gafas oscuras)* de 1952 llevada al cine en 1962.

46. Ḥadīdī. *Dirāsa taḥlīliyya li-šūrat al-mar’a al-miṣriyya fī l-fīlm al-miṣrī*, p. 67.

47. Saīd. “Politique et cinéma”, p. 200.

época de escasez de talentos en el ámbito de la danza, el género “melodrama sobre bailarinas” fue el elegido por productores y público, llevado adelante casi exclusivamente por Ḥasan al-Imām. El director, que estuvo al frente de las adaptaciones de la *Trilogía de El Cairo* de Nayīb Maḥfūz, dirigió también las películas biográficas de las bailarinas: *Šaft‘a al-Qubtiyya* (1963), *Imtiṭāl* (1972) *Cuidado con Zūzū* (1973) y *Badī‘a Maṣābnī* (1975) que analizamos en el próximo apartado.

El género del melodrama, como la fábula, se caracteriza por ser convencionalmente sentimental y de temperamento optimista, poseer un final feliz donde triunfa la virtud y el vicio es castigado, ofreciendo a su vez elaborados divertimentos escénicos como coreografías y canciones para contrarrestar el efecto dramático. Como en las fábulas, los melodramas conllevan una moral en la que la conducta encuentra su recompensa o merecido en términos de una justicia última con la cual los espectadores deben de alguna forma estar de acuerdo.

Uno de los ejemplos más representativos de este género fue *Mi padre arriba del árbol* (1969). Esta película fue la última protagonizada por el cantante ‘Abd al-Ḥalīm Ḥafīz, fuertemente identificado con el régimen y símbolo sexual de la década del 60. En ella interpreta varios de sus éxitos musicales, convirtiendo al film en un melodrama musical dirigido por Ḥusayn Kamāl y producido por el sector privado. Con un argumento que aparenta en un principio ser similar al de las películas del grupo Riḍā, la película comienza con un viaje de vacaciones a Alejandría. Canciones y bailes celebrando la amistad y el amor se suceden largamente en la primera parte de la película mientras que ‘Ādil (‘Abd al-Ḥalīm Ḥafīz), un estudiante de clase media de 19 años, intenta inútilmente encontrar un momento de intimidad con su esquiva novia Amāl (Mīrfat Amīn).

Una noche asiste a un cabaré y allí conoce a Firdaws (Nādiya Luṭfī), una bailarina codiciada por todos. Después de su presentación, Firdaws recorre las mesas bebiendo con sus admiradores, cuando su mirada se cruza con la de ‘Ādil e instantáneamente se siente atraída y comienzan una relación. La noticia del romance del joven con la bailarina llega a El Cairo y el padre (‘Imād Ḥamdī), preocupado, viaja a Alejandría en búsqueda de su hijo. Allí recorre los cabarés hasta dar con aquél donde trabaja Firdaws. Ésta lo ve y, para evitar que se encuentre con su hijo, le pide a Maḥāsin, una de sus compañeras, que lo distraiga, y ‘Ādil encuentra a su padre en los brazos de una bailarina. De esta situación nace la metáfora que da nombre a la película; el padre subió al árbol a buscar al hijo, y quedó atrapado allí. Luego de enfrentarse con Firdaws y conocer toda la verdad, hace lo propio con su padre, que primero se violenta con él propinándole varias y sonoras cachetadas. Tras la intervención de Firdaws, cede y decide volver con él a El Cairo, an-

te los ojos de su grupo de amigos, que observan la escena y su novia, que se muestra dispuesta a intimar con él.

El personaje de la bailarina aparece aquí como marginal, relacionado con la oscuridad de la noche y la prostitución, aunque de buen corazón. Si nos abstraemos de lo relativo a su profesión, las escenas de la pareja ‘Ādil-Firdaws parecen típicas de la pantalla internacional de los años del “amor libre”. Por ello, aunque fue bien recibida en su momento, la película es hoy percibida en Egipto como cuasi-pornográfica y está prohibida en la televisión⁴⁸. Por otra parte, a pesar de la confrontación entre los dos personajes femeninos, parece proponerse, si no una reconciliación, al menos una concesión que es hecha al final por Amāl, a quien ‘Ādil responsabiliza de haberlo enviado al cabaré. El lugar es identificado con la prostitución y la “mala vida”; borrachos, prostitutas, alcahuetes y matones se reúnen allí donde hasta el padre, personaje que otrora representaba la autoridad patriarcal y moral, cae en los brazos de una bailarina y debe ser rescatado por su hijo. Así, se puede leer la película como una crítica a la hipocresía y los sueños no cumplidos del régimen naserí —en decadencia luego de la derrota del 67— identificando a su líder con el padre. En esta época en la que los protagonistas son los hijos, ahora huérfanos, del régimen, la autoridad patriarcal empieza a ser cuestionada y desafiada. De manera más general, los melodramas de la época, van a identificar en la figura de los padres a la generación anterior, caracterizada por su ambición y materialismo⁴⁹. Ello se expresa a partir de momentos de catarsis de estos personajes que llenan de preguntas la pantalla y que pasan de aceptar la autoridad y la hipocresía paternal como principio rector de un orden moral y social, a cuestionarlas. Interesantemente, aquí como en *Cuidado con Zūzū*, quien interpe-la es una bailarina. Ella es quien revela la relación especular entre lo aceptable y lo inaceptable y la doble moral de los personajes masculinos.

‘Imād Ḥamdī fue en esta época identificado con este personaje de padre “fallido”, que interpretó en muchas películas como *Umm al-‘Arūsa* (*La madre de la novia*) y *al-Jaṭāyā* (*Los Pecados*). Por su parte, la actriz Nādiya Luṭfi fue uno de los símbolos sexuales de la década del 60, y representó papeles de “chica mala” como en *No duermo*, *Las gafas oscuras* y la Sultana de la versión cinematográfica de la *Trilogía de El Cairo*, que analizamos a continuación. Mientras en las películas previas al 67 su “ser mala/libertina” es casi un juego de burguesa aburrida y su moral no es condenada, en 1969 la convierte en una prostituta que no sirve ya para contrastar los personajes en la dualidad virgen/puta como en la década ante-

48. Gordon. “The Slaps Felt around the Arab world”, p. 219.

49. Para un estudio en profundidad de esta relación véase la tesis inédita de Youssef. *Egyptian State Feminism on the Silver Screen*.

rior⁵⁰. Ahora viene a representar la fractura social y el despertar a la pesadilla de la derrota moral y militar de la sociedad egipcia, convirtiéndose en uno de los fantasmas que habita las pesadillas de la modernidad fallida.

A este respecto, la ex censora Durriyya Šaraf al-Dīn señala que después del 67 el Estado apoyó las producciones cinematográficas que ayudaran a olvidar la derrota y así se produjo un tipo de cine “liviano, comercial, de bajo valor artístico para hacer reír, decadente. Así, en el auge de la derrota y la depresión surgieron películas como *Cuidado con Zūzū* y *Mi padre arriba del árbol*; películas de danza, canto, alegres que presentan valores rechazados y relajan al público”⁵¹.

En lo que respecta a *La trilogía de El Cairo*, ésta relata la historia de la familia del patriarca Aḥmad ‘Abd al-Ŷawwād. La primera parte, *Entre dos palacios*, fue escrita en 1946-48, abarca el período 1917-1919 y fue llevada al cine en 1962. La segunda, *El palacio del deseo* fue escrita en 1948-1950, abarca el período 1924-27 y fue llevada al cine en 1966. La tercera, *La azucarera* fue escrita en 1950-1952, abarca el período 1935-1944⁵² y fue llevada al cine en 1973. Las tres adaptaciones cinematográficas fueron dirigidas por Ḥasan al-Imām.

Si bien Nayīb Maḥfūz había comenzado en 1947 a escribir guiones con *Las aventuras de ‘Antar* y *‘Abla* junto a Šalāh Abū Sayf, a quien reconoció como su mentor en el mundo del cine, no participó en la escritura de los guiones de las adaptaciones de sus novelas⁵³. Allí, las *‘awālim* (bailarinas) ocupan un lugar más destacado que en los libros. En ambos casos se trata de mujeres que bailan y cantan, donde el límite entre bailarinas y prostitutas es difuso. En referencia a ello explica Maḥfūz que “Era imposible crear una figura como el señor Aḥmad ‘Abd al-Ŷawwād y sus amigos sin que las bailarinas les hicieran compañía, porque aquel tiempo era el de las bailarinas”⁵⁴. Estas mujeres “perdidas” aparecen descritas en las novelas de Maḥfūz como personajes opuestos a la vida familiar; tal como explica Mercedes del Amo,

la problemática femenina en este periodo está siempre en relación con los personajes masculinos, que disocian generalmente el amor del matrimonio, por lo que la mujer que se retrata en estas novelas sólo tiene dos caminos, el de la virtud (madres, esposas o hermanas) o su contrario (prostitutas, bailarinas, cantoras, etc.)⁵⁵.

50. Bracco. “The Creation of the Femme Fatale in Egyptian Cinema”, p. 308.

51. Šaraf al-Dīn. *Al-Siyāsa wa-l-sīnīmā fī Miṣr*, p. 119.

52. Datos tomados de López Enamorado. *El Egipto contemporáneo de Nayīb Maḥfūz: La historia en la Trilogía*, p.17.

53. Entrevista a Nayīb Maḥfūz recogida en el CD *Between You and Me*.

54. Yusuf Zaky. “Entrevista a Naguib Mahfuz”.

55. Amo. “Nayīb Maḥfūz”, p. 20

Sin embargo, mientras que en los libros estos personajes son un recurso para describir el desdoblamiento del personaje de Aḥmad ‘Abd al-Ŷawwād, que dentro de su casa se muestra serio y autoritario y en las veladas con sus amigos divertido y sensual, la presencia en la pantalla de las *awālim* es exageradamente alta⁵⁶ en relación con los otros personajes femeninos, por lo que el contraste en la versión cinematográfica se diluye. En relación a las posibles disputas entre padres e hijos, en el caso de la *Trilogía* a pesar de ser descubierta la faceta del padre fuera del hogar por Yāsīn (el hijo mayor) en *Entre dos palacios* y Kamāl (el menor) en *La Azucarera*, cuando éstos se acercan también en busca de diversión y sexo a la casa de las *‘awālim*, es impensable una confrontación como la presentada en *Mi padre arriba del árbol*.

Libertinas, liberadas, divertidas, borrachas y altamente sexualizadas, las *‘awālim* parecen exhalar erotismo en las películas aún más que en los libros. Mientras en éstos su lugar era la oposición a las mujeres “virtuosas”, en las películas la condena moral es mayor, al punto de que en *La azucarera* Ḥasan al-Imām presenta a la bailarina Naŷuwā Fu’ād en el papel de la antigua querida del señor, ahora mendiga, arrastrándose por las calles mientras que en la novela ésta va a la tienda del señor a pedirle que le consiga un comprador para su casa. Así, en las dos películas rodadas en los años 60, las bailarinas gozan de una visión, si no positiva al menos no negativa; no son juzgadas tan duramente como en la película de 1973, que repite los estereotipos post-67 de la bailarina empobrecida que reniega de su pasado. Mucho más vulgares en sus risas, lenguaje corporal, comentarios y chistes soeces, gemidos, giros de cadera, el ambiente de la casa de las bailarinas será el modelo de allí en adelante. La estética de las bailarinas-prostitutas es muy similar a la de Firdaws y a otras de la época⁵⁷, fuertemente maquilladas, vestidas con colores chillones, constantemente fumando, con reveladores trajes que exponen el busto y las piernas y la tela que cubre el abdomen. El estereotipo será repetido largamente y de esta manera la imagen de la bailarina aportó nuevas características propias a una época de desazón y desconcierto identitario. La realización de películas biográficas de bailarinas reales con la consecuente construcción histórica que generaron en el público fue, sin lugar a duda, la expresión más acabada de esta intención.

56. Incluso los nombres de las actrices que interpretan estos papeles en *Entre dos palacios* y *El palacio del deseo* (Mahā Šabrī y Nādiya Luṭfi respectivamente) aparecen segundos en los títulos, luego del de Yaḥyā Šāhīn, el actor principal.

57. Como por ejemplo *Bint Badī’a* (*La hija de Badī’a*) de Ḥasan al-Imām, 1972.

PELÍCULAS BIOGRÁFICAS SOBRE BAILARINAS

La primera de las películas sobre la vida de bailarinas reales se realizó en 1963, fue dirigida por Ḥasan al-Imām y el guion estuvo a cargo de Muḥammad Muṣṭafa Šāmī basado en el libro que ʿĀlīl al-Bindārī, según explica en la introducción del mismo, escribió tras una exhaustiva investigación sobre la vida de Šafīʿa al-Qubṭiyya (*Šafīʿa la copta*)⁵⁸. Sin embargo, hay muy pocos puntos de encuentro entre el libro y la película e incluso entre la introducción y el libro de ʿĀlīl al-Bindārī. Si bien está presuntamente basado en una investigación sobre su vida, el libro es más cercano a una novela o pseudo-obra de teatro en la que el autor imagina diálogos y situaciones basándose en hechos que se suponen reales. Luego, mientras el primero es un relato de la vida de Šafīʿa desde su niñez hasta su muerte, la película comienza cuando ella, interpretada por la famosa actriz Hind Rustum, ya es la más exitosa bailarina del país.

Tanto en la película como en el libro se construye una imagen de Šafīʿa como una mujer coqueta, atrevida, seductora y consciente del poder erótico de su belleza, que se manifiesta en la perdición de los hombres que la rodean. De las muchas diferencias que encontramos entre ambas obras destacamos que en el libro se cuenta la historia de ella y su marido, a quien abandona tras comenzar su carrera como bailarina y su posterior romance con un joven efendi llamado Aḥmad, a quien abandona a pedido su madre. En un inexplicable giro dramático que arroja a Šafīʿa a la pobreza, ella acaba trabajando como sirvienta en la casa de él y su mujer, y muere por su adicción a la cocaína. En la película se añade en cambio el personaje del hijo de Šafīʿa, que desconoce el paradero de su madre y vive con sus abuelos, que rechazan a la hija por su profesión. El chico está enamorado de una señorita de la alta sociedad, hija de un *bāšā*⁵⁹ que a su vez está enamorado de Šafīʿa. Ésta, interesada en acercarse a su hijo y ayudarlo sin revelar que es su madre, es relacionada sentimentalmente con él. La película se enfoca entonces en la historia del hijo de Šafīʿa, ʿAzīz, representado como inocente, correcto y sencillo, con deseos de progresar viendo sus sueños frustrados al relacionarse con Šafīʿa. Rápidamente se desata la tragedia, el *bāšā* no sólo impide que ʿAzīz se case con su hija sino que, celoso, lo hace encarcelar. Šafīʿa, desesperada, se entrega al consumo desmedido de cocaína y alcohol, poniendo en jaque su riqueza y su carrera.

58. ʿĀlīl al-Bindārī relata que “En 1950 supe por Maḥmūd ʿAfīfī —el productor cinematográfico que era en ese tiempo el secretario de la antigua princesa Šūyḳār— que uno de los caprichos del antiguo rey Farūq había sido asignarle que escribiera un informe exhaustivo sobre tres mujeres: la primera [la princesa] Nāzla, la segunda Šūyḳār y la tercera Šafīʿa al-Qubṭiyya”, según el autor el objetivo del rey era solamente obtener información sobre esta última, ya que había desafiado el poder del jedive ʿAbbās al comprarse un carruaje igual al de él y pasearse con todas sus alhajas puestas por la ciudad, demostrando su poder y riqueza. Al-Bindārī. *Šafīʿa al-Qubṭiyya*, pp. 4 y ss.

59. Título de origen turco, pachá.

Empobrecida, sucia y demacrada, se arrastra por las calles delirando y llorando por su hijo, al que cree muerto. El muchacho es enviado a realizar trabajos forzados en el desierto, padeciendo hambre y sed. Al borde de la muerte, es rescatado por un grupo de monjas, entre las que se encuentra su antiguo amor. Logra llegar a la casa de su abuela y allí está Šafi‘a, se abrazan y ella cae muerta ante lo que su madre exclama “¡Hija mía! ¡Ella es tu madre, ‘Azīz!” y luego una voz en *off* da fin a la película diciendo la frase bíblica “Aquél que esté libre de pecado que tire la primera piedra”.

Aquí vemos cómo en la versión cinematográfica aparece la figura del hijo y la vergüenza de la profesión manifiesta en el rechazo de los padres a pesar de que ello no está presente en el libro. La imagen de esta bailarina se desdibuja ante la representación que se hace de ella en la película, presentándola como una mujer perdida y condenada por la sociedad. Se suma aquí además el elemento religioso, que es utilizado como un recurso narrativo ausente en el libro, pero busca forjar una identidad diferenciada de la bailarina en la película.

En 1972 Ḥasan al-Imām realizó la segunda película biográfica, esta vez sobre Imtiṭāl Fawzī, otra famosa bailarina de comienzos de siglo. El papel es interpretado por Māyida al-Jaṭīb y al comienzo un cartel nos ubica espaciotemporalmente “El Cairo 1932-1933”. El personaje de Imtiṭāl se diferencia considerablemente del de Šafi‘a. Vulgar, tosca, violenta, Imtiṭāl es la historia de una joven de Alejandría que, obligada por el marido de su madre a bailar, escapa de su casa y es violada por unos soldados ingleses. Abatida, vuelve al hogar donde comienza también a prostituirse en un bar de poca monta. Se traslada a El Cairo y comienza a trabajar en un cabaré. Las bailarinas son allí obligadas a beber hasta el hastío por la dueña del lugar para así hacer gastar dinero a los clientes y también deben pagar por la protección de un matón llamado Fu‘ād al-Šāmī. Éste, además, está aliado a los ingleses, y a cambio de dinero pone a su disposición a un grupo de hombres que dispersan las manifestaciones nacionalistas. Imtiṭāl se niega a pagar por la protección, recordando cómo la explotaba el marido de su madre y enfrenta a Fu‘ād al-Šāmī pero luego lo seduce y empiezan una relación. Sin embargo, al descubrir los negocios del matón con los ingleses se aleja de él a la vez que empieza una relación con un director de teatro de la alta sociedad que acaba de llegar de París. Huyendo de la persecución de al-Šāmī se queda a vivir con el director aunque no logra que él se exponga públicamente con ella. La situación se agrava cuando Imtiṭāl queda embarazada y su novio le pide que aborte, ya que él no puede manchar su nombre exponiendo que “dejó embarazada a una fulana de los cabarés”. Ella lo abandona diciéndole “¡Son todos Fu‘ād al-Šāmī!” y luego, ayudada por un amigo, tiene a su hija y abre su propio cabaré. Aparece al-Šāmī entonces buscando su tributo, que ella le niega. Imitando su forma de actuar, otras bai-

larinas también se niegan a pagar. Desesperado, Fu'ād al-Šāmī la asesina en la noche de apertura y la película termina con una toma de la sala vacía, un charco de sangre, y la hija de Imtīāl abandonada en el suelo llorando.

En esta segunda película además de la mirada de la hija, abandonada, está muy presente la vulnerabilidad de la mujer que busca abrirse camino y es condenada por la mirada y la violencia de los hombres; la ocupación, los matones, los hombres de clase alta. Todos se aprovechan de ella y la arrojan a su destino fatal. Sin embargo, las características propias del personaje la convierten en una “mala víctima”, como Firdaws, por lo que el final aparece como marcador de un orden social que pone en su lugar a las mujeres que transgreden lo permitido.

La tercera producción de esta saga es *Cuidado con Zūzū*, inspirada en la historia de la bailarina Nabawiyya Muṣṭafā y su hija, la periodista Bahīra Mujtār. La diferencia de esta película con las anteriores en términos de profundidad del argumento y la problemática de los personajes es significativa. Ello se debe a un lado en que, para esta producción, los diálogos, canciones y el guión fueron escritos por Ṣalāh Ÿāhīn, prolífero poeta y símbolo de la revolución⁶⁰. Por el otro, la elección de los actores aporta a dicho argumento; Ḥusayn Fahmī, que arrancaba suspiros a la audiencia femenina, recién regresaba de su estancia fuera, tal como su personaje —casi idéntico al de director en *Imtīāl*— y su aspecto físico era relacionado con aquél de la clase alta; Taḥiyya Kārīwkā, identificada con los años dorados de la danza oriental, en el papel de la madre y Nabīla al-Sayyid, en el papel de una de las bailarinas del grupo, fuertemente identificada con este papel en su modalidad más rústica, vulgar y popular (*ša'biyya*) acompañan a Su'ād Ḥusnī, la “Cenicenta” del cine egipcio; amada y respetada por el público. La actriz sin dudas aportó a la caracterización positiva del personaje, ya que representaba a una nueva generación de actrices, con una gran impronta dramática signada por sus papeles en películas como *al-Qāhira 30 (El Cairo 30)*⁶¹ o *al-Zawīya al-tāniya (La segunda esposa)* pero también en comedias como *Ṣagīra 'alā l-ḥubb (Pequeña para el amor)*.

En *Cuidado con Zūzū* representa a una joven estudiante de la Universidad de El Cairo que forma parte del grupo de su madre donde trabaja como bailarina. Mantiene esta doble vida a espaldas de sus compañeros de clase, avergonzada de su profesión, pero por la necesidad económica de su familia de seguir siendo parte del grupo. En la universidad conoce a un profesor de clase alta, que acaba de llegar de Estados Unidos, y lo conquista. A pesar de que él ya está comprometido

60. Al punto de que 'Abd al-Nāšir le encargó que escribiera la letra del himno nacional egipcio que se utilizó entre 1960 y 1979, sustituyendo a aquella de Muṣṭafā Kāmil.

61. La película es una adaptación de la novela de Naḥīb Maḥfūz que ha sido traducido al español por Marcelino Villegas González con el título *El Cairo nuevo*.

con su prima, inician una relación. Finalmente, la profesión de Zūzū es descubierta por sus compañeros y condenada por un sector que ya se presenta como proto-islamista dentro de la universidad, tendencia que iba en crecimiento por aquellos años. Sin embargo, son ridiculizados por Zūzū que enfrenta a todos sobre el final, exponiendo la hipocresía y doble moral con la que se la juzga por ayudar a su familia trabajando.

La película contiene incontables escenas que echan luz sobre las contradicciones que comenzaban a aparecer en esta época representadas a través de la “doble vida” de Zūzū y el debate interno que ello provoca en la joven y que es expuesto públicamente hacia el final. En este sentido, ʿĀlāl 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 que llevó a ‘Abd al-Nāṣir al poder a través de los personajes de Su‘ād Ḥusnī y Taḥiyya Kārīwkā, 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 su profesor. Excepto —resalta irónicamente— la diferencia de clase:

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, Su‘ād Ḥusnī, 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 social⁶².

En este nuevo contexto, que delineábamos brevemente más arriba, vuelven a plantearse la dualidad moral/amoral, aceptable/inaceptable con la novedad del discurso religioso que a partir de la década del 70 comenzaba a tomar fuerza no sólo en Egipto sino en todo el mundo árabe. Este movimiento se caracterizó por canalizar frustraciones y dar respuestas a jóvenes a una generación cuyo futuro se ha visto truncado y sus esperanzas desvanecidas por el fracaso militar y moral del 67.

Finalmente en 1975 Ḥasan al-Imām dirigió *Badī‘a Maṣābnī*, protagonizada por Nādiya Luṭfī. El guion fue escrito una vez más por Muḥammad Muṣṭafa Šamī y Ḥasan al-Imām basado en las memorias de Badī‘a Maṣābnī, redactadas por Bāsīlā Nāzik. El libro y la película comienzan con el relato de la narradora, que se encuentra con una Badī‘a mayor y recluida en su granja en Líbano. Mientras Bāsīlā Nāzik describe el lugar y su encuentro con Badī‘a, la chica de la película

62. Amīn. “Taḥiyya Kārīwkā”, p. 207.

va a buscarla porque no quiere casarse, quiere ser una gran bailarina como ella y ganar mucho dinero. Badī'a Maṣābnī le aconseja que se case, que no es una buena vida y que lo más importante no es el dinero sino tener una casa y una familia. Comienza entonces a recordar su infancia en Líbano, y la violación que sufrió de niña por la que tuvo que irse con su madre del pueblo, al ser repudiada por todos. Luego de emigrar a "América" viaja a El Cairo donde comienza a trabajar en un grupo de artistas y tras un fracaso amoroso con el hijo de un *bāšā* vuelve a Beirut y actúa en una sala con mucho éxito. Allí la encuentra Naẓīb al-Riḥānī (Fu'ād al-Muhandis) y enseguida se queda prendado de ella. La invita a trabajar con él en El Cairo, donde ya es famoso, pero ella se resiste. Finalmente viaja a la capital egipcia y allí se encuentra con su viejo amor que sigue queriéndola, ella le dice que lo ama, pero no es del tipo de las que se casan "¿Qué va a decir la gente cuando vean que el hijo de un *bāšā* se casó con una bailarina?"

Tras la separación, Badī'a abre un cabaré que inmediatamente es un éxito. Ella es la estrella del lugar, canta y baila acompañada por su grupo de bailarinas. La concurrencia está compuesta por soldados extranjeros de los que sólo se ve sus espaldas y sus brazos levantados sosteniendo vasos de cerveza, y las paredes están colmadas de pinturas orientalistas. Entre las chicas que llegan a su sala a trabajar se encuentra una a la que bautiza Bibā 'Izz al-Dīn (interpretada en la película por Nabīla 'Ubayd) quién más tarde gana el corazón de su sobrino y se queda con su sala. Esto deriva en la "perdición" de su hija adoptiva, enamorada del sobrino, que viaja a Alejandría a trabajar como bailarina, lo que produce gran angustia en Badī'a, que considera una tragedia que elija esta profesión. A pesar del éxito, Naẓīb al-Riḥānī reprende a Badī'a por presentar espectáculos del "*hazz al-baṭn*" (dial. vibración de la barriga), vender alcohol y dedicarse a la seducción (*masjara*).

Hay en la película una fuerte intención de diferenciar a Badī'a de al-Riḥānī, ambos artistas destacados de la escena egipcia de los años 30 y 40, mostrando a este último como un verdadero artista y a ella como una oportunista. Ello está reforzado por su representación como anti-egipcia, cuando pide financiación en la embajada británica para montar una obra en la que representará a Churchill, Mussolini y Hitler con una visión positiva de Inglaterra. Hacia el final, la muerte de Naẓīb al-Riḥānī y su huida de El Cairo preceden al regreso al presente, donde Badī'a confiesa a la joven que está sola y no tiene nada: ni hombre, ni casa, ni hijo a lo que la chica reflexiona "marido, hogar y niños es mejor. Voy a casarme mañana". Apenas se retira su interlocutora, Badī'a muere y termina el film.

De manera deliberada, las bailarinas se convirtieron en un chivo expiatorio en un momento en el que la sociedad egipcia buscaba algún tipo de explicación para la derrota. En el caso de Badī'a Maṣābnī, cuya biografía conocemos más profun-

damente por el registro que de su vida se ha hecho, es donde se ve más claramente la intención de construir una imagen negativa de la bailarina, y con ella, de la profesión. En las numerosas entrevistas que concedió a medios gráficos como a la televisión, así como en su biografía, no hay rastros de arrepentimiento, sino todo lo contrario; la mujer expresaba continuamente gran orgullo por haber creado el ambiente del cual surgieron grandes artistas de la música, la actuación y la danza, todo ello ausente en la película.

De manera general, las cuatro películas biográficas muestran una marcada intención de representar a las bailarinas “actualizadas” con una visión negativa. La retrospectiva ofrece la posibilidad de condenar al pasado y obtener de ello una enseñanza, a partir de una impronta disciplinadora. Esta imagen de las bailarinas ligada íntimamente al imaginario social de la época se extendió de allí en adelante justificando o legitimando de alguna manera dicha negatividad a partir de una continuidad histórica, mostrando que estas mujeres eligieron el camino equivocado forzadas por las circunstancias, la pobreza y el rechazo social y desvalorizando su aporte a la cultura y arte egipcios, así como negando la aceptación que la danza tenía entre el público. Se relaciona a las bailarinas con la ocupación, la extranjerización, la seducción, la prostitución, las drogas, el alcohol, la ambición desmedida, la traición, la perversión, como si fueran vicios y defectos exclusivos de ellas.

CONCLUSIÓN

En las primeras páginas expusimos las características principales de un momento histórico que puso sobre el tapete la fractura del proyecto político y sus impactos en la sociedad. Las regulaciones en torno al cuerpo de las bailarinas, la figura de la censura, el ascenso del discurso religioso y la folclorización de la danza son todos factores que aportan a la comprensión de la complejidad de la coyuntura histórica que atravesaba el país por esos años. Luego de la derrota militar de Egipto en 1967, la modernidad y los sueños de la clase media habían quedado sepultados de un golpe.

En este contexto, el personaje de la bailarina y la asociación del cabaré con la prostitución y la degradación moral ligada a la derrota militar hace de las películas de la época la materialización de un sentir social y un discurso intelectual y político relacionado. Así, se reforzó el estigma de la profesión, ya explícitamente relacionada con la prostitución, el oportunismo y la liviandad moral. En este escenario, la figura de la bailarina no era importante en tanto posibilidad de exponer el cuerpo femenino, ya que los otros personajes femeninos visten trajes de baño, escotes y minifaldas; ni representada como una mujer fatal, sino más bien como representante de aquello que ha salido a la luz tras la evidencia de la fractura so-

cial. Una nueva forma de ser “otro” para las bailarinas se configuraba a partir de su representación como mujer marginal.

Como síntoma de esta transformación, tras la muerte de Ŷamāl ‘Abd al-Nāṣir en 1970 y durante la década del 70 durante la presidencia de Anwar al-Sādāt una nueva construcción social se estaba configurando ligada a los valores religiosos como un recurso de legitimación política tras la derrota. Se abría allí también un nuevo capítulo en la industria cinematográfica controlado por las compañías de los países del Golfo que impusieron una nueva feminidad árabe proyectada en la pantalla ligada a los valores del recato y la modestia. Allí, las bailarinas continuaron ocupando un rol marginal, ligado a la prostitución, como un reflejo del retorno de la doble moral narrada a principios de siglo en las novelas de Nayīb Maḥfūz.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDEL-MALEK, Anouar. *Egypt: Military Society. The Army Regime, The Left and Social Change under Nasser*. Nueva York: Random House, 1968.
- ABOU CHADI, Ali. “Le secteur public”. En Magda WASSEF (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. París: Instituto du Monde Arabe, 1995, pp. 118-123.
- ABU-LUGHOD, Lila. *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- AMĪN, Ŷalāl. “Taḥiyya Kārīwkā, aw tamānun ‘āman min ḥayāt al-miṣrīn”. En *Šajsyāt laha tāriḥ*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 2007, pp. 205-218.
- AMO, Mercedes del. “Naḥīb Maḥfūz: del realismo al simbolismo”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*, 45 (1996), pp. 15-24.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARIGITA MAZA, Elena. *El islam institucional en el Egipto contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- ARMBRUST, Walter. “Bourgeois Leisure and Media Fantasies”. En Dale EICKELMAN y Jon ANDERSON (eds.) *New Media and the Muslim World: The Emerging Public Sphere*. Bloomington: Indiana University Press, 1999, pp. 106-132.
- ARMBRUST, Walter. *Mass Culture and Modernism In Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- AZAOLA PIAZZA, Bárbara. “Activismo político”. *Revista Culturas*, 2 (2008), pp. 30-40.

- BASSIOUNEY, Reem. *Language and Identity in Modern Egypt*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2014.
- Between You and Me. Egyptian Treasures from the Archives of The Voice of America*. CD. Embajada de Estados Unidos en El Cairo, 2007.
- BINDĀRĪ, ʿĀlī al-. *Šafīqa al-Quṭīyya*. El Cairo: al-Muʿallif, 1962.
- BRACCO, Carolina. “The Creation of the Femme Fatale in Egyptian Cinema”. *Journal of Middle East Women’s Studies*, 15, 3 (2019), pp. 307-329.
- DARWĪŠ, Muṣṭafā. “al-Raqāba wa-l-sīnimā l-ujrā: šahādat raqīb”. *Alif, Maṣallat al-Balāga al-Muqārana*, 15 (1995), pp. 91-98.
- FAHMY, Farida. *The Creative Development of Mahmoud Reda, a Contemporary Egyptian Choreographer*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad de California, Los Ángeles, 1987.
- FARID, Samir. “La censure, mode d’emploi”. En Magda WASSEF (ed.). *Egypte 100 ans de cinéma*. París: Institut du Monde Arabe, 1995, pp. 102-117.
- FRANKEN, Marjorie. “Farida Fahmy and the Dancer’s Image in Egyptian Film”. En Sherifa ZUHUR (ed.). *Images of Enchantment Visual and Performing Arts of the Middle East*. El Cairo: AUC Press, 1998, pp. 265-281.
- GAUTHIER, Guy. “Le moineau”. En Christian BOSSÉNO (ed.). *Yousef Chahine, l’Alexandrin. CinémAction*, 33 (1985), pp. 95-97.
- GÓMEZ GARCÍA, Luz. *Diccionario de Islam e islamismo*. Madrid: Espasa Calpe, 2009.
- GORDON, Joel. “The Slaps Felt around the Arab World: Family and National Melodrama in Two Nasser-Era Musicals”. *International Journal of Middle East Studies*, 39, 2 (mayo 2007), pp. 209-228.
- ḤADĪDĪ, Munā. *Dirāsa taḥlīliyya li-šūrat al-mar’a al-miṣriyya fī l-film al-miṣrī*. Tesis doctoral Universidad de El Cairo, 1977, inédita.
- HASSAN, Faiza. “Beauty and the Beat”. *Al Ahram Weekly*, 489 (6-12 de julio de 2000), p. 4.
- HOBBSWAM, Eric y RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- ISSA, Ṣalāh. “The July Culture Project”. *Al Ahram Weekly*, 818 (noviembre de 2006), p. 13.
- JAMESON, Frederic. “Periodizing the 60s”. *Social Text*, N° 9/10. *The 60’s without Apology*, (1984), pp. 178-209.

- LÓPEZ ENAMORADO, María Dolores. *El Egipto contemporáneo de Nayīb Maḥfūz: La historia en la Trilogía*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999.
- MESSIRI, Sawsan el-. *Ibn al-Balad. A Concept of Egyptian Identity*. Leiden: E. J. Brill, 1978.
- MITCHELL, Timothy. *Colonizing Egypt*. Nueva York: Cambridge University Press, 1991.
- MUMTĀZ, Ibtidāl. *Mudakkirāt raqibat sīnimā*. El Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1985.
- NĀZIK, Bāsīlā. *Mudakkirāt Badī‘a Maṣābnī*. Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayā.
- NIWKERK, Karin van. *A Trade like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt*. El Cairo: AUC Press, 1996.
- PRATS, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.
- RAMZI, Kamal. “Les sources littéraires”. En Magda WASSEF (Ed.). *Égypte 100 ans de cinéma*. París: Institut du Monde Arabe, 1995, pp. 226-237.
- RIDĀ, Maḥmūd. *Mudakkirāt al-raḡṣ wa-l-qīṣṣa hayāt*. El Cairo: al-Kitāb al-Ḍahabī, Mu’assasat Rūz al-Yūsuf, 2002.
- . *Fī ma‘bad al-raḡṣ*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr, 1968.
- SAĪD, Sayed. “Politique et cinéma”. En Magda WASSEF (ed.). *Égypte 100 ans de cinéma*, París: Institut du Monde Arabe, 1995, pp. 190-213.
- SALEH, Magda. *A Documentation of the Ethnic Dance Traditions of the Arab Republic of Egypt*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Nueva York, 1979, inédita.
- ŠARAF AL-DĪN, Durriyya. *Al-Siyāsa wa-l-sīnimā fī Miṣr (1961-1981)*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 1992.
- SHAFIK, Viola. *Popular Egyptian Cinema. Gender, Class, and Nation*. El Cairo: AUC Press, 2007.
- SHAY, Anthony. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- TORRES GARCÍA, Ana. “Cine, historia e identidad nacional: La Momia de Šādī ‘Abd al-Salām”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*, 51 (2002), pp. 315-326.
- VITALIS, Robert. “American Ambassador in Technicolor and Cinemascope, Hollywood and Revolution on the Nile”. En Walter ARMBRUST (ed.). *Mass*

Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and beyond. Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 269-291.

YOUSSEF, Maro. *Egyptian State Feminism on the Silver Screen: The Depiction of the "New Woman" in Nasserist Films (1954-1967)*. Tesis de Maestría presentada en la Universidad George Washington, 2010, inédita.

YŪNUS, ‘Abd al-Ḥamīd. *Difā‘ ‘an al- fūklūr*. El Cairo: al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1973.

YUSUF ZAKY, Gamal. "Entrevista a Naguib Mahfuz: el arte viene de adentro". *Revista Intramuros*, 28 (Primavera/Verano 2008). <http://www.revistasculturales.com/articulos/38/intramuros/931/1/entrevista-a-naguib-mahfuz-el-arte-viene-de-adentro.html> (Consulta: 12/07/2014).