

Imágenes e imaginarios de las bailarinas en el cine egipcio

Por Carolina Bracco *

Resumen: Presentes desde la llegada de la industria cinematográfica al país, las bailarinas han tenido una presencia sostenida aunque cambiante a lo largo de los años en el cine egipcio. Dichos cambios están intrínsecamente ligados a las transformaciones en la sociedad egipcia que se sucedieron a lo largo del siglo XX y que dieron lugar a la construcción de diferentes imágenes e imaginarios a lo largo del tiempo. El artículo presenta un análisis socio-histórico de cómo se cimentaron dichas imágenes y los imaginarios sociales. A su vez, se estudia la construcción del personaje de la bailarina en tanto cuerpo femenino que se mueve en el espacio público y los mensajes que fueron inscribiéndose en dicha permanencia.

Palabras clave: Egipto, bailarinas, mujeres, imagen, imaginario.

Resumo: Presentes desde a chegada da indústria cinematográfica ao país, as bailarinas tiveram uma presença permanente, ainda que mutante, no cinema egípcio. Essas mudanças estão intrinsecamente ligadas às transformações que ocorreram ao longo do século XX na sociedade egípcia, que levaram à construção de diferentes imagens e imaginários ao longo do tempo. O artigo apresenta uma análise sócio-histórica de como essas imagens e imaginários sociais se firmaram. Por sua vez, a construção do caráter da bailarina é estudada tanto como um corpo feminino que se movimenta no espaço público quanto como as mensagens que foram inscritas na referida permanência.

Palavras-chave: Egito, dançarinas, mulheres, imagem, imaginário.

Abstract: Though the image of the female dancer has been present since the inception of Egyptian cinema, its representation has changed following the transformation of the Egyptian imaginary in the 20th Century. This paper offers a socio-historic analysis of the construction of these portrayals and it also analyzes the messages inscribed in the representation of a body dancing in the public space.

Key words: Egypt, dancers, women, portrayal, imagination.

Fecha de recepción: 14/07/2018

Fecha de aceptación: 24/09/2018

Introducción

A principios del siglo XX ya existía en las principales ciudades egipcias –El Cairo, Alejandría, Suez– una creciente población inmigrante de diversas nacionalidades y etnias. Griegos, italianos, franceses, polacos, suizos, así como armenios y siriolibaneses convirtieron las ciudades en verdaderos centros cosmopolitas multiculturales y multiconfesionales.¹ El impacto de su presencia y su participación activa en la vida urbana se manifestó prontamente tanto en el ámbito económico como en el desarrollo cultural del país.

Dinamizando este movimiento, una gran cantidad de artistas egipcios con auspicio público o privado fueron becados para estudiar en Europa trayendo a su regreso técnicas y novedades como fue el caso, por poner sólo un ejemplo, del gran escultor egipcio Mahmoud Mojtar.

En esta época apareció una nueva figura de intelectual, producto del fuerte impacto que tuvo el desarrollo del periodismo como difusor de ideas a escala nacional, cuyos lectores eran los nuevos funcionarios públicos locales que estaban a su vez comenzando a conformar una nueva clase media urbana. Por otro lado, hubo también una creciente masa inmigratoria interna del campo a las ciudades compuesta por campesinos y grandes terratenientes que eran atraídos por su interés en participar en la vida política del país, educar a sus hijos y aprovechar los lujos de la vida urbana (Vatikiotis, 1992: 125).

Conviviendo en una misma ciudad, la brecha entre las clases altas y bajas urbanas se profundizó. Las ciudades se dividieron en barrios para ricos y barrios para pobres y el consumo también se diferenció (Baraka, 1998); mientras los pobres iban al viejo zoco, los ricos compraban en las tiendas del

¹ En 1907 había en Egipto 143.671 extranjeros, de los cuales 62.913 eran griegos; 24.54, italianos; 19.563, ingleses; 14.172, franceses; 7.708, austríacos; 2.410, rusos y 1817, alemanes, mientras que la población total rondaba los 11 millones de habitantes (Youssef, 1995: 60).

centro de la ciudad; mientras los pobres se contentaban con el entretenimiento callejero, los ricos daban veladas en sus casas o asistían a los nuevos casinos, cabarets o *night clubs*.



Imagen 1. Casino Badia, 1926.

A este respecto, Magda Baraka observa que:

La búsqueda de actividades recreativas en la clase alta [era] de una naturaleza más frecuente y sistemática e implicaba un elemento comparativamente mayor de actividades recreativas no participativas (es decir, aquellas en las que jugaba el rol de espectador). En contraste, para las clases medias y bajas, la búsqueda de actividades recreativas eran de una naturaleza más esporádica y estacional, culminantes en ocasiones especiales como las festividades (como *Sham al-Nasim*), bodas y galas (Baraka, 1988: 121).

De esta manera, dos estilos de vida, uno *baladi* (local), relacionado con la pobreza y la vulgaridad y otro *faranyi* (extranjero), relacionado con el lujo y la adopción de la vestimenta y el gusto occidental, convivían en una tensa calma

bajo el yugo de la ocupación inglesa.² Dentro de la nueva organización social, los ingleses no prohibieron sino que regularon el mundo del espectáculo, facilitando licencias y permisos para vender alcohol y fomentando la proliferación de locales de entretenimiento, en los que destacó una fuerte presencia femenina tanto en los escenarios como en la organización y puesta en escena (Bracco, 2017a).

Cultura del entretenimiento local y comienzos del cine

La mayoría de bares, pubs, burdeles y cabarets que había en El Cairo a principios de siglo XX se construían siguiendo el modelo europeo. Los dueños también eran extranjeros; eran los griegos, italianos y armenios que habían llegado a Egipto y se dedicaron mayormente al comercio y al sector terciario. Deseosos de ingresar en el área comercial del país, se encontraron con la presencia de soldados ingleses que, contrariamente a la población local, cobraban un salario mensual³ y querían salir, gastar dinero y divertirse según la costumbre urbana europea de la época.

La actividad teatral, que había tenido un éxito sostenido durante las primeras décadas del siglo, se estancó durante los años 30 debido al impacto que la crisis económica mundial tuvo en la economía del país y en las clases altas. Pero también debido al abatido fervor nacionalista que fracasó en sus primeros intentos independentistas y la inclinación del público local por un tipo de entretenimiento más frívolo caracterizado por una fuerte presencia de sátira política. Ello, sumado a la fuerte presencia militar y civil extranjera, dio como resultado la proliferación del cabaret egipcio, que nucleó y fusionó las diversas artes performativas como la música y el teatro incluyendo, por primera vez, a la danza como un arte separado.

² La ocupación del país por el Imperio Británico había comenzado en 1882 y duró hasta 1952.

³ Según el *The New York Times* antes de la Primera Guerra Mundial había 700 oficiales ingleses, que aumentaron a 1900 en 1922, cuyos sueldos eran tres veces mayores a los percibidos por los egipcios y eran pagados por el gobierno local (Thompson Seton, 1922: 22).

El entretenimiento nocturno estaba estratificado tanto en términos del costo de las entradas como del grado de respetabilidad que un lugar u otro ostentaba. Con una propuesta que emulaba los espectáculos de los cabarets europeos y estadounidenses, los egipcios replicaron algunos modelos coreográficos y de vestuario que dieron forma a la danza oriental de escenario, fuertemente influida por los aportes de bailarinas extranjeras (Bracco, 2017b).

En 1931, siete artistas mujeres, entre las que se destaca Badia Masabni (Imagen 1), abrieron los primeros cabarets de El Cairo. El repertorio consistía en una variedad de entretenimiento ligero como monólogos, números de danza tanto occidental como oriental, música y *sketches* cómicos. En este contexto, y con el cine apenas dando sus primeros pasos, el programa ofrecido era muy atractivo para evadirse de la depresión económica y el clima de abatimiento tras la fracasada revuelta independentista que culminó en 1922 con un tibio reconocimiento de Inglaterra de la semi independencia egipcia (Baraka, 1998: 130).

El cine tuvo un comienzo auspicioso ofrecido por el buen recibimiento del público local y el interés provocado en la población extranjera residente en el país. En 1917, cuando el país ya contaba con 80 salas de proyección, el Banco de Roma financió la primera sociedad ítalo-egipcia de producción cinematográfica (SITCA) (Thoraval, 1988: 8). El objetivo de la sociedad era producir cortometrajes de ficción, hecho inédito en el país que hasta entonces había producido sólo cortometrajes documentales. Sus primeras realizaciones fueron *Madame Loretta* (1919) y *al-Jala al-amrikaniyya (La tía americana)* (1920).

Fundado, nutrido y explotado por extranjeros, el cine era para el público local un nuevo tipo de espectáculo que ingresaba dentro de la tradición de las atracciones foráneas. Si bien no era aún considerado un arte, ya contaba con un extraordinario éxito entre las clases medias y altas urbanas, ambas

influenciadas por la cultura occidental. Las bailarinas, grandes protagonistas de los cabarets, aparecieron tempranamente en el cine aunque no bailando, sino como actrices secundarias. Fue recién en 1936 cuando una escena de danza eclipsó la pantalla egipcia para no abandonarla jamás con la realización de *Malikat al-masarih* (*La reina de los teatros*, Mario Volpi, 1936), protagonizada y producida por Badia Masabni.

La llegada de las bailarinas al cine

El auge de la industria algodonera y el tráfico incesante en el Canal de Suez favorecieron no tanto el crecimiento económico del país como el enriquecimiento de ciertos sectores, así como el fortalecimiento y la liquidez de la moneda egipcia. De esa manera, se dieron las condiciones para que el flamante Banco Egipto reemplazara al Banco de Roma en la fase de financiación y luego viabilizara la formación profesional de los primeros técnicos y realizadores egipcios en Europa. En 1940 los estudios de Alejandría se trasladaron definitivamente a El Cairo, donde la infraestructura técnica se desarrollaba rápidamente respondiendo a la demanda de un mercado que, con el surgimiento del cine sonoro, se extendía a nuevos públicos.

Mientras que los films mudos reproducían en gran parte los convencionalismos cómicos o sentimentales occidentales, el advenimiento del cine sonoro generó un lugar de encuentro con los tipos de espectáculos a los que el público egipcio estaba acostumbrado, arraigándose de esta manera en las raíces culturales locales. Con algunas excepciones, la producción cinematográfica de este período fue bastante homogénea y tuvo como característica principal ser el soporte de diferentes espectáculos tradicionales egipcios: teatro, música, canción y danza.

La exposición pública de los cuerpos femeninos primero en los cabarets y luego masivamente en el cine provocó un choque cultural con las tradiciones

locales, por lo que la conflictividad social del momento comenzó a proyectarse en los cuerpos de las mujeres. Esta proyección, este imaginario construido sobre el cuerpo de las mujeres, fue significativamente producido y reproducido por el encuentro entre locales y extranjeros.



Imagen 2. Fotograma de la película *Sharia Muhammad Ali* (*La Calle Muhammad Ali*, 1944), protagonizada por la bailarina Hayir Hamdi.

Bajo ocupación inglesa, en las primeras producciones egipcias hubo un marcado énfasis en responsabilizar a los extranjeros de todos los males que aquejaban al país, enfatizando la degradación moral y la exaltación de los valores que se consideraban puramente egipcios. De manera general, en esta primera etapa, las películas eran o un decorado para la adaptación de historias extranjeras, que nada tenían que ver con la realidad social del país, o representaciones de historias locales que tenían como fin contraponerse a los valores extranjeros. En cualquier caso, la relación con el “otro” estaba siempre presente. Ese “otro” era, en la mayoría de los casos representado por una bailarina extranjera que corrompía a un hombre egipcio como sucede por ejemplo en la película *Al Masah al hayat* (*La tragedia de la vida*) (Wedad Orfi, 1928) (Bracco, 2017a).

El prototipo de personajes femeninos en esta época eran: bailarina, sirvienta, beduina o campesina y ama de casa (Shafik, 2006:127). Entre todas ellas, el de bailarina era el más extendido, dado a que acercaba a las ya famosas bailarinas a las masas habilitando además la exposición de los cuerpos femeninos. En la mayoría de las películas de esta primera etapa —que tuvo lugar hasta principios de los años 50— la bailarina desarrollaba su actividad dentro de una familia de artistas populares, cumpliendo una función social tradicional que, al desarrollarse dentro del ámbito familiar, gozaba de la aceptación local.

Además, acercaba a las estrellas al público al ver actuar a las más famosas bailarinas como Samia Gamal o Tahia Carioca como “uno de ellos”, al interpretar el popular personaje de *bint al-balad* (lit. “chica del país”), 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 todo. Así, en las primeras películas que tienen como protagonistas a las bailarinas, el personaje desarrolla esta actividad contenida dentro del ámbito familiar o grupal, en el contexto de la exaltación de los valores locales por sobre los extranjeros.

En esta época el cine cumple una tarea de control social al exaltar los valores tradicionales y locales sobre los modernos (foráneos) percibidos como ajenos y pervertidores de la sociedad egipcia. Se presenta a su vez como un dispositivo disciplinador de las miradas y las conductas, tomado por la clase hegemónica como un proyecto comercial y no cultural, cuyo fin era el control social de las masas y la disputa del poder colonial a través de la exaltación del sentimiento nacional. Sumado a ello, el impacto de la presencia de las bailarinas en las pantallas habilitaba la exposición de los cuerpos femeninos en todo el Mundo Árabe ya que el cine egipcio fue hasta los años 70 prácticamente el único desarrollado de la región.

La imagen y el imaginario de las bailarinas en el cine poscolonial

En julio de 1952 Egipto obtuvo finalmente su independencia con la revolución de los Oficiales Libres, que echó por tierra el orden político y social establecido por el poder colonial y la monarquía local. El ascenso de la figura del presidente Gamal Abdel Naser como símbolo no sólo nacional sino también regional y mundial de la lucha contra la dominación colonial posicionó al país como una potencia hegemónica en la región. A nivel interno, se pusieron en marcha una serie de políticas inclusivas para el desarrollo del país a partir de la economía por la sustitución de importaciones (Vatikiotis, 1992).

Dentro de las reformas sociales, el régimen introdujo una serie de políticas categorizadas por algunas investigadoras como “feminismo de Estado” (Hatem, 1994). Cooptando todas las iniciativas femeninas, no dejó lugar a las mujeres para hacerse con ese espacio, replicando la lógica de la ocupación para controlar los cuerpos, ahora liberados a un espacio público en transformación. Como parte de este feminismo de Estado, en 1953, el gobierno cerraba todas las organizaciones independientes silenciando el movimiento feminista para luego otorgar el voto femenino en 1956, 32 años después de las primeras demandas feministas de derecho al sufragio (Badran, 1995: 250-251).

En 1956 aparecieron los primeros cineclubes egipcios, un año después se fundó el Organismo de Consolidación del Cine, destinado a promover el cine nacional dentro y fuera del país, y en 1961 se creó el Organismo general del cine egipcio que se encargó de la producción y distribución de las películas así como de la compra de las salas de cine privadas. Así se reforzaba la hegemonía del cine egipcio en la región, donde la presencia de la danza en una película era un atractivo fundamental para vender las películas en el Mundo Árabe.

En esta época, las producciones eran casi exclusivamente “cabarets filmados” (Thoraval, 1988: 17) lo que habilitaba la espectacularización de los cuerpos femeninos y con ello una objetivación de la mujer. La novedad llevó incluso a que las películas se desarrollasen completamente en el ámbito del cabaret mostrando las relaciones entre hombres ricos y bailarinas. Así, la relación entre el hombre fuerte (rico) y la mujer débil (pobre) en el cine egipcio puso a la mujer indistintamente en el rol de bailarina –papel que además permitía la posibilidad de la exposición del cuerpo femenino– cantante en un club nocturno, costurera⁴ o campesina⁵ en menor grado.

A pesar de las restricciones a la actividad feminista, las mujeres empezaban a ocupar nuevos espacios de poder, y ello generó fricciones sociales que quedaron plasmadas en el cine de los años 50 y 60. La inserción de la mujer en el mundo del trabajo, en las universidades y las nuevas formas de relacionarse con los hombres fueron problematizados en destacados films de esta etapa⁶ que tuvo como característica la oposición clásica del cine entre dos mujeres o dos formas de ser mujer: virgen o puta.⁷

Lo que estaba en el centro del debate era “la mujer árabe” como categoría, ya que la imagen de la mujer como símbolo de autenticidad de la región venía a significar la delimitación entre aquello que era “moderno” (occidental) y lo “auténtico” (oriental). Estos debates se replicaron en el cine, donde durante los años 30 y 40 se representaba a los hombres como sujetos coloniales frágiles mientras que después de la revolución los mostraba como ultra-masculinos. Sumado a ello, la revolución de 1952 hizo además de la bailarina el símbolo de la decadencia del *antiguo régimen*, ya que el destronado rey Faruq, títere de la

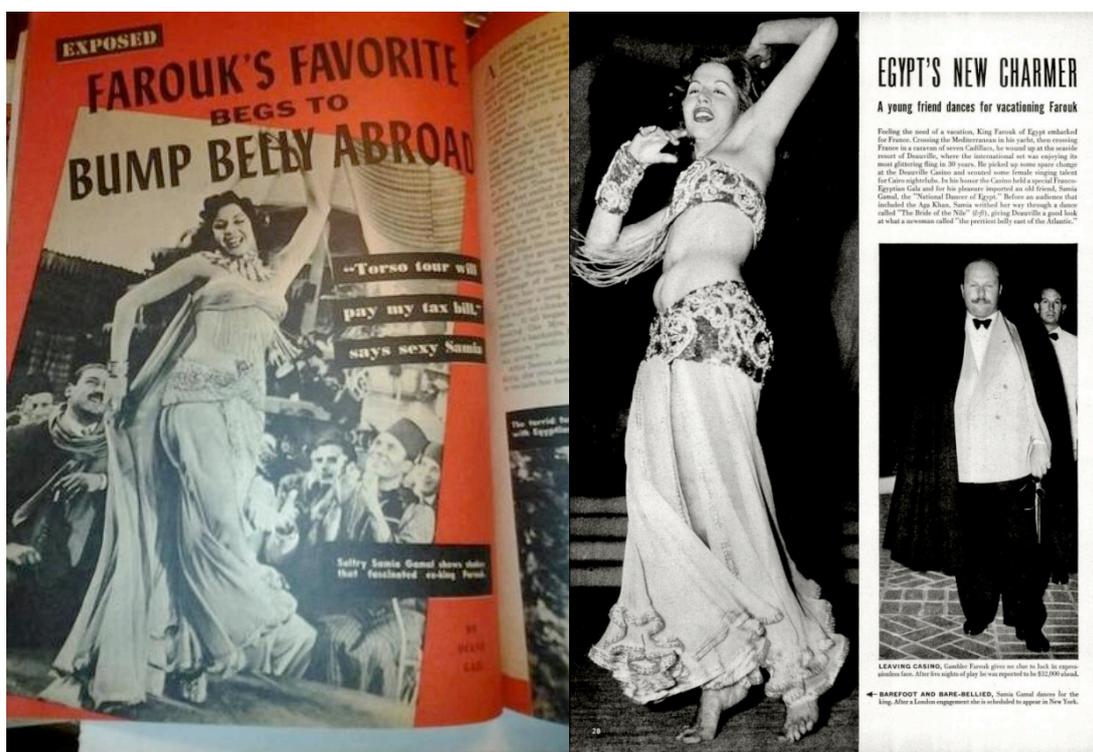
⁴ Por ejemplo en la película *Al Yataman* (*Los dos huérfanos*, Hasan al Imam, 1948).

⁵ Por ejemplo en la película *Um al Saad* (*La madre de la felicidad*, Ahmad Galal, 1946).

⁶ El más famoso de ellos fue *Mirati mudirat am* (*Mi mujer es la directora general*, Faten Abdel, 1966).

⁷ Entre las películas más destacadas que presentan esta oposición se encuentran *Habibi al Asmar* (*Mi amor moreno*, Hasan al Seifi, 1958), *Enta Habibi* (*Tú eres mi amor*, Youssef Chahine, 1958) y *Shabab Imra'a* (*La juventud de una mujer*, Salah Abu Seif, 1956). Para una descripción detallada de estos films véase Bracco (2015).

ocupación inglesa, era conocido por su modo de vida libertino y por su debilidad por las bailarinas. El rey tenía una afición especial por la famosa bailarina Samia Gamal, a quien llegó a nombrar “Bailarina nacional de Egipto” en 1949, título que se otorgó por única vez en dicha ocasión.



Imágenes 3 y 4. Samia Gamal en la revista *Clio's* (1950) y *Life* (1951).

El ambiente del cine era eminentemente masculino, ya que si bien muchos de sus pioneras habían sido mujeres (Bracco, 2017a), los productores eran hombres y el ingreso de la mujer en este espacio, como en todo espacio público, fue mediado por la mirada masculina. La mujer, moviéndose en un espacio masculino era percibida como un objeto portador de sentido (Mulvey, 2001); mercancía fetichizada para consumir y controlar. El deseo de posesión masculino y la supuesta omnipresencia sexual femenina (Mernissi, 1975) tenían entonces una identificación con ese “oscuro objeto del deseo” donde la oscuridad era el poder incontrolable de lo femenino, que debía ser explotado a favor de la industria pero también controlado.

La construcción de la díada virgen/puta trajo la creación de una *femme fatale* local, identificada con el personaje de la bailarina. En este momento, dos actrices fueron el estándar de la “mujer demonio” del cine egipcio, la bailarina devenida actriz Tahia Carioca, con una belleza “típicamente egipcia”, y otra más occidental, Hind Rustom, a quien se llegó a llamar incluso la “Marilyn Monroe egipcia”. Poseedora de una voluptuosa figura, Hind Rustom era la dueña de los suspiros del público masculino y fue la primera no-bailarina en bailar en el cine egipcio, donde interpretó numerosas veces el personaje de bailarina exponiendo su cuerpo.

La mujer-demonio era, en definitiva, otra forma de representar a la mujer como un “otro” al que se debía disciplinar, ya que la *femme fatale* es universalmente emblema no solo de otredad sino también de “caos, oscuridad, muerte, todo lo que se ubica por fuera de lo seguro, lo conocido y lo *normal*” (Sttot, 1992: 37). La construcción del personaje de la mujer malvada venía también –y sobre todo– a definir cómo era la mujer “buena” y en este período la oposición se va a proyectar en numerosas películas en las que se contrastan dos personajes femeninos.

De esta manera, el cine continuaba con su misión disciplinadora condenando la participación femenina no controlada en el espacio público; condena que se manifestaba con golpes e insultos a los personajes femeninos, que son colocados continuamente en un lugar de inferioridad, como dejando claro que por más que en ese momento las mujeres gozaban de un estatus político superior, ello no significaba mayor libertad. La batalla ahora era entre el bien y el mal, ambos necesariamente representados en personajes femeninos que precisaban de tutela masculina.



Imagen 5. Afiche de la película *Enta habibi* (*Tú eres mi amor*, 1958) protagonizada por Farid al Atrash, Shadia y Hind Rustom.

Se observa en este período un cambio en la manera en que se percibían esos cuerpos –necesariamente sexualizados– de las mujeres, poniendo en la pantalla aquéllos que lo eran en forma desmesurada. Los cuerpos de Hind Rustom y Tahia Carioca eran ahora cosificados y escrutados a partir no sólo de sus personajes sino también de los planos propuestos. Se detenía la cámara en piernas, pechos, caderas, bocas entreabiertas y ojos provocadores evocando el deseo masculino y proyectando su fantasía; convirtiéndolas en un “otro”.

Institucionalización del espacio público y folclorización de la danza

Los años 60 trajeron grandes cambios en la arena política egipcia: la mayor parte de la industria y el comercio fueron nacionalizados y se introdujo la televisión, que conformó rápidamente una herramienta eficaz de propaganda

en la consolidación y unificación de la opinión pública. Se pronunció también la Carta Nacional, que formuló un nuevo orden social basado en los principios del Islam, del nacionalismo y, por primera vez en Egipto, del socialismo.

Este tipo de políticas buscaban institucionalizar el espacio público, entre cuyas implicaciones estaba la creación de un aparato de propaganda funcional al régimen, caracterizado por la exaltación de “el pueblo”. La burguesía, que había dedicado todos sus esfuerzos a desentenderse de la población local y se veía a sí misma moderna, avanzada y occidental se enfrentaba ahora a un populacho de campesinos analfabetos que era proclamado por el régimen como sujeto de la Historia.

La cultura aparecía ahora en su dimensión hegemónica, por lo que debía ser percibida necesariamente como consensuada, coherente, sistemática; en fin, 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 árabe. El folclore, antes ignorado, era ahora abiertamente inventado; su función era neutralizar y unificar a la “nación árabe”.

Fue en esta línea en la que surgieron las compañías de danzas folclóricas egipcias financiadas por el Estado y difundidas a través de la industria cinematográfica, ahora completamente controlada por el régimen. En las películas que se rodaron sobre estos grupos,⁸ se destaca siempre el hecho de que los bailarines 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 las películas. Las chicas se muestran recatadas y correctas y los chicos respetuosos y ordenados. Todos pertenecen

⁸ Fundamentalmente en las dos películas protagonizadas por el grupo Reda; *Agazat nos al sana* (*Vacaciones de mitad de año*, 1962) y *Gharam fi al Karnak* (*Amor en el Karnak*, 1967), ambas dirigidas por Ali Reda.

a las clases media y media alta y parece haber una constante búsqueda de reconciliar la modernidad con los valores tradicionales egipcios, identificados con el campo y los monumentos faraónicos.

La bailarina principal de uno de estos grupos folclóricos, Farida Fahmy, una joven universitaria hija de un ingeniero, era ahora, según la prensa egipcia, la personificación de la niña egipcia dulce, con una imagen que era la antítesis de la danza del vientre subida de tono tan popular en las películas. Fahmy, según la periodista egipcia Faiza Hassan:

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 [...] 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 respetabilidad (Hassan, 2000: 4).

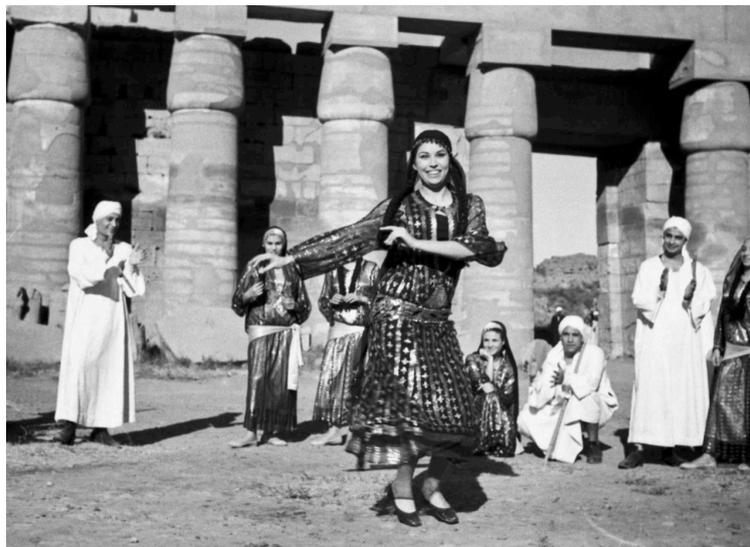


Imagen 6. Farida Fahmy.

Sin embargo, todo este impulso se frenó abruptamente a fines de los años 60 con la derrota árabe ante Israel en 1967, la ocupación del Sinaí egipcio por este país y la muerte del presidente Gamal Abdel Nasser en 1970. El fracaso

militar significó, 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 de las fuerzas británicas y la nacionalización del Canal de Suez en 1956.

Todo este proceso hizo mella en la imagen de la bailarina en esta etapa, donde aparece un elemento nuevo: la presencia de los hijos, que de alguna manera representaban al pueblo egipcio. Se manifestaba así una impronta mucho más marcada en la filmografía de la época posterior a 1967, la representación en la figura de los hijos la frustración del sueño no alcanzado,⁹ lo que se relaciona directamente con una visión crítica que comenzó a desarrollarse luego de la guerra. La crisis del régimen se profundizó por la derrota militar y la profunda frustración del pueblo egipcio ante el fracaso del “padre de la nación”.

La construcción de una nueva imagen tras la derrota: melodramas de bailarinas

En la era que se abre tras la derrota de 1967, los números de danza oriental son escasos y pobremente interpretados en las películas que tienen como personajes principales a las bailarinas, ahora representadas exclusivamente por actrices. A pesar de ser una época de escasez de talentos en el ámbito de la danza, el género “melodrama de bailarinas” fue el elegido por productores y público.

El 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

⁹ Por ejemplo en la película *Um al Arusa (La madre de la novia, Atef Salem, 1963)*.

escénicos como coreografías y canciones para contrarrestar el efecto dramático (Rahill, 1967). Como en las fábulas, los melodramas conllevan una moral en la que la conducta encuentra su recompensa o su merecido en términos de una justicia última con la cual los espectadores deben de alguna forma estar de acuerdo.

A partir de fines de los años 60 el Estado apoyó las producciones cinematográficas que ayudaran a olvidar la derrota y se produjo un tipo de cine liviano y comercial. Así surgieron los “melodramas de bailarinas”,¹⁰ películas supuestamente biográficas de bailarinas consagradas que proyectaban una imagen y un imaginario decadente, marginal, e irreal.

En este contexto, de manera deliberada, se convirtieron en un chivo expiatorio en un momento en el que la sociedad egipcia buscaba algún tipo de explicación para la derrota. Las bailarinas eran ahora representadas mucho más vulgares en sus risas y lenguaje corporal. Aparecían fuertemente maquilladas, vestidas con colores chillones, constantemente fumando, con reveladores trajes que exponían el busto y las piernas. Se las relacionaba abiertamente con la ocupación, la extranjerización, las drogas, el alcohol, la ambición desmedida, la traición, la perversión y la prostitución.¹¹

Es en este contexto el director Hasan al Imam realiza una serie de películas biográficas sobre antiguas bailarinas, haciendo una relectura de sus vidas. Las películas muestran una marcada intención de representar a las bailarinas “actualizadas” con una visión negativa. La retrospectiva ofrece la posibilidad de

¹⁰ Algunas de ellas son *Shafiqa la copta* (1963), *Imtizal* (1972) y *Badia Masabni* (1975), todas dirigidas por Hasan al Imam.

¹¹ Ello puede observarse por ejemplo en la adaptación de la *Trilogía de El Cairo* de Naguib Mahfouz llevada al cine por Hasan al Imam; *Bayn al Qasrein* (*Entre dos palacios*) escrita en 1946-48, abarca el período 1917-1919 y fue llevada al cine en 1962; *Qasr al shawq* (*El palacio del deseo*) escrita en 1948-1950, abarca el período 1924-27 y fue llevada al cine en 1966 y *Al Sukariyya* (*La azucarera*) escrita en 1950-1952, abarca el período 1935-1944 y fue llevada al cine en 1973.

condenar al pasado y obtener de ello una enseñanza, continuando la impronta disciplinadora y comercial que tuvo el cine egipcio desde sus inicios.



Imagen 7. Afiche de la película *Badia Masabni* (Hasan al Imam, 1975), con Nadia Lutfi.

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.

En este nuevo escenario, la figura de la bailarina ya no era importante en tanto la exposición del cuerpo femenino —ya que los otros personajes femeninos visten trajes de baño, escotes y minifaldas—, ni era representada como una mujer fatal, sino más bien era representante de aquello que salía a la luz tras la evidencia de la fractura social. De esta manera, una nueva forma de ser “otro” para las bailarinas se configuraba a partir de su representación como mujer marginal.

Comentarios finales

Si bien a lo largo de este breve estudio se presentaron las características de cada etapa, hay también puntos de encuentro propios del relato del cine egipcio, cuya impronta disciplinadora y comercial se sostiene hasta la actualidad. Así, desde el comienzo, el amor romántico cumple también una función normativa restituyendo el orden cuando la mujer asume un rol contrario a las normas. Si no es salvada o disciplinada a través del amor, la transgresión femenina suele ser castigada con la exclusión, la marginalidad o la muerte.

Estas imágenes cambiantes de la bailarina construidas en consonancia con la realidad egipcia en cada uno de los momentos descriptos, y en la transición entre ellos, gozaron de una extendida presencia en las pantallas cinematográficas del Mundo Árabe, logrando con ello crear diferentes imaginarios a lo largo del tiempo. En este sentido, esta imagen fue cambiando 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 moral y lo inmoral, lo local y lo extranjero, lo que ha definido el contorno de esta imagen al tiempo que se definían y redefinían ambos polos de estas dadas a lo largo de la historia. Y aún se encuentran en definición.

Las bailarinas, atrapadas en la imposibilidad de lo social, de una sociedad signada por la ocupación extranjera y la continuidad del plan colonizador por parte de su burguesía, se convirtieron en un producto de la brecha interna entre lo “tradicional” y lo “moderno”, generando grietas y tensiones internas que se proyectaron en el imaginario construido en torno a ellas.

Bibliografía

Badran, Margot (1995). *Feminists, Islam and Nation: The Gender and Making of Modern Egypt*. Princeton: Princeton University Press.

Baraka, Magda (1988). *The Egyptian Upper Class Between Revolutions 1919-1952*. Beirut: Ithaca Press.

Bracco, Carolina (2015). *Espacio público y mujeres en Egipto. Un recorrido por la imagen y el imaginario social de las bailarinas*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada en septiembre de 2015, inédita.

_____ (2017a). "La construcción femenina en los albores del cine egipcio" en *Imagofagia*, número 15, abril. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1245> (Acceso: 21/06/2018).

_____ (2017b). "La invención de las bailarinas orientales. Un artefacto colonial" en *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 6, pp. 45-54, septiembre 2017. Disponible en: <https://revistas.uam.es/revIUEM/article/viewFile/9783/9945> (Acceso: 12/07/2018).

Hassan, Faiza (2000). "Beauty and the Beat" en *Al Ahram Weekly*, 489, 6-12 de julio de 2000.

Hatem, Mervat (1994). "Privatization and the Demise of State Feminism in Egypt" en Pamela Sparr (ed). *Mortgaging Women's Lives: Feminist Critiques of Structural Adjustment*. Londres: Zed Books Ltd.

Mernissi, Fatima (1975). *Beyond the Veil*. Indiana: Indiana University Press.

Mulvey, Laura (2001). "Placer visual y cine narrativo" en Brian Wallis (comp). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal Ediciones.

Rahill, Frank (1967). *The World of Melodrama*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.

Shafik, Viola (2007). *Popular Egyptian Cinema. Gender, Class, and Nation*. El Cairo: AUC Press.

Sttot, Rebecca (1992). *The Fabrication of Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*. Londres: Palgrave MacMillan.

Thompson Seton, Grace (1922). "Mme. Zaghoul Pasha of Egypt" en *The New York Times*, 16 de abril de 1922, Disponible en: <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30716FF385D14738DDDAF0994DC405B828EF1D3> (Acceso: 04/02/2009).

Thoraval, Yves (1988). *Regards sur le cinema égyptien 1895-1975*. París: Éditions L'Harmattan.

Vatikiotis, P.J (1992). *The History of Modern Egypt*. Baltimore: Johns Hopkins University.

Youssef, Ahmed (1995). "Une genèse cosmopolite" en Magda Wassef (ed). *Égypte 100 ans de cinema*. París: Institute du Monde Arabe, pp. 52-73.

* Carolina Bracco es politóloga por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Magister y Doctora en Culturas Árabe y Hebrea: Pasado y Presente por la Universidad de Granada (España). Docente de Posgrado en la Facultad de Ciencias Sociales UBA. Secretaria de Redacción de la Revista *Al Zeytun*. Directora de Relaciones Institucionales con el Mundo Árabe en el Archivo Audiovisual Observatorio Sur, Facultad de Filosofía y Letras UBA. Codirectora de la Colección de Estudios de Género de la Editorial Canáan. Áreas de investigación: Tradición y modernidad en las sociedades árabes, cine y género en el mundo árabe, feminismos árabes e islámicos, movimientos de mujeres en el mundo árabe. E-mail: carobracco@gmail.com