

**Las Cinematografías
del Magreb**

Los años sesenta

«La temática de la identidad nacional está en el punto de mira de las nuevas obras cinematográficas que surgieron en el Magreb después de la independencia, así que es razonable contemplar el desarrollo gradual del cine como una parte de la búsqueda principal para restaurar una identidad árabe en un mundo sumido en una vorágine de transición. En el caso del cine, esta búsqueda se ve reforzada a su vez por el hecho de que el Estado ha jugado un papel relevante desde mediados de los años sesenta a la hora de decidir qué películas se realizan y cuáles, una vez hechas, se exhiben»¹.

Argelia

El cine en Argelia nace de la mano de la lucha armada, es desde el principio un cine revolucionario puesto al servicio de la lucha por la liberación. En 1957 el GPRA (Gouvernement Provisoire de la République Algérienne) junto al ALN (Armée de Libération Nationale) deciden abrir una escuela de cine bajo la dirección de René Vautier (1928-), cineasta francés ampliamente comprometido con el anticolonialismo y activista del FLN (Front de Libération Nationale), que será encargado de formar a los militantes.

«Simplemente ocurrió que, comprometido como cineasta francés anticolonialista en la lucha del pueblo argelino por su independencia, participé, empuñando la cámara, en el nacimiento del cine concebido como arma de combate... El cine argelino es un cine que nace de la lucha armada, del fusil y de las bombas, de la sangre y de las lágrimas, de la esperanza no de un simple cambio, sino de una revolución»².

Del llamado Grupo Farid, que surge de este proyecto, sólo sobrevivieron a la lucha armada dos de sus integrantes, Mohamed Lakhdar Hamina (1934-) y Ahmed Rachedi (1938-). Formados en los maquis, producen en 1959 *Algérie en flammes* (Argelia en llamas), la obra más importante de este amplio grupo de películas cuyo objetivo era testimoniar la guerra y dar a conocer la lucha de un pueblo.

En 1962 Argelia consigue la independencia. Trescientas cincuenta salas de cine están en activo y las películas de este periodo son una crónica de la independencia del país, cine comprometido que muestra el camino recorrido por el pueblo argelino hacia su libertad. Lakhdar Hamina realiza posteriormente *Rih al-Auras* (Le vent des Aurès, El viento de los Aurès), 1966, un drama sobre una familia destruida por la guerra, y *Hasan Tiru* (Hassan Terro), 1968, la primera comedia argelina.

Rachedi lleva a cabo durante los sesenta el documental *Peuple en marche* (Pueblo en marcha), 1963, al cual sucede *Fajr al-muazibin* (L'aube des damnés, El alba de los condenados), 1965, en el que la temática de la guerra de liberación de Argelia es remplazada por imágenes de la lucha anticolonial a través de toda África, imágenes prohibidas para los argelinos durante los años de ocupación francesa. El siguiente film de Rachedi, *Al-afyun wal asaa* (L'opium et le bâton, El opio y el garrote), 1969, muestra el papel fundamental y decisivo de los habitantes de pequeños pueblos y provincias en la liberación de su país.

¹ Roy Armes. *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 15.

² René Vautier. «Retrospectiva cine de Argelia». *Catálogo VI Festival de Cine Africano de Milán*, p. 99.

Mohamed Slim Riad (1932–) con *Al-Tariq* (La voie, La vía), 1968, y Tewfik Farés (1937–) con *Al-jariyun an al-qanun* (Les hors-la-loi, Los proscritos), 1969, escriben las primeras páginas del cine argelino junto a Rachedi y Hamina. Las películas de la primera década de la Argelia independiente se resumen en palabras del propio Rachedi:

«Los primeros años de nuestro cine han estado dedicados a ilustrar nuestra lucha por la liberación, que ha sido heroica. Esto permitió a los directores de cine labrarse una conciencia revolucionaria. Se trató de una etapa, no de un final: realizaremos más películas acerca de nuestra lucha por la liberación. Algún día comenzaremos un ciclo de cine social. Pero debido al periodo en el que nos encontramos, cada director de cine argelino debe comenzar realizando una película sobre la guerra»³.

Marruecos

Marruecos consigue la independencia en 1956, a nivel cinematográfico no existe ninguna iniciativa del Estado para controlar la producción, distribución o explotación de las películas y las 350 salas que están en activo son todas privadas. La generación de cineastas de este periodo había recibido educación en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) en Francia, siendo partícipes de la emergencia del movimiento de la *nouvelle vague*, con las innovaciones a nivel formal que vivió el cine de la época.

Todos estos cineastas integraron el CCM (Centre Cinématographique Marocain), fundado en 1944 por las autoridades coloniales. En el seno de este organismo se realizaron durante los años sesenta documentales y cortometrajes sobre temas de prioridad para el Estado: agricultura, sanidad, educación e información. En 1968 se lleva a cabo el primer largometraje del Marruecos independiente, *Intasir li taish* (Vaincre pour vivre, Vencer para vivir), de Mohamed B. A. Tazi (1936–) y Ahmed Mesnaoui (1926–). Abdelaziz Ramdani (1937–) y Larbi Bennani (1930–) realizan ese mismo año *Indama tanduyi al-taumur* (Quand murissent les dattes, Cuando maduran los dátiles). En 1969 Latif Lahlou (1939–) lleva a cabo *Chams al-Rabi* (Soleil de printemps, Sol de primavera). Estas tres películas pioneras del cine marroquí postindependentista abordan el conflicto entre la tradición y la modernidad, con personajes que deciden dejar el campo para trasladarse a la ciudad y chocan con un ambiente hostil, frente al que encuentran graves dificultades para adaptarse.

Túnez

Túnez consigue la independencia en mayo de 1956, pero hubo que esperar 10 años para que el primer largometraje fuera realizado. Sin embargo, durante los primeros años tras la independencia se crearon en el país gran cantidad de estructuras institucionales, jurídicas y de producción cinematográfica. La SATPEC (Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographiques), encargada de supervisar la importación, distribución y explotación de películas, fue creada en 1957. La AJCT (Association des Jeunes Cinéastes Tunisiens) en 1961. El FIFAK (Festival International de Film Amateur de Kélibia) en 1964 y las JCC (Journées Cinématographiques de Carthage) en 1966. Ambos

³ Guy Hennebelle. *Les cinémas africains* en 1972. París, Société Africaine d'Édition, 1972, p. 115.

festivales siguen existiendo en la actualidad y son una cita indispensable para la cinematografía africana.

El primer largometraje tunecino, *Al-fajr* (L'aube, El alba), verá la luz en 1966 de la mano de Omar Khelifi (1934-). Esta película es la primera parte de una trilogía histórica que el director dedica a la lucha por la liberación. Le seguirán en la realización Sadok Ben Aicha (1936-) con *Mukhtar* (Mokhtar), 1968, y Hamouda Ben Halima (1935-) con *Khalifa al-aqra* (Khlifa le teigneux, Khlifa el tiños), 1969. Las producciones llevadas a cabo por estos directores durante los años sesenta son obras menores, realizadas en condiciones difíciles y con escasos medios, una producción demasiado diversificada que si tiene un punto en común es el de mostrar la vida cotidiana del Túnez postcolonial, sus costumbres y tradiciones, su imagen confrontada a los problemas del desarrollo que deben encarar para la construcción del futuro.

Los años setenta

«Durante los años setenta tuvieron lugar dos nuevas llegadas al cine norteafricano. A finales de la década, las dos primeras películas dirigidas por mujeres fueron realizadas por Selma Baccar y Assia Djebbar respectivamente. El segundo gran paso fue la aparición de directores de cine argelinos que vivían en Francia o Bélgica, un proceso que crecería a ritmo constante en las siguientes décadas. Los años setenta fueron principalmente un periodo de consolidación para los tres países del Magreb»⁴.

Argelia

El ONCIC (Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographiques), organismo estatal creado en 1967 que tuvo el monopolio de la producción, distribución y exhibición cinematográfica en Argelia hasta su disolución en 1984, sigue conservando el control sobre todos los aspectos de la cinematografía, y continúa favoreciendo las epopeyas independentistas retratadas en los films de guerra de los años sesenta. Quince años de lucha del pueblo argelino son plasmados en *Waqai sanawat al-yamr* (Chronique des années de braise, Crónica de los años de brasa), 1975, tercera película del pionero del cine argelino Lakhdar-Hamina. Con ella se consagra como la gran figura del cine de este país, al ser la primera película africana y árabe en recibir la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1975, además de ser seleccionada al Oscar como Mejor Película Extranjera en 1976.

Mohamed Slim Riad vuelve a la dirección para llevar a cabo *Sanaod* (Sanaoud, Volveremos), 1972, que si bien trata del conflicto armado, no lo hace desde una mirada nacional, sino desde el punto de vista de la lucha palestina. En 1975 realiza junto a Ghaouti Bendeddoche (1936-) *Morte la longue nuit* (Muerta la larga noche), sobre la lucha contra el neocolonialismo, y en 1979 *Rih al-yanub* (Vent du Sud, Viento del Sur).

A finales del año 1971 se había aprobado la reforma agraria que nacionalizaba una gran parte de las tierras, hecho que abrirá una nueva etapa en el cine argelino a través de películas que abordan los temas rurales, para educar en el progreso a la sociedad rural

⁴Roy Armes. *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 23.

y para denunciar los abusos del pasado colonial. Mohamed Bouamari (1941-) realiza dos películas sobre esta temática, *Al-faham* (Le charbonnier, El carbonero), 1972, y *Al-irith* (L'héritage, La herencia), 1974. Abdelaziz Tolbi (1937-) y Mohamed Lamine Merbah (1946-) abordan igualmente este tema. El primero con *Nua* (Noua), 1972, y Lamine Merbah con *Al-mufsidun* (Les spoliateurs, Los expoliadores), 1972, y *Beni hindel* (Les déracinés, Los desarraigados), 1976.

A mediados de los años setenta, el cine argelino se abre a una tendencia situada al margen de la temática de la guerra o la reforma agraria, películas que se alejan de la política para abordar los problemas de la cultura y la sociedad contemporáneas. El film que rompe con el tono grave y dramático de las temáticas predominantes anteriormente será *Omar Gatlatu* (Omar Gatlatu), 1976, realizada por Merzak Allouache. Con una visión desenfadada y entretenida de la juventud postrevolucionaria en la ciudad de Argel, en tono de comedia, Allouache muestra el deseo de cambio de los jóvenes argelinos. La película obtuvo un gran éxito, siendo seleccionada para participar en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, en el Festival de Locarno y en el de Karlovy Vary entre otros. El siguiente trabajo de Allouache, *Mughamarat batal* (Les aventures d'un héros, Las aventuras de un héroe), 1978, sigue la línea de originalidad abierta en *Omar Gatlatu*, a través del retrato de un joven campesino confrontado al siglo XX y sus injusticias.

La condición femenina se muestra de forma innovadora a través de la primera película realizada por una mujer en Argelia. *Nubat nisaa yabal Shenua* (La nouba des femmes du mont Chenoua, La nuba de las mujeres del monte Chenua), 1978, dirigida por la escritora y cineasta Assia Djebar (1936-), película que rompe con todas las anteriores experiencias cinematográficas, tanto en el contenido como en la forma. También en *Laila wa ajawatuha* (Leila et les autres, Laila y las otras), 1978, de Sid Ali Mazif (1943-) se retrata la condición femenina en un contexto urbano.

Otras películas que se encuentran al margen de las temáticas predominantes son *Nahla* (L'abeille, La abeja), 1979, realizada por Farouk Beloufa (1947-), un original acercamiento a la Guerra del Líbano, y *Tahia ya didu* (Alger insolite, Argel insólito), 1971, de Mohamed Zinet (1932-), interesante retrato de la ciudad de Argel a través de la mirada de dos turistas franceses.

Marruecos

Ninguno de los directores que realizaron las primeras películas del Marruecos independiente durante los años sesenta pudo realizar una nueva obra en la siguiente década. La producción marroquí de películas durante los años setenta es muy reducida, debido en gran parte al débil apoyo del Estado, que si bien financió las películas emblemáticas de los años sesenta a través del CCM, no se comprometió en la producción cinematográfica de la siguiente década. Sin embargo, durante estos años vio la luz una película sin precedentes, premiada en una decena de festivales internacionales y que situó por primera vez a Marruecos en la escena cinematográfica internacional. Se trata de *Washma* (Wechma, Indicios), 1970, de Hamid Benani (1940-), que cuenta la historia de Messoud, un joven que se rebela ante la severidad de la educación que recibe. Benani realiza una dura crítica a la sociedad marroquí y su rigidez religiosa y familiar, por lo que no solo la película

no se pudo distribuir en Marruecos sino que Benani estuvo 20 años sin realizar un solo film. Se trata de una película que marcó una ruptura en el cine marroquí, abriendo las puertas a nuevas posibilidades expresivas y dando muestra de un lenguaje cinematográfico rico en símbolos y metáforas que posibilitará un nuevo camino hacia el cine de autor. Un año más tarde, Souheil Ben Barka (1942-) sigue los pasos de Hamid Benani con una creación que reforzará la imagen de un cine marroquí de calidad con *Alf yad wa yad* (Mille et une mains, Mil y una manos), 1972. Esta película fue aclamada en multitud de festivales y se alzó con varios premios, entre ellos el *Étalon de Yennenga* del Fespaco de 1973. En 1974 Ben Barka pone en evidencia la lucha de diferentes clases sociales contra las multinacionales petroleras en *Harb al-bitui ian yaqa* (La guerre du pétrole n'aura pas lieu, La guerra del petróleo no estallará).

Las dos obras más significativas y notables de los años setenta son sin duda *Shergi al-samt alanif* (El Chergui ou le silence violent, El Chergui o el silencio violento), 1975, de Moumen Smihi (1945-) y *Al-ayyam al-ayyam* (Oh, les jours!, ¡Oh, los días!), 1978, de Ahmed Al-Maanouni (1944-). La primera se sitúa en la ciudad de Tánger en el año 1956 y cuenta la historia trágica de Aïcha, que recurre a la magia para evitar que su marido se case con una segunda esposa, sometiéndose a diferentes rituales que la van alejando progresivamente de la realidad y la llevan a la muerte. Smihi realiza con esta película un contundente retrato de la sociedad marroquí de los años cincuenta, tremendamente dividida entre una burguesía inspirada en el mundo occidental y una clase pobre, patriarcal y feudal, en la que la mujer aparece como una víctima abocada a la sumisión y al silencio al que hace referencia el título. *Oh, les jours!* recibe una clara influencia del *cinéma vérité* de los años setenta, mezclando el documental y la ficción para retratar con gran realismo la pobreza de una familia campesina en la región de Casablanca.

En la misma tendencia social de Al-Maanouni encontramos a Jillali Ferhati (1948-), que muestra la vida marginal de Tánger a través de la mirada de un sordomudo en *Charkun fi-l ha it* (Une brèche dans le mur, Una grieta en el muro), 1978. Mostapha Derkaoui (1941-) debuta en 1974 con *Anbadh al-ahdath biduni manla* (De quelques événements sans signification, De algunos acontecimientos sin importancia), primera parte de una trilogía en la que reflexiona sobre el significado de la puesta en escena cinematográfica.

Las películas de los años setenta en Marruecos, además de estar inscritas en un periodo de transición que anuncia la emergencia de un cine comercial que en los ochenta atraerá al público y la crítica, están marcadas a nivel temático por el afán de evidenciar las injusticias sociales, especialmente hacia las mujeres, y la represión permanente de los individuos en una sociedad tradicional e inmovilista. Un hecho importante que enriquecerá enormemente el panorama marroquí será la creación en 1973 de la FNCCM (Fédération Nationale des Ciné-Clubs au Maroc), que dará origen a la aparición de numerosos pequeños cines en gran cantidad de ciudades.

Túnez

El cine de los años setenta en Túnez, además de evolucionar en el aspecto técnico lo hace también al ritmo de la sociedad; una sociedad más crítica, que progresa en derechos, conciencia sindical y educación universitaria; un Túnez que se transforma rápi-

damente hacia la modernidad. El cine ya no sólo describe la cotidianeidad del país sino que va a abordar de forma crítica y militante todos los problemas sociales y políticos que aquejan a la población. Ambos conceptos se desarrollan de manera magistral en *Sajnan* (Sejnane), 1974, de Abdellatif Ben Ammar (1943-). Este director había debutado en 1970 con una película que tuvo bastante éxito, *Hikaya basita kahadhihi* (Une si simple histoire, Una historia tan simple), seleccionada en el Festival de Cannes para competir en la Sección Oficial. Una obra sobre el choque cultural al que se confronta un joven tunecino que vuelve de Francia tras haber realizado en este país sus estudios. Pero será con *Sejnane* que la denuncia del matrimonio forzado se convierte en un grito de emancipación.

La condición de la mujer será igualmente abordada por la primera directora de cine en Túnez, Selma Baccar (1945-), con el documental *Fatma 75* (1978). Prohibido por las autoridades tunecinas, Baccar lleva a cabo un estudio de la mujer en la historia de su país a través del retrato de algunas figuras femeninas que marcaron momentos decisivos en el desarrollo histórico de Túnez. La crítica al éxodo rural está representada por la obra *Wa ghadan?* (Et demain?, ¿Y mañana?), 1972, de Brahim Babai (1936-), en la que se retratan las dificultades a las que deben hacer frente los habitantes de un pueblo, privados de agua por los trabajos que se realizan en el sistema de distribución, que los obliga a abandonar sus tierras para partir a la ciudad. La denuncia de la emigración recae en una obra de gran originalidad, *Al-sufara* (Les ambassadeurs, Los embajadores), realizada en 1975 por Naceur Ktari (1943-), un estudio comprometido sobre la vida de los emigrantes en Francia y los problemas de racismo a los que deben enfrentarse. Otra película de los años setenta con un enorme poder de denuncia es *Chams al-dhiba* (Le soleil des hyènes, El sol de las hienas), 1977, en la que Ridha Behi (1947-) muestra el impacto de la industria del turismo sobre la sociedad rural tunecina.

Los años ochenta

«El cine de los años ochenta sigue siendo el más fecundo porque constituye la síntesis libre de los dos periodos anteriores. Los cineastas de los años ochenta se liberan de las obligaciones a las que se vieron sometidos sus predecesores, quienes, a lo largo de los años setenta, se creían obligados a intervenir en nombre de sus compatriotas oprimidos. Ya no sentirán ninguna vergüenza por ocuparse de sus fantasmas o, al menos, de sus preocupaciones más personales»⁵.

Argelia

En 1984 el ONCIC fue disuelto, y con ello se abolió el monopolio estatal sobre la producción cinematográfica, lo que permitió que muchos cineastas pudieran crear sus propias empresas de producción. Durante los años ochenta se van dejando atrás las películas sobre la guerra y la posterior reforma agraria para dirigirse hacia una cierta interioridad, tanto del cineasta como de los personajes que pone en escena. Tras la épica nacional de los sesenta y el enfoque hacia la realidad social durante los setenta, en los años ochenta será la

⁵ Tahar Chikhaoui. «Retrospectiva cine de Túnez». *Catálogo VIII Festival de Cine Africano de Milán*, 1998, p. 126.

representación del individuo el eje central desarrollado por los cineastas. El cine ha sufrido un gran desarrollo a nivel técnico y los directores contarán con mayor libertad para ir poco a poco abandonando el estilo realista heredado del neorrealismo italiano y desarrollando nuevas tendencias.

De los veteranos que empezaron en los años sesenta, Mohamed Slim Riad lleva a cabo una nueva aventura del héroe Hassan Terro a través de *Hasan Taxi* (Hassan taxi), 1981. Ahmed Rachedi realiza la que será su última película, *Tabunat al-sayyid Fabre* (Le moulin de monsieur Fabre, El molino del señor Fabre), 1984, dura crítica de los políticos y burócratas. Mohamed Lakhdar Hamina filma dos películas durante los años ochenta, *Rih al-rimal* (Vent de sable, Viento de arena), 1982, y *Al-sur al-ajira* (La dernière image, La última imagen), 1986, aunque ninguna de ellas con el éxito de sus anteriores trabajos.

De los directores que empezaron en los años setenta, Merzak Allouache lleva a cabo *Rajul wa nawafidh* (L'homme qui regardait les fenêtres, El hombre que miraba las ventanas), 1982, retrato de un hombre abocado a la locura y la muerte. Posteriormente realiza en Francia *Hubbud fi Baris* (Un amour à Paris, Un amor en París), 1987, historia de amor entre dos jóvenes, contrastando sus deseos y sueños con la dura realidad cotidiana. Mohahmed Bouamari filma *Al-raft* (Le refus, El rechazo), 1982, sobre la vida de los inmigrantes en Francia, y Assia Djebar retoma la temática de la mujer en *Zerda wa aghani al-nisyan* (La Zerda ou les chants de l'oubli, La Zerda o los cantos del olvido), 1980, para abordar el lugar de las mujeres en la historia y la sociedad a través de un elemento de unión: la música. Sid Ali Mazif trata igualmente el rol de la mujer en la sociedad con *J'existe* (Existo), 1982, y la historia de dos estudiantes enamorados que tienen que luchar contra sus familias en *Huria* (Houria), 1986.

Serán las nuevas voces que surgen en los años ochenta las que aportarán las películas más interesantes de este periodo. Brahim Tsaki (1946–), con un tono muy personal y con un gran interés por la construcción de la imagen, realiza dos hermosos retratos sobre la infancia a través de *Abna al-rih* (Les enfants du vent, Los hijos del viento), 1981, y *Hikaya liqa* (Histoire d'une rencontre, Historia de un encuentro), 1983. Otro de los directores que desarrolla un estilo personal en esta época es Mohamed Chouick (1943–). En 1982 realiza su primer film, *Al inqita* (La rupture, La ruptura), seleccionado para competir en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes, en el que cuenta la historia de Amar, que tras escaparse de la cárcel para continuar la lucha es apresado por las fuerzas coloniales. Su siguiente película, *Al qala* (La citadelle, La ciudadela), 1988, será una de las más destacadas de este periodo. A nivel narrativo se aleja del realismo dominante para abordar el espacio simbólico y metafórico del encierro como denuncia brutal de la condición de la mujer y el matrimonio forzado.

Mahmoud Zemmouri (1946–) será el máximo representante del género de la comedia en Argelia durante estos años. En 1981 lleva a cabo en Francia *Prends dix mille balles et casse-toi* (Coge diez mil pavos y lárgate), sobre dos jóvenes argelinos que han crecido en este país y no hablan árabe, pero que retornan a su país a cambio de los 10.000 FF que el Gobierno francés les ofrece, siendo incapaces de adaptarse a su nueva vida en Argelia. En 1983 Zemmouri realiza *Sanawat al-twist al-majnuna* (Les folles années du twist, Los locos años del twist), una mirada humorística sobre una sociedad desgarrada entre las exigencias

del FLN y la armada francesa, a través de dos jóvenes amantes del *twist* y todo lo occidental. Mohamed Rachid Benhadj (1949-) debuta como realizador con una película que tuvo una enorme aceptación, *Louss* (Rose des sables, Rosa del desierto), 1989, filmada en el desierto para mostrar, con una gran belleza visual, la grandiosidad y dureza de la vida en el mismo.

Marruecos

La producción de los años ochenta en Marruecos se verá profundamente estimulada con la decisión que toma el Gobierno en 1980 de participar activamente en la producción mediante ayudas que varían entre el 30% y el 50% del presupuesto total. Estas ayudas, los Fondos de Apoyo, financiadas por un impuesto sobre la entrada a la sala, fueron destinadas a directores o técnicos marroquíes residentes en Marruecos, por lo que la inmensa mayoría de las películas producidas en esta década fueron financiadas por el Estado. Estas medidas generaron un gran aumento de la producción, que sin embargo no encontró su público ni en Marruecos ni fuera de sus fronteras, puesto que la ayuda a la producción no se vio equilibrada por una ayuda a la distribución.

Mohamed B.A Tazi y Latif Lahlou, pioneros del cine marroquí en los sesenta, vuelven a llevar producciones a las pantallas. El primero realiza *Amina* (1980), sobre una joven estudiante que debe afrontar un embarazo sin estar casada; *Lalla Chafia* (Madame la guérisseuse, Señora curandera), 1982, centrada igualmente en el problema de las mujeres, en este caso en el ambiente rural, y *Abbas ou Jouha n'est pas mort* (Abbas o Jouha no está muerto), 1986. Latif Lahlou realiza su segundo largometraje, *Al-musawama* (La compromission, El compromiso), 1986, sobre dos amigos apasionados por el arte que deciden irse a vivir juntos, pero que no logran entenderse debido al afán de uno de ellos por enriquecerse.

El cineasta más prolífico durante los años setenta, Souheil Ben Barka, no logra realizar más que un largometraje en la siguiente década, *Amok* (1982). Otros directores que se dieron a conocer en los setenta prosiguen su carrera cinematográfica. Mostapha Derkaoui lleva a cabo su obra más destacable, *Ayyam chahrazad al-hilwa* (Les beaux jours de Charazade, Los buenos tiempos de Cherezade), 1982, con la que continúa su línea experimental y reflexiva. La tercera parte de la trilogía sobre el cine y la puesta en escena de Derkaoui se titula *Unwanun mu-aqqat* (Titre provisoire, Título provisional), 1984, y en ella se mezclan realidad y ficción alrededor de un equipo técnico que lleva a cabo una película, para reflexionar sobre el papel del cineasta marroquí. Otra historia con una narración fragmentada es realizada por Moumen Smihi, *44 aw usturat al-hayl* (44 ou les récits de la nuit, 44 o los relatos de la noche), 1981, seleccionada en la Muestra de Venecia de 1985. Seis años después realiza *Qqaftan al-hubb* (Caftan d'amour, Caftán de amor), 1987, inspirado en el relato *Le grand miroir*, del escritor marroquí Mohamed M'Rabet. Ahmed Al-Maanouni realiza en 1981 el que será su último largometraje, *Al-hal* (Trances, Trances), seleccionado en el Festival de Venecia de 1984, retrato del grupo musical *Nass el Ghiwane*.

Las principales figuras de la cinematografía marroquí de los años ochenta son Jillali Ferhati y Mohamed Abderrahman Tazi. Ambos orientan sus trabajos hacia la realidad social, acercándose a individuos que sufren (una mujer en el caso de Ferhati y un hombre en el de Tazi)

debido a la rigidez de la cultura musulmana. Jillali Ferhati lleva a cabo en 1981 la extraordinaria *Araiss min qasab* (Poupées de roseau, Muñecas de junco), historia de un personaje femenino desde su infancia hasta su adultez, donde el director evidencia la imposibilidad de escapar al destino tradicional de la mujer marroquí. Mohamed Abderrahman Tazi realiza en 1982 *Abir sabil* (Le grand voyage, El gran viaje), una historia de fracasos consecutivos en la figura de Omar, joven inocente al que engañan continuamente. Posteriormente lleva a cabo la hermosa y dramática película *Badis* (1988), sobre la profunda amistad de dos mujeres oprimidas que planean escapar de su entorno, pero son descubiertas por los vecinos y apedreadas hasta la muerte.

Los años ochenta verán surgir a las primeras mujeres cineastas de Marruecos, Farida Bourquia (1948-) y Farida Benlyazid (1948-). La primera realiza *Al-yamr* (La braise, La brasa), 1982, sobre tres hermanos rechazados por todo el pueblo tras la muerte de sus padres en un accidente. Farida Benlyazid, mujer de Jillali Ferhati, que había escrito los guiones de las dos películas dirigidas por éste, debuta en 1987 con *Bab al-sama maftuh* (Une porte sur le ciel, Una puerta al cielo) para componer un personaje femenino que se enfrenta a su propio origen musulmán. Hakim Nouri (1952-), que se convertirá durante los años noventa en uno de los directores más prolíficos, realiza en 1980 *Sai al-barid* (Le facteur, El cartero), siguiendo la línea realista de Jillali Ferhati y Mohamed Abderrahman Tazi para incidir en aspectos sociales.

Túnez

Al igual que en Marruecos y Argelia, los años ochenta en Túnez están marcados por un cine menos militante y más personal, autobiográfico, íntimo, sobre individuos y no grupos, y también por ello más creativo y libre. Las películas dejan de ser consideradas armas sociales o políticas y comienzan a centrar la atención sobre el aspecto estético del lenguaje cinematográfico.

Omar Khelifi, director del primer largometraje tunecino, *L'aube*, reaparece 14 años más tarde con *Al-tahaddi* (Le défi, El desafío), 1986, donde describe el levantamiento de los resistentes tunecinos en 1952 y su posterior arresto en masa. Algunos directores que comenzaron su carrera durante los años setenta seguirán demostrando que están situados en la primera línea del cine tunecino. Es el caso de Abdellatif Ben Ammar, que realiza una de las obras más contundentes de estos años, *Aziza* (1980), en la que destaca el papel de la mujer en el Túnez contemporáneo a través de una joven que al dejar la medina para instalarse con su familia en un suburbio de la periferia, descubre un horizonte de independencia y amplitud que le permiten experimentar aventuras nunca antes vividas. Ferid Boughedir (1944-), uno de los críticos cinematográficos más reconocidos de África, realiza durante los ochenta sus documentales sobre la cinematografía subsahariana, *Kamira Ifriqiya* (Caméra d'Afrique, Cámara de África), 1983, y árabe, *Kamira arabiya* (Caméra arabe, Cámara árabe), 1987. Ridha Behi sigue en el panorama cinematográfico a través de dos producciones: *Al-malaika* (Les anges, Los ángeles), 1984, y *Wachmun ala-l daakira* (Champagne amer, Champagne amargo), 1988, aunque ninguna de ellas pudo atraer demasiada atención de público.

Los directores que entran en la escena cinematográfica tunecina durante los años ochenta realizarán algunas de las obras de mayor envergadura de este periodo. Nacer Khemir

(1948-) lleva a cabo la aclamada *Al-haimun* (Les baliseurs du désert, Los balizadores del desierto), 1984, cuento iniciático de una enorme belleza plástica. Otra de las películas que sedujo al público internacional durante este periodo es *Ubur* (Traversées, Travesías), 1982, de Mahmoud Ben Mahmoud (1947-), una parábola sobre la inmigración en la que se retratan los destinos paralelos de dos refugiados descubiertos sin papeles en un ferry que une Bélgica con Inglaterra.

La década de los ochenta supone el comienzo de la carrera cinematográfica de Nouri Bouzid (1945-), quien se confirma como una de las principales figuras del cine del Magreb, capaz de romper tabúes como antes nadie lo había hecho. Bouzid realiza dos películas durante esta década, que tienen en común el retrato de dos protagonistas torturados por el recuerdo e incapaces de adaptarse a la vida. *Rih al-sid* (L'homme de cendres, El hombre de las cenizas), 1986, cuenta la historia de Hachmi, un joven carpintero que no puede abordar su propia sexualidad debido a los abusos sexuales que sufrió a la edad de 12 años. *Safaih min dhahab* (Les sabots en or, Los zuecos de oro), 1989, habla de la incapacidad de su protagonista, Youssef, para adaptarse a los cambios de la sociedad tras ser liberado de la prisión en la que permaneció como prisionero político durante seis años.

También es el comienzo de la carrera de la primera directora de este país, Nejja Ben Mabrouk (1949-), con *Al-sama* (La trace, La huella), 1982. Al igual que Virginia Wolf planteaba el deseo femenino de tener una habitación propia, la protagonista del film de Mabrouk no encuentra un lugar para su intimidad. Frustrada por no poder realizar las actividades reservadas a los varones, Sabra no está dispuesta a someterse a la vida tradicional que le depara su destino de mujer. Sus deseos internos llaman a la libertad e independencia y, como les ocurre a otras mujeres, la lucha por conseguir un destino que le pertenezca no puede más que librarse en la separación de sus raíces y su familia, a través de la emigración hacia Europa.

Estas películas y directores son una muestra del desarrollo artístico y la profesionalización que poco a poco va experimentando la cinematografía tunecina, y del interés que mueve a los directores de esta época a dirigir su mirada hacia el mundo interior de individuos específicos.

Los años noventa

«En términos estadísticos simples, la producción cinematográfica aumentó en todos los países del Magreb en los años noventa. En esta nueva década se produjeron 100 películas, en comparación con las 78 realizadas en los años ochenta. Mientras que el leve incremento de la producción en Marruecos (de 38 películas a 41) y Túnez (de 19 a 23) refleja el desarrollo experimentado en dichos países, la cifra total de Argelia enmascara el hecho de que tras unos comienzos muy prometedores a principios de los noventa, la producción fue prácticamente nula en los últimos años de la década: tan sólo se lanzó una película de origen argelino en 1998 y 1999. A finales de los noventa, con la mayor parte de los principales directores en el extranjero, el cine argelino se transformó de nuevo en lo que había sido durante 1957: cine en el exilio»⁶.

⁶ Roy Armes. *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2005, p. 55.

Argelia

En 1993 se produce una reorganización profunda del sector cinematográfico en Argelia que lleva a la privatización de la producción y al consiguiente nacimiento de sociedades de producción. Tras un aumento considerable de la producción durante los primeros años de la década, en 1998 el Gobierno suprime las principales estructuras de producción: el CAICC (Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique), la ENPA (Entreprise Nationale de Production Audiovisuelle) y la ANAF (Agence Nationale des Actualités Filmées). La agitación social y política de este turbulento periodo, los asesinatos en masa y la violencia generalizada, obligan a gran cantidad de realizadores y técnicos a exiliarse como única vía para seguir desarrollando su trabajo.

Entre los cineastas veteranos de los años setenta, Mohamed Lamine Merbah lleva a cabo *Radhia*, 1992; y Amar Laskri –que debutó en los setenta con dos obras menores, *Dawriyyah nahwa al-sharq* (Patrouille à l'est, Patrulla al este), 1972, y *Al-mufid* (El moufid, El mufid), 1978–, realiza la única producción que vio la luz entre 1998 y 1999: *La fleur de lotus* (La flor de loto). Esta película, a la que Laskri dedicó casi toda la década, es una ambiciosa coproducción entre Argelia y Vietnam y cuenta la historia de un periodista vietnamita que llega a Argelia en busca de su padre.

La mayor contribución artística de la década corresponde a otro veterano dado a conocer en los años setenta, Merzak Allouache. En 1994 realiza la aclamada *Bab el-wad al-humah* (Bab el-Oued City), 1994, una terrible descripción del avance y las consecuencias del fundamentalismo islámico en su país, a través de la vida de los personajes que pueblan el mismo barrio de Alger desplegado en *Omar Gatlato*, pero sumido en la violencia y los nuevos códigos férreos y rigurosos impuestos por el islamismo.

Allouache se marcha a Francia y allí realiza, con un tono humorístico completamente opuesto a la violencia y el caos mostrados en *Bab el-Oued City*, *Salut cousin!* (¡Hola primo!), 1996. Retornando al retrato de personajes de *Omar Gatlato*, y con la misma capacidad para lo cómico, Allouache se centra en esta película en dos primos con personalidades opuestas que se reencuentran en Francia. En *Alger-Beyrouth, pour mémoire* (Argel-Beirut, a título de información), 1998, cuenta la historia de amor entre una chica francesa y un chico argelino.

Mahmoud Zemmouri será el director más prolífico de los noventa, con tres películas en las que continúa desarrollando el tono satírico y humorístico de sus anteriores obras: *De Hollywood à Tamanrasset* (De Hollywood a Tamanrasset), 1990, en la que incide sobre la influencia de la televisión en las comunidades rurales; *Charaf al-gabilu* (L'honneur du tribu, El honor de la tribu), 1993, donde muestra la difícil situación de Argelia a comienzos de los noventa, y *100% Arabica*, 1997, una comedia musical rodada en Francia. Mohamed Chouick, otra pieza fundamental del cine de los noventa en Argelia, continúa desarrollando posibilidades a través de la leyenda y la alegoría en sus dos siguientes películas: *Youcef kesat dekra sabera* (Youcef, la légende du septième dormant, Youcef, la leyenda del séptimo durmiente), 1993, basada en una conocida leyenda magrebí que cuenta la manera en que siete hombres encuentran el mundo transformado tras haber dormido durante tres siglos; y *L'arche du désert* (El arca del desierto), 1997, donde reivindica el lugar de la mujer frente a las dificultades impuestas por el integrismo. Mohamed Rachid Benhadj adopta igualmente un

compromiso político contrario al islamismo tomando a una mujer y su sufrimiento como eje central de *Tushia* (Touchia), 1992.

De los directores que aparecen por primera vez en la escena cinematográfica durante los años noventa hay que destacar a Maleck Lakhdar Hamina (1962–), hijo de Mohamed Lakhdar Hamina. Con un experimentado grupo de técnicos que habían participado en las películas de su padre realiza *Jarif uktubar al-Yazair* (Autumn-Octubre en Algiers, Octubre-otoño en Argel), 1992, dramático retrato de una familia atrapada durante la agitación de octubre de 1988. En esta década se llevan a cabo un grupo de películas en las que por primera vez se usa la lengua bereber, anterior al árabe y prohibida hasta 1990. Corriendo el riesgo de ser arrestados por los fundamentalistas islámicos, con grandes problemas de financiación y producción, Belkacem Hadjadj (1950–), Abderrahmane Bouguermouh (1937–) y Azzedine Meddour (1947–) ruedan respectivamente *Machaho* (Il était une fois, Érase una vez), 1995, *La colline oubliée* (La colina olvidada, 1996) y *Yebel Baya* (La montagne de Baya, La montaña de Baya), 1997. *Machaho* es un cuento dramático en el que se muestra con gran respeto la forma de vida tradicional de la sociedad cabilia, y al mismo tiempo se denuncian los férreos códigos de honor impuestos por esta forma de vida. *La colline oubliée* bucea en la búsqueda de la identidad bereber a través de las historias amorosas de dos amigos, para mostrar la cabila al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. *Djebel Baya* es un sólido intento de revalorizar la cultura bereber inspirada en una leyenda que recuerda la resistencia a la colonización, reconstruyendo la historia desde el punto de vista de los propios cabillos.

Marruecos

Los años noventa marcan en Marruecos una política cinematográfica que permitirá ir poco a poco acercando al público a las películas nacionales. Esta reconciliación del cine marroquí con su público se debe, según Ahmed Fertat, a diversos elementos⁷:

- Una mejora de la calidad técnica, fruto de una progresiva profesionalización en todos los oficios del cine.
- Una toma de conciencia de la función de espectáculo del cine, adoptando temáticas y personajes cercanos con los que el público puede identificarse.
 - El abandono de un cierto «folk-realismo» y el interés por temáticas más actuales.
 - El abandono de la autocensura gracias a una apertura política que permite tratar temas hasta entonces tabú.
- La liberación del juego teatral dominante, debido a una mejor dirección de actores y la aparición de *vedettes* y estrellas del cine.

Souheil Ben Barka y Jillali Ferhati, ambos dados a conocer durante los setenta, continúan siendo figuras relevantes de la escena cinematográfica. Ben Barka, que sigue a la cabeza del CCM, continúa realizando costosas coproducciones: el drama histórico *Tubul al-nar* (Tambours de feu, Tambores de fuego), 1991, el remontaje del mismo film, aunque con otro título, *Les cavaliers de la gloire* (Los caballeros de la gloria), 1993, y *Delo pheraoun* (L'ombre du

⁷ Ahmed Fertat. «Le cinéma marocain aujourd'hui: les atouts et les contraintes d'une émergence annoncée». *Les cinémas du Maghreb. Cinémaction* n° 111, 2º trimestre 2004, p. 58.

pharaon, La sombra del faraón), 1996. Ferhati centra la línea argumental de *Shatiu al-afal al-mafudin* (La plage des enfants perdus, La playa de los niños perdidos), 1991, en una mujer que resulta víctima de las normas sociales. El realismo social inspira su siguiente película, *Kuius al-has* (Chevaux de fortune, Caballos de fortuna), 1995, sobre un grupo de marroquíes en Tánger que esperan el momento de cruzar el estrecho de Gibraltar y llegar a la ansiada Europa.

De los directores que aparecieron en la escena cinematográfica durante los ochenta, Hakim Nouri sigue consolidando el cine social con una prolífica producción: *Al-mitroqa wa alk-sindan* (Le marteau et l'enclume, El martillo y el yunque), 1990, *Le voleur de rêves* (El ladrón de sueños), 1995, *Un simple fait-divers* (Un simple suceso), 1997, y *Destin de femme* (Destino de mujer), 1998. Farida Benlyazid, con un tono humorístico completamente distante del de su primer trabajo, lleva a cabo *Keïd ensa* (Ruses de femmes, Ardides de mujeres), 1999, película en forma de cuento que relata el enfrentamiento entre ambos sexos y se convierte en la más taquillera de Marruecos del año 1999. Mohamed Abderrahman Tazi abandona el realismo social de sus primeros trabajos, para realizar una divertidísima comedia que se convirtió en el mayor éxito comercial de la historia del cine de este país: *Abkhath ghari jawh imraaythi* (À la recherche du mari de ma femme, En busca del marido de mi mujer), 1993, con la que Tazi congregó un millón de espectadores aproximadamente que pagaron para verla, y logró una importante distribución en el extranjero.

Entre los directores que se dan a conocer durante los noventa hay que destacar a Abdelkader Lagtaa (1948-), con un acercamiento sociopolítico a las prácticas tradicionales y a las relaciones entre las personas a través de *Hubb fi al-dar al-bayda* (Un amour à Casablanca, Un amor en Casablanca), 1991, que atrajo gran cantidad de público, y *Al-bab al-masduq* (La porte close, La puerta cerrada), 1994. Ambas películas de Lagtaa dan una nueva imagen de la sociedad marroquí contemporánea, rompiendo tabúes en aspectos que no se habían mostrado hasta entonces, como las drogas, el alcohol, la homosexualidad o el sexo. En *Bidawa* (Les casablançais, Los de Casablanca), 1998, vuelve a plantear similares cuestionamientos de las normas tradicionales.

Hassan Benjelloun (1950-) seguirá la línea de compromiso social trazada por Noury, Ferhati y Lagtaa en las tres películas que realiza durante los noventa: *Ayad al-ajain* (La fête des autres, La fiesta de los otros), 1990, *Yarit* (1993), y *Les Amis d'hier* (Los amigos de ayer), 1997. Dos directores que saltan a la escena cinematográfica durante esta década se convertirán rápidamente en principales figuras del cine marroquí contemporáneo: Nabil Ayouch (1969-) y Daoud Aoulad Syad (1953-). Ayouch realiza *Mektoub* (1997), *thriller* de estilo hollywoodiense en el que cuestiona la corrupción en la policía, y *Ali Zaoua, prince de la rue* (Ali Zaoua, príncipe de la calle), 1999, retrato de los niños de la calle en Casablanca. Daoud Aoulad Syad, en *Adieu forain* (Adiós feriante), 1998, aprovecha el género del *road-movie* para mostrarnos los paisajes menos vistosos del sur de Marruecos, aquellos que no salen en las postales, áridos y desérticos.

Un cine realizado por una joven generación de directores talentosos que logra crear cierta fidelización con el público local y que comienza a verse fuera de sus fronteras. La creación de los festivales de Meknes en 1991, Tánger en 1995 y Casablanca en 1998 permitirán el lanzamiento de gran cantidad de producciones nacionales.

Túnez

Ferid Boughedir dirige en los noventa la película de mayor éxito y distribución de la historia del cine en Túnez, *Halfawin, Usfur stah* (Halfaouine, l'enfant des terrasses, Halfaouine, el niño de las terrazas), 1990. Una película tierna y divertida en la que Boughedir recrea el mundo de la infancia a través de una temática tan universal como el descubrimiento de la sexualidad de un niño y su paso a la edad adulta. En *Saif halqu-al wadiy* (Un été à la Goulette, Un verano en la Goulette), 1995, Boughedir hace una profunda llamada a la tolerancia y al respeto a la diferencia a través de la historia de tres familias, una europea, otra árabe y otra judía, cuyas hijas establecen una profunda amistad durante unas vacaciones pasadas en la Goulette.

Nouri Bouzid es otro de los directores que en los noventa obtiene un gran reconocimiento y se consolida como uno de los principales cineastas de su país. En su tercer largometraje, *Baznas* (Bezness), 1992, al igual que en los dos primeros, presenta como eje central de la historia a un protagonista masculino que lleva una gran carga de sufrimiento interno. Su posterior película, *Bent familia* (Tunisiennes, Tunecinas), 1997, se centra en tres mujeres que intentan encontrar su propia identidad en un mundo dominado por los hombres.

De los directores surgidos en los ochenta, Nacer Khemir vuelve a demostrar su capacidad estética y narrativa en *Tawq al-hamama al-mafqud* (Le collier perdu de la colombe, El collar perdido de la paloma), 1990. Al igual que en *Les baliseurs du désert*, la realidad y el sueño, el misterio y la magia se mezclan y crean mundos originales de una enorme capacidad de sugerencia. Selma Baccar logra dirigir una segunda película 17 años después de la primera, *Habbiba Messika* (La danse du feu, La danza de fuego), 1995, con una mujer fuerte y de gran personalidad como protagonista de la misma. Mahmoud Ben Mahmoud codirige con Fadhel Jaïbi en 1992 *Chichjahn* (Poussièrre de diamants, Polvo de diamantes), sobre las rivalidades familiares provocadas por un collar robado. En *Kouail erroummen* (Les siestes grenadines, Las siestas granadinas), 1999, analiza las diferencias y dificultades que se establecen entre el mundo árabe y el África negra

Los años noventa ven surgir nuevas producciones realizadas por dos mujeres: Moufida Tlatli (1947-) y Kalthoum Bornaz (1945-). Tlatli, que llevaba 20 años trabajando como montadora en infinidad de películas árabes, es aclamada por *Samt al-qsur* (Les silences du palais, Los silencios del palacio), 1994, una contundente llamada a la liberación de la mujer. Kalthoum Bornaz realiza *Kiswa al-jayt al-dhai* (Keswa-le fil perdu, Keswa-el hijo perdido), 1997, sobre una joven que regresa a Túnez con motivo de la boda de su hermano y descubre que toda la familia se ha ido a la celebración, olvidándose de ella. Mohamed Zran (1959-) será una de las figuras mayores que surgen en los noventa gracias a su primer largometraje, *Al-sayida* (Essaïda), 1996. Al-sayida es el nombre de un barrio deprimido de Túnez en el que se instala un joven burgués, Amine, pintor que atraviesa una crisis de identidad que le hace rechazar todas las comodidades de su vida fácil.

La primera década del siglo XXI

«En las sociedades modernas (¿o postmodernas?), entre las que se encuentran ahora las del Magreb, los cineastas que quieren transmitir un mensaje y buscan algo más que el

éxito a cualquier precio, se enfrentan a una pregunta difícil: ¿cómo hacer que el público se interese en temas más exigentes que el pasto televisivo que se les libra cotidianamente? Por eso el tema de la educación del público es fundamental e interviene en la creación cinematográfica misma»⁸.

Argelia

El cine en Argelia continúa siendo prácticamente inexistente, sin estructuras que puedan promover la producción o distribución de películas. Merzak Allouache regresa a su país de origen para rodar una película, *L'autre monde* (El otro mundo), 2001, aunque sin el éxito de sus primeras obras. En el Festival de Venecia de 2009 presenta su último trabajo, *Harragas*, palabra de origen árabe que designa a aquellos que queman sus papeles antes de salir de su país para no dejar rastro. Allouache reflexiona en esta película sobre un problema relativamente nuevo en Argelia, los jóvenes que arriesgan sus vidas para escapar de la miseria.

Mohamed Rachid Benhadj adopta un tono ambicioso en su película *Mirka* (2000), una coproducción entre Francia, Italia y España, rodada en Italia con actores reconocidos internacionalmente (Vanessa Redgrave y Gerard Depardieu) y con Vittorio Storaro como director de fotografía. En 2004 realiza *Le pain nu* (El pan desnudo), adaptación de la novela autobiográfica de Mohamed Choukri, en la que cuenta la manera en que Mohamed, que crece en la pobreza absoluta, descubre a los 20 años la lectura, la escritura y el saber, convirtiéndose en uno de los más grandes escritores árabes del siglo XX.

Mohamed Chouick vuelve a abordar el mundo femenino en la comedia *Douar de femmes* (Duar de mujeres), 2005, para mostrar la resistencia de las mujeres ante el terrorismo. Una película sin duda relevante de este periodo es *Rachida* (2002), primer largometraje de Yamina Bachir-Chouick (1954-). Involucrada en el mundo cinematográfico a través de su marido, Mohamed Chouick, será el terrorismo y el fundamentalismo que agitan su país lo que le lleva a lanzarse a la realización de esta película. Tomando a una mujer como protagonista, la directora muestra de qué manera el sexo femenino se ha convertido en víctima del integrismo, obligando a las mujeres a encerrarse en los espacios privados, humillándolas y anulando su identidad bajo los supuestos de una ley inquebrantable.

Marruecos

La primera década del siglo XXI supone para Marruecos situarse en primer lugar dentro de las cinematografías del Magreb. Una intensa voluntad política en cuanto al desarrollo de la industria cinematográfica se promueve y afirma con la llegada del Rey Mohamed VI, consecuencia del desarrollo político y económico del país que ha podido poco a poco ir dejando atrás los difíciles años del régimen de Hassan II. Esta flexibilización de la censura ha dado a conocer a una generación de jóvenes directores que se sienten libres para explorar nuevas vías temáticas, tratando gran cantidad de temas que habían sido tabú, y explorando nuevas posibilidades expresivas a través de un lenguaje cinematográfico arriesgado e innovador.

⁸ Denise Brahimi. *50 ans de cinéma maghrébin*. Minerve, 2009, p. 209.

Un ambicioso programa de financiación de la producción cinematográfica puesto en marcha por el Gobierno ha permitido que aproximadamente siete largometrajes por año hayan podido llegar a las pantallas durante los primeros años del nuevo siglo, al igual que un gran número de cortometrajes. En los últimos años se están produciendo una media de 15 largometrajes marroquíes anualmente y el doble de cortometrajes. Este aumento y estabilidad de la producción conlleva que la fidelidad del público nacional se vaya consolidando, y que el número de marroquíes interesados por su cine aumente año a año.

Latif Lahlou, pionero del cine marroquí en los sesenta, lleva a cabo su tercer largometraje en 2007, *Samira fi dayaa* (Les jardins de Samira, Los jardines de Samira), análisis de la sociedad marroquí que opera en la contradicción entre una estructura patriarcal impuesta desde tiempos ancestrales y una nueva perspectiva incapaz de ofrecer las necesidades vitales de las nuevas generaciones. Souheil Ben Barka realiza el drama histórico *Les amants de Mogador* (Los amantes de Mogador), 2002, otra costosa producción con actores internacionales (Max Von Sydow y Marie-Christine Barrault).

Las tres películas que Mostapha Derkaoui lleva a cabo durante esta época rompen con su anterior estilo intimista y estética de soledad y sufrimiento para dar paso a un cine dirigido al gran público: la comedia de gran éxito *Les amours de Hadj Mokhtar Soldi* (Los amores de Hadj Mokhtar Soldi), 2001, *Casablanca by night* (Casablanca de noche), 2003, y *Casa daylight* (Casablanca de día), 2004. Jillali Ferhati realiza *Tresses* (Trenzas), 2000, retrato de una familia humilde cuya tranquilidad se interrumpe violentamente a raíz de la violación de una mujer, y *Dakira Moatakala* (Mémoire en détention, Memoria detenida), 2004, sobre los efectos de la represión política durante el reinado de Hassan II, los llamados «años de plomo», en la persona de un hombre mayor encarcelado durante largo tiempo.

Hakim Nouri realiza dos largometrajes durante esta década; una comedia que obtuvo un enorme reconocimiento, *Elle est diabétique et hypertendue et elle refuse de crever* (Es diabética e hipertensa y se niega a reventar), 2000, sobre los problemas de un hombre con su suegra autoritaria, y *Une histoire d'amour* (Una historia de amor), 2001. Farida Benlyazid prosigue su carrera cinematográfica con *Casa Ya Casa* (Casablanca, Casablanca), 2002, donde denuncia la corrupción en el medio de los negocios y la política en Marruecos, y *Juanita de Tanger, la chienne vie de Juanita Narboni* (Juanita de Tánger, la perra vida de Juanita Narboni), 2005, basada en la obra de Ángel Vázquez, quien vivió la mayor parte de su vida en Tánger.

Hassan Benjelloun lleva a cabo cuatro películas durante la primera década del siglo XXI: *Juigement d'une femme* (Juicio de una mujer), 2000, sobre un activista que lucha por los derechos civiles y la justicia, *Les lèvres du silence* (Los labios del silencio), 2001, en la que aborda los problemas para tener hijos a los que se enfrenta una pareja, *Le pote* (El colega), 2002, telefilm sobre un abogado sin escrúpulos que hace todo lo posible para ganar un caso, y *Où vas-tu Moshé?* (¿Dónde vas Moshé?), 2007. En esta película, como es habitual en su filmografía, Benjelloun toma como eje de la narración un episodio concreto de la historia de Marruecos; en este caso el éxodo en masa de los judíos marroquíes hacia Israel durante los primeros años de los sesenta. Con un tono autobiográfico e íntimo, Benjelloun no sólo aborda la historia de su país, sino que la confronta al presente del mismo, introduciendo temas polémicos como el consumo del alcohol o la homosexualidad.

Nabil Ayouch realiza *Un minute de soleil en moins* (Un minuto menos de sol), 2002, y la más reciente *Whatever Lola Wants* (Lo que Lola quiera), 2008, una superproducción en la que vuelve a demostrar su capacidad para la técnica y la expresión. Daoud Aoulad-Syad crea *Le cheval de vent* (El caballo de viento), 2002, un viaje en sidecar de dos hombres que se encuentran casualmente, y *Tarfaya* (2004), donde aborda el tema de la emigración con una gran originalidad técnica y estética.

Junto a Nabil Ayouch y Daoud Aoulad-Syad, encontramos a los más jóvenes directores, a los que se conoce como la nueva ola del cine marroquí, que han logrado aportar una renovación estilística y temática permitiendo un reconocimiento sin precedentes en el extranjero. Entre ellos se encuentran Faouzi Bensaïdi (1967-), Ismail Ferroukhi (1962-), Ahmed Boulane (1956-), Laïla Marrakchi (1975-) y Yasmine Kassari (1968-) como los más destacables. *Mille mois* (Mil meses), 2003, es la primera película de Bensaïdi, presentada en la sección Un Certain Regard del Festival de Cannes, en el que obtuvo el Premio Primera Mirada en 2003. Situada en 1981, durante el comienzo del mes de Ramadán, la película se conforma en torno a los acontecimientos que rodean la vida del pequeño Mehdi, de siete años. *WWW: What a Wonderful World* (WWW: qué hermoso mundo), 2008, cuenta la historia de amor entre un asesino a sueldo y una mujer policía en la ciudad de Casablanca. Ambos films de Bensaïdi sirven para explorar las tensiones entre tradición y modernidad.

Ismail Ferroukhi se ha consagrado como uno de los directores más prometedores de Marruecos gracias a su primer largometraje, *Le grand voyage* (El gran viaje), 2004, una *road-movie* sobre un padre y su hijo, inmigrantes magrebíes en Francia, que realizan un viaje a La Meca. Reda, el hijo, no conserva la lengua de sus progenitores y menos aún las creencias religiosas, mientras que el padre es un hombre tradicional y devoto, dispuesto a cumplir sus obligaciones con el islam. Dos mundos diametralmente opuestos que Ferroukhi aprovecha para hablar de las diferencias generacionales y del lugar que ocupa la religión islámica en el siglo XXI.

Ahmed Boulane realiza en el año 2000 *Ali, Rabia et les autres* (Ali, Rabia y los demás). Cuando un hombre sale de la cárcel tras 20 años de prisión por motivos políticos, su universo aparece completamente transformado. Las dificultades para adaptarse lo llevan a rememorar los años de juventud, en los que la amistad, la música, el sexo y el hachís convertían la vida en un continuo exceso. En *Malaïkatou Ashaytan* (Les anges de Satan, Los ángeles de Satán), 2007, retoma un asunto político, basado en un hecho real, para dar vida a la película más taquillera de 2007. Cuenta la historia de 14 jóvenes pertenecientes a un grupo de heavy metal que fueron arrestados y condenados por prácticas satánicas y deshonra al islam en 2003.

Laïla Marrakchi ha sufrido la oposición por parte de la Oficina Sindical de Actores Teatrales a que su primera película, *Marock* (2005), fuera difundida, por «acabar con la reputación de nuestro país y la de sus ciudadanos». La película describe las vivencias despreocupadas de la juventud burguesa de Casablanca, que se subleva contra los valores tradicionales y descubre el alcohol, la droga o el sexo. Yasmine Kassari habla de la emigración desde un punto de vista exclusivamente femenino y desde dentro del país en *L'Enfant endormi* (El niño dormido), 2005. Un pueblo rural se ha quedado sin hombres, todos parten al extranjero en

busca de una vida mejor. Tres generaciones de mujeres se quedan solas, y Kassari, centrándose en las más jóvenes, muestra sus frustraciones e insatisfacciones amorosas, sexuales, físicas y existenciales.

Túnez

Tres de los directores tunecinos que acometieron las primeras películas en este país volvieron a realizar films durante los primeros años del siglo XXI, aunque ninguna de ellas tuvo la trascendencia de sus primeras obras. Naceur Ktari tuvo que esperar 25 años para filmar su segunda obra, *Hlou marr* (Sois mon amie, Sé mi amigo), 2000. Abdellatif Ben Ammar rueda *Le chant de la noria* (El canto de la noria), 2002, y Ridha Behi *La Boîte magique* (La caja mágica), 2002.

Nouri Bouzid realiza *Poupées d'argile* (Muñecas de arcilla), 2002, sobre la explotación infantil en las ciudades, y *Making of, le dernier film* (Making of, la última película), 2006, basada en tres personajes que se sienten humillados y temerosos y participan en el rodaje de una película. Una historia dentro de otra para construir un experimento de metacine y mostrar la imagen que de los árabes se ha formado el mundo tras la invasión de Irak por la armada americana y el 11-S.

Nacer Khemir vuelve a brindar su mundo de imaginación y misterio a través de una narración disgregada en varios cuentos en *Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme* (Bab'Aziz, el príncipe que contemplaba su alma), 2006. Moufida Tlatli realiza *Mawsim al-rijal* (La saison des hommes, La temporada de los hombres), 2000, abordando la misma temática que en *Les silences du palais*, dos mujeres de dos generaciones que deben enfrentarse a los sufrimientos que le inflinge su condición femenina. Su siguiente trabajo, *Nadia et Sarra* (Nadia y Sarra), 2004, es otra historia de mujeres, madre e hija confrontadas, una a la menopausia y la otra a la adolescencia.

Mohamed Zran vuelve a demostrar su talento con *Le prince* (El príncipe), 2004, una comedia realista y poética en la que se describen las relaciones sociales en el Túnez contemporáneo. Sin embargo, las mejores películas de esta década llegarán de la mano de la nueva generación de directores: Khaled Ghorbal (1950-), Jilani Saadi (1962-), Nadia el Fani (1960-) y Raja Amari (1971-). Khaled Ghorbal cuestiona la sociedad de la opulencia y el papel de la mujer musulmana en *Fatma* (2002), en la que el sentimiento de culpa que la sociedad musulmana impone a las mujeres se despliega sin tapujos. En 2008 lleva a cabo *Un si beau voyage* (Un viaje tan hermoso), sobre la dificultad de adaptación de un hombre al regresar a su lugar de origen en Túnez tras una larga estancia en París.

Jilani Saadi realiza *Jorma, le crieur de nouvelles* (Jorma, el pregonero de noticias), 2002, en la que muestra el peligro que conlleva transgredir lo establecido.

Nadia El Fani, con *Bedwin Hacker* (Hacker beduina), 2002, trata las relaciones Norte-Sur. Kalt es guapa, libre, bisexual y genio de la informática. Su control de la tecnología le permite interferir las imágenes de las televisiones occidentales e insertar mensajes sobre la existencia de los pueblos del Sur con un pequeño dromedario, «Bedwin Hacker», como firma. Las altas esferas que trabajan contra el espionaje informático se movilizan rápidamente para cazar a la pirata. Raja Amari, la directora magrebí más joven, debuta con *Satin rouge* (Satén rojo), 2002. En esta película Amari retrata el descubrimiento de la sensualidad y la

sexualidad, de su cuerpo y su vida, por parte de una mujer mayor, viuda y reprimida, que un día, por casualidad, entra en un cabaret nocturno. En 2009 realiza *Dowaha* (Les secrets, Los secretos). Proyectada en la Sección Oficial del Festival de Venecia de 2009, Amari vuelve a explorar el universo de la poesía y el cine para trabajar sobre el secreto de familia.

