

## **Cineastas del Magreb**





## **Souheil Ben Barka**

**Mali, 1942**

### Filmografía

*L'eau* (El agua), 15 min., documental, 1969.

*Ceux de la mousson* (Los del monzón), 15 min., documental, 1970.

*Malika la fille du teinturier* (Malika la hija del tintorero), 24 min., documental, 1971.

*Alf yad wa yad* (Mille et une mains, Mil y una manos), 75 min., ficción, 1972.

*Harb al-bitruï ian yaqa* (La guerre du pétrole n'aura pas lieu, La guerra del petróleo no estallará), 90 min., ficción, 1974.

*Urs al-dam* (Noces de sang, Bodas de sangre), 90 min., ficción, 1977.

*Amok*, 120 min., ficción, 1982.

*Y a boneï* (Oh mon fils, Oh hijo mío), 27 min., documental, 1986.

*Tūbul al-nar* (Tambours de feu, Tambores de fuego), 130 min., ficción, 1991.

*Seville* (Sevilla), 10 min., documental, 1992.

*Les cavaliers de la gloire* (Los caballeros de la gloria), 105 min., ficción, 1993.

*Delo pheraouñ* (L'ombre du pharaon, La sombra del faraón), 100 min., ficción, 1996.

*Les amants de Mogador* (Los amantes de Mogador), 90 min., ficción, 2002.

«Para hablar del cine africano, debo decir que el camino a recorrer será muy largo y muy difícil, dado que el espectador africano es tan universal como todos los demás, juzga el cine con criterios internacionales y poco importa para él si una película es africana, china o americana. Hoy una película debe ser buena, eso es todo. El espectador no es en absoluto indulgente y no acepta la mediocridad. Por eso, nosotros, cineastas africanos, tenemos la obligación de alzarlos a la altura de los estándares reconocidos»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Septiembre, 2009.

Nace en Tombuctú, Malí, en 1942, en el seno de una familia procedente del sur de Marruecos.

«Nací en una pequeña aldea en medio del Sáhara llamada Tombuctú, ciudad mítica situada en Malí, donde no había electricidad y por tanto no había cine. Así que descubrí el cine muy tarde, a la edad de 13 años, cuando fui a estudiar la secundaria a Bamako. Los sábados por la tarde íbamos a ver la cartelera y elegíamos las películas que queríamos ver. Películas, en general, francesas, americanas e indias. En aquella época no tenía en absoluto intención de hacer cine, me interesaban más los estudios científicos»<sup>1</sup>.

Al finalizar la educación secundaria, parte a Roma para comenzar estudios de matemáticas. Pero un encuentro casual le hará replantearse su futuro:

«Por casualidad, un día yendo a la universidad pasé delante de un túnel en el que se rodaba una película. Me detuve para mirar. Me quedé todo el día completamente maravillado y desde ese día no volví a pisar la universidad, porque al día siguiente había decidido dedicarme al mismo oficio que ese señor que tenía un gran sombrero y que parecía ser el director de orquesta del rodaje. Ni siquiera sabía cómo se llamaba ese oficio, y mucho menos el nombre de ese señor. Sólo después me enteré de que el señor del gran sombrero era director, se llamaba Federico Fellini y rodaba una escena de *8½*»<sup>2</sup>.

Totalmente decidido a cumplir su deseo, al día siguiente se matricula para presentarse a las pruebas de ingreso del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. En esta escuela realiza sus primeros cortometrajes, a la vez que desarrolla su trabajo como asistente de realización de Pasolini (*El Evangelio según San Mateo*, *Edipo*, *el hijo de la fortuna*) y de Valerio Orsini (*Los condenados de la tierra*), y participa en los rodajes de otros grandes de la escena cinematográfica internacional:

«Tuve la suerte de conocer a Pier Paolo Pasolini, quien iba a rodar *Edipo*. A partir de ese momento la magia del cine me atrapó. Además, tuve la suerte de encontrarme a menudo en platós de rodaje de los grandes cineastas italianos y americanos de la época como Visconti, Zeffirelli, Vittorio de Sica, Antonioni, Pietro Germi, William Wyler, David Lean y muchos más»<sup>3</sup>.

Sin dejar de asistir, sistemáticamente, a la proyección de todas las películas que se encontraban en cartel en los cines de Roma durante la época, es en 1972 cuando Ben Barka realiza su primer largometraje, *Alf yad wa yad* (*Mille et une mains*, *Mil y una manos*), película que denuncia las condiciones de explotación y de miseria a la que se ven sometidos los trabajadores de una fábrica de alfombras de Marrakech. A través del mecanismo de la explotación, Ben Barka muestra que la burguesía de su país es una aliada natural del capitalismo internacional, y pone de manifiesto las brutales diferencias de clase que definen la sociedad en la que vive. Como una metáfora de esta sociedad, bloqueada en el orden político, Ben Barka expone que las revueltas no sirven para producir ningún cambio, y que los pobres no tienen forma de escapar a su destino de miseria moral y material, condenados al inmovilismo por un poder que sólo se sostiene mediante la alienación del pueblo.

Férid Boughedir calificó esta película como «la explotación de las masas en una sociedad feudal neocolonizada donde mil manos trabajan en beneficio de una sola, la cual no es más

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Septiembre, 2009.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

que la intermediaria del imperialismo». A través de una imagen muy estetizante, apoyada en el esplendor de los colores de los hilos teñidos que se secan al sol y la belleza de las alfombras, Ben Barka pone de manifiesto la violencia imperante mediante una temática de contestación política. Una película que reposa en la imagen, sin diálogos apenas, con un ritmo lento puntuado por cantos bereberes, que tuvo un gran éxito, obteniendo el *Étalon de Yennenga* en el Fespaco de 1972.

«El contraste entre el claroscuro y los violentos coloridos de los hilos de lana que se secan al sol era premeditado, incluso acentuado, con el fin de subrayar aún más las contradicciones que encierra la película. Hay una gran oposición que simbolizan las alfombras: son muy bonitas como elemento de decoración, pero su confección está fundada en la explotación desenfadada de los trabajadores. Era necesario que este contraste quedara reflejado a nivel formal»<sup>4</sup>.

El éxito de esta película refuerza durante estos años de poca producción la imagen de un cine marroquí de calidad. Aunque este triunfo no impidió que el gobierno de Marruecos la censurara, al igual que su siguiente película, *Harb al-bitruï ian yaqa* (La guerre du pétrole n'aura pas lieu, La guerra del petróleo no estallará), 1974. En un país emergente sin especificar, un joven tecnócrata, que ocupa un cargo de gran responsabilidad, denuncia la dominación de la economía de su país por las grandes multinacionales, la corrupción sistemática, la fuga de capitales y sus inversiones en el extranjero. Su voluntad de poner fin a este escándalo activa una serie de acontecimientos que desembocan en una situación dramática. Al igual que en su anterior película, Ben Barka habla de los obreros y sus familias, oprimidos y reprimidos sin posibilidad de rebelarse, denunciando esta vez las diferencias entre las clases sociales y la explotación por parte de las multinacionales petrolíferas.

Con su siguiente película, *Urs al-dam* (Noces de sang, Bodas de sangre), 1977, Ben Barka conquista el reconocimiento internacional. El arraigo a su tierra del pueblo andaluz y gitano, que Federico García Lorca plasmó en su obra de teatro *Bodas de sangre*, es trasladado a la cultura marroquí con gran fuerza de la mano de Ben Barka, magistralmente adaptada a la identidad del país. Una historia de rivalidades, celos y sentimientos reprimidos en un ambiente fuertemente anclado en la tradición, que pone de manifiesto la imposibilidad de controlar conscientemente los impulsos del amor. La magnificencia de los versos de Lorca, que van modulando las diferentes partes de la película, y la intensidad del amor apasionado sobre el que se sustenta la narración, se acentúan gracias a los grandes medios técnicos con los que contó para el rodaje. Esto queda claramente reflejado en las escenas filmadas en exteriores, amplios planos de grandiosos decorados naturales, y un vestuario cuidado hasta los últimos detalles.

*Amok* (1982) es un verdadero alegato por la libertad en Sudáfrica. Financiada por Senegal, Guinea y Marruecos, *Amok* es un drama épico *antiapartheid* adaptado de la novela de Alan Paton *Llora, oh mi querido país* (1948). Provocadora y eficaz en su presentación de la realidad basada en el terror, la miseria y la violencia imperante durante el régimen del *apartheid*, incluye el talento musical y artístico de Miriam Makeba, y cuenta la historia de un profesor negro en un pequeño pueblo de Sudáfrica. Un día, al recibir una carta donde le comunican que su hermana está gravemente enferma, inicia un largo viaje sin retorno. Durante

---

<sup>4</sup>Ibid.

su recorrido se confronta con un mundo extraño y desconocido, un mundo de violencia, terror, crímenes y odio que reinan en la vida urbana de Sudáfrica: el horror del *apartheid*.

«La idea de hacer Amok me vino en 1972 acompañando a Pasolini, invitado a presentar sus películas en Madagascar. Media hora después del despegue del avión que nos llevaba de Roma a Madagascar vía Johannesburgo, el auxiliar de vuelo vino a separarnos diciéndome que, siendo un "hombre de color", no podía sentarme al lado de un blanco, y por lo tanto fui trasladado a la zona B. Mi indignación y humillación eran tales que sólo tenía una obsesión: hacer una gran película sobre ese régimen inhumano que era el *apartheid*. Diez años más tarde realicé mi sueño por partida doble puesto que la película se distribuyó en más de 100 países con el consabido éxito»<sup>5</sup>.

En los años ochenta, Ben Barka recibe la petición de dirigir el CCM, cargo que ocupará entre 1986 y 2003 con el fin de impulsar la cinematografía nacional, perjudicada por la mala gestión y legislación y para la que Ben Barka reclama profundas remodelaciones y cambios. Este cargo institucional no le impide seguir realizando películas. En 1991 produce el drama histórico *Tubul al-nar* (Tambours de feu, Tambores de fuego), y dos años más tarde, gracias a una ayuda financiera del CCM remonta completamente el film con el título de *Les cavaliers de la gloire* (Los caballeros de la gloria). La película cuenta la historia de un príncipe marroquí, Abdelmalek, dispuesto a todo para arrebatarle el trono a su padre.

En 1996 Ben Barka realiza otra superproducción, *Delo pheraoun* (L'ombre du pharaon, La sombra del faraón), y en 2002 presenta el drama histórico *Les amants de Mogador* (Los amantes de Mogador), situado en 1936 bajo la administración francesa, donde cuenta la historia de dos amantes a quienes todo se les pone en contra: el medio social al que pertenecen, su nacionalidad y su religión. Nuevamente pone en escena a actores de nivel internacional como Max Von Sydow y Marie-Christine Barrault para contar la pasión que une a Hélène y Belkacem.

También durante esta década se lanza a la producción de películas, creando la productora y laboratorio Dawliz Films. Por un lado realiza grandes producciones con Occidente, y por otro contribuye a aumentar la producción de cine en Marruecos logrando una decena de films por año aproximadamente.

### Singularidades de su cine

Ben Barka, uno de los pioneros del cine marroquí, ha sido una figura decisiva en el destino del arte cinematográfico en este país. Por un lado como creador de películas y por otro como defensor y promotor de la industria cinematográfica a la cabeza del CCM. En el decenio que va de 1968 a 1978, el cine marroquí no gestó más que 15 películas, y tres de ellas pertenecen a este director. Sus primeras obras ponen el acento sobre lo social y lo político. Son películas que se enmarcan en una corriente intelectual en la que el director adopta una posición vanguardista, en una época dominada por el florecimiento de las teorías cinematográficas y el cine de autor. Estas películas políticas realizadas durante los años setenta consolidaron la reputación del cine marroquí en la escena internacional.

Posteriormente, Ben Barka abandona el compromiso social y realiza grandes coproducciones sobre temas histórico-épicos, que difieren ampliamente del resto de la cinematografía

<sup>5</sup> *Ibíd.*





Escena de la película *Mille et une mains*, 1972, del director Souheil Ben Barka

marroquí de la época. Con grandes actores reconocidos internacionalmente, su cine pierde sus orientaciones originales y se mezcla con la práctica cinematográfica mundial.

Es necesario destacar el papel de Ben Barka en la producción de la cinematografía marroquí. Cuando recibe la petición del CCM para ocupar el cargo de director, la maquinaria del cine nacional, débil por la mala gestión y legislación, reclamaba una contundente restructuración. Bajo el nombre de Ben Barka la producción de películas se dobló, llegando a una decena de films por año, convirtiendo al cine marroquí en una realidad y consiguiendo una identificación y fidelización con el público local como nunca antes se había vivido en Marruecos. Esta actividad real y eficaz no provocó que Ben Barka abandonara la producción cinematográfica, y durante los años noventa continuó realizando films con escenas de impresionantes decorados y construcciones de época, batallas y conquistas con grandes cantidades de extras y un vestuario costoso. Todo ello ha contribuido a que en numerosas ocasiones se le haya calificado como «director americano».

### Entrevista<sup>6</sup>

*Fue usted director del Centro Cinematográfico Marroquí entre 1986 y 2003. ¿En qué consistía su trabajo? ¿Cree que logró medidas para la mejora de la industria en su país?*

No creo que sea yo el que tenga que contestar a la pregunta respecto a la mejora de la industria cinematográfica en Marruecos mientras ocupaba el puesto de Director General del CCM. Tendrían que hacerlo los cineastas marroquíes. No puedo ser juez y parte. Todo lo que puedo decir es que he trabajado a conciencia durante mi mandato.

*Trabajó con Pasolini. ¿Le influyó en su manera de hacer cine?*

He conservado de Pasolini el rigor en el trabajo y la capacidad de superar los obstáculos sin abandonar jamás. Sin embargo, no creo que haya influido en mi cine puesto que tenemos personalidades y sensibilidades diferentes, aunque en el plano social tuviera los mismos compromisos que él.

*Es usted realizador, productor, distribuidor y exhibidor. ¿Con qué problemas se encuentra la cinematografía en su país?*

Pienso que el principal problema del cine en mi país es, ante todo, la ausencia de estructuras y de medios para hacer películas. Para ser claro, toda película realizada por un cineasta marroquí es un milagro en sí mismo, más aún cuando al final hay muy pocas salas para proyectar la película y, por tanto, esta industria (que no es tal) se encuentra muy debilitada. Desgraciadamente, el porcentaje de películas africanas programadas roza el cero.

*Mille et une mains denuncia las condiciones de explotación y miseria a las que se somete a los trabajadores de una fábrica de alfombras en Marrakech. ¿Cree que su película ayudó a tomar conciencia sobre el drama?*

Creo que *Mille et une mains* hizo que cambiaran cosas en Marruecos porque, tras su estreno en Alemania, ningún importador de alfombras alemán quería ya comprar alfombras marroquíes, y Marruecos sufrió por ello durante varios años. Modestamente, creo que hubo una toma de conciencia sobre la explotación de niños en este campo.

---

<sup>6</sup>Ibid.

*La historia es lineal, no hay bifurcaciones en la trama.*

La historia no podía ser más que lineal, era mi primer largometraje y en esa época estaba muy influenciado por el cine japonés y particularmente por *La isla desnuda* de Kaneto Shindo. Ya ve que en ese nivel estoy bastante lejos de Pasolini. No me planteaba en 1970, cuando el cine era prácticamente inexistente en el continente africano, hacer cine clásico o académico. La necesidad de expresarme en ese arte que he elegido era la mayor de las prioridades para mí. Diría que era incluso mi supervivencia. Cuando se tiene hambre se come todo y parece que todo está bueno. Tenía que consumir películas, expresando las ideas que defendía.

*La interpretación de los dos actores cobra tanto protagonismo como la historia para la que trabajan ¿Cómo fue la experiencia con los actores?*

Aparte de Mimsy Farmer, que era una actriz americana profesional, en aquella época ninguno de los actores había visto jamás una cámara antes. Era, por tanto, una gran aventura para todos nosotros.

*Sus dos primeras películas Mille et une mains y La guerre du pétrole n'aura pas lieu fueron censuradas por las autoridades de su país. ¿Cuáles fueron los motivos?*

En efecto, *Mille et une mains* fue prohibida en Marruecos, mientras que *La guerre du pétrole n'aura pas lieu* lo fue en todo el mundo árabe, incluido Marruecos. *Mille et une mains* fue prohibida en Marruecos a causa de las secuencias de un loco que se atrevía a decir en voz alta lo que el pueblo pensaba en voz baja, y de hecho sólo un loco podía hablar de esta manera en esa época. En cuanto a *La guerre du pétrole n'aura pas lieu* las grandes compañías petroleras del Golfo intervinieron ante los países árabes para prohibir la película. Sin embargo, 40 años después, agradezco que el gobierno marroquí aceptara que la película se filmara en Marruecos y que incluso participara en la producción. *Mille et une mains*, tras dos años de censura, fue autorizada en Marruecos a raíz del gran éxito de la película a nivel internacional, puesto que costó 50.000 dólares en 1970 y había reportado más de 800.000 dólares tres años más tarde, lo que era mucho dinero en esa época, particularmente para nuestros países. Perdimos todo ese dinero produciendo *La guerre du pétrole n'aura pas lieu*, que sigue siendo muy actual hoy en día y que, creo, no tendrá posibilidad de proyectarse en los países árabes.

*Noces de sang es una adaptación de la obra de Lorca. ¿Por qué eligió a este autor?*

Elegí hacer *Noces de sang* simplemente porque me encontraba en la región de Agadir en 1975 y en un pueblo se reprodujo exactamente el mismo drama que el de la obra de Lorca, y digo bien, exactamente de la misma manera. Me pareció una idea interesante hacer esta transposición. Al final, los dramas humanos son universales. Hay elementos comunes entre las culturas árabe y española, sin duda, al menos es el caso de todos los pueblos del sur del perímetro del Mediterráneo.

*Es una coproducción internacional con un gran casting de actores. ¿Cómo encontró usted la financiación? ¿Tuvo imposiciones por parte de los productores europeos?*

Es más fácil para mí hacer películas con grandes actores que lo contrario, por una razón muy simple: siempre intento pulir guiones que puedan gustar al mayor número posible de espectadores y, por consiguiente, mis películas tienen más posibilidades de ser vistas en muchos países. De ahí el interés de esos actores por mis guiones. Tengo la gran suerte de trabajar

con los mismos productores, que conocen mi manera de trabajar y confían en mí, lo que me permite hacer mis películas sin coerción alguna por su parte.

*Amok fue la película que le aportó reconocimiento internacional. ¿Qué cree que gustó tanto de esta película?*

Creo que *Amok* gustó a nivel internacional por su mensaje universal; ningún personaje deja indiferente en esta película. La historia, los actores, la puesta en escena, todo era creíble.

*¿Qué piensa del hecho de la falta de laboratorios en África, que obliga a los cineastas a trasladarse a Europa para finalizar sus películas?*

Desgraciadamente, los africanos no tienen elección. Hasta hace algunos años, no había ningún laboratorio en África y por tanto Europa era un paso obligatorio para el tratamiento de una película. Desde hace algunos años, Marruecos posee un buen laboratorio que permite trabajar a los cineastas africanos. Siendo limitados los medios de Marruecos, las producciones se resienten.

*¿Hay alguna manera de poder coproducir y colaborar entre cineastas africanos con las estructuras que el continente posee?*

Sabe, cuando dos pobres coproducen juntos el resultado desgraciadamente no puede ser más que pobre. Los cineastas africanos prácticamente no tienen medios para hacer películas, ¿cómo quiere que ayuden a otros?

*¿Qué piensa del cine marroquí actual? ¿Cree que los directores de las nuevas generaciones han variado la forma de abordar el discurso fílmico y las temáticas?*

El cine marroquí que se hace hoy es muy diferente del que hacíamos en aquella época, por varias razones. La producción cinematográfica se ha desarrollado mucho estos últimos años en Marruecos, los jóvenes cineastas de hoy no son los militantes que éramos. Sus preocupaciones no son las nuestras y pueden permitirse hacer lo que llamamos cine experimental, sabiendo que, en cualquier caso, podrán seguir haciendo películas, mientras que para nosotros era cuestión de supervivencia. Una película que saliera mal significaba 15 años de inactividad.

*Entre 1970 y 1980 se produjeron 20 películas en Marruecos (cuatro de ellas suyas). ¿Sabe cuántas películas se han producido durante las últimas décadas?*

Usted lo ha dicho, entre 1970 y 1980 no ha habido más que 20 películas en Marruecos, entre ellas cuatro mías. Hoy en día, desde hace una decena de años, Marruecos produce más de 15 películas al año. La evolución es evidente.

*¿Cree que existen puntos en común o diferencias entre el cine europeo de denuncia, como pueda ser el de Ken Loach, y su propio cine?*

La denuncia es siempre un punto en común de todos los pueblos, tanto al nivel del cine, como de la escritura, etc... De alguna manera me siento próximo a Ken Loach con una diferencia: el cine de Loach es más cartesiano, y por tanto más intelectual, el mío es un grito del corazón y por tanto más espontáneo.



**Brahim Tsaki**  
**Argelia, 1946**

Filmografía

*Abna al-rih* (Les enfants du vent, Los niños del viento), 70 min., ficción, 1981.

*Hikaya liqa* (Histoire d'une rencontre, Historia de un encuentro), 80 min., ficción, 1983.

*Les enfants des néons* (Los hijos de los neones), 90 min., ficción, 1990.

*Ayrouwen* (Il était une fois, Érase una vez), 90 min., ficción, 2007.

«Hay un aspecto importante en nuestra vida y es que los niños son lo único en lo que debemos pensar desde el principio. Si hay una esperanza es que esos seres humanos deben convertirse en algo. Hay dos métodos, crear dibujos animados para hacerles reír, o hablar de ellos. En mi caso no son los dibujos animados, sino reflexionar. Mañana ya no estaremos, ellos sí»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Brahim Tsaki bajo la supervisión de la autora. París, febrero, 2010.

Nace en 1946 en Sidi Bel Abbès, ciudad de Orán, en Argelia. La primera vez que acude al cine lo hace junto a su padre, militante activo de la causa argelina, quien acompaña a Tsaki a ver una película de guerra americana para que se distraiga y olvide el largo día de ayuno del Ramadán. Comienza a acudir con frecuencia a ver películas del Oeste y films franceses, aunque las primeras influencias que lo llevan a apasionarse por el cine están ligadas a *La strada* (1954) de Fellini, *Les enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné, el cine latinoamericano, especialmente el de Glauber Rocha, y el cine japonés, «películas en las que no hay más que silencio». Tras realizar estudios de interpretación en Argelia, se marcha en 1972 a Bélgica a estudiar cine en la prestigiosa escuela INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) de Bruselas. De regreso a su país, en 1977, comienza a trabajar en el ONCIC, marco en el que produce su primera película, *Abna al-rih* (*Les enfants du vent*, *Los niños del viento*), 1981, un documental de ficción formado por tres cortometrajes. Un original estudio sobre la infancia:

«Trabajaba en la Oficina Nacional de Cine, donde existían la sección de ficción pura, en la que se hacían largometrajes, y otra que hacía documentales. Yo estaba contratado en esa parte. Así que hasta cierto punto el truco era hacer ficción en la sección documental. Además, un largometraje requería textos, el aval del Ministerio, era un poco más complicado, más rígido y costaba más dinero. Era como hacer una película con el aspecto barato del documental. Ése era el "chanchullo"»<sup>1</sup>.

*Les enfants du vent* cuenta la historia de tres niños de Djanet, una localidad en el corazón del Sáhara argelino, a través de los tres cortometrajes que conforman la película: *La boîte dans le désert* (*La caja en el desierto*), *Djamel aux pays des images* (*Djamel en el país de las imágenes*) y *Les oeufs cuits* (*Los huevos cocidos*). Aunque no hay una continuidad dramática entre los episodios, sí hay dos elementos que producen una unidad temática: la música de acompañamiento y la presencia del niño protagonista, que aunque en cada una de las historias tiene un papel diferente, está interpretado por el mismo actor.

*Les oeufs cuits* muestra la difícil relación entre un padre y su hijo inmersos en una dura realidad que los supera a ambos. Cada noche, el niño prepara huevos duros para venderlos en la calle y los bares y ganar dinero para mantener a su propio padre, que pasa el tiempo fabricando juguetes y bebiendo más de la cuenta. *Djamel au pays des images* nos presenta a un niño que se divide entre dos mundos: el que recibe a través de las imágenes de la televisión, llenas de promesas y aventuras, y el de la dura realidad que vive en los campos de extracción de petróleo. En *La boîte dans le désert*, los niños recogen todo tipo de chatarra por las calles para transformarla en magníficos juguetes. Tsaki provoca un efecto de asociación entre los vehículos gigantes de los adultos y sus máquinas agrícolas por una parte, y los juguetitos en forma de máquinas en miniatura por otra; imágenes que desprenden un fuerte efecto de ironía y una gran necesidad de cambio y esperanza para el futuro de esos niños, aspectos reforzados a través de la canción que cierra la película: «¿Qué seré mañana? Lo peor sería que reprodujera a mi padre».

En el mismo tema se centra su siguiente trabajo, ganador del *Étalon de Yennenga* en el Fespaco en 1985, *Hikaya liqa* (*Historia de un encuentro*), 1983. Aunque la idea se concreta aún más ya que la oposición entre el mundo de los adultos y el de los niños toma una forma más evidente. La película se convierte en una demostración de la violencia que el primero ejerce sobre el segundo, y nuevamente encontramos la dialéctica entre el impulso hacia una

<sup>1</sup> *Ibíd.*

felicidad que parece construirse y la intervención del mundo real que hace estallar el sueño que los niños creían inocentemente poder hacer madurar. Dando una visión del mundo adulto en el que lo que prima es el interés material, sin dejar lugar para los sentimientos, Tsaki cuenta la historia de una chica americana que comienza a mantener una relación de fuerte amistad con un joven argelino, que como ella es sordomudo. Ambos encuentran en el otro una gran satisfacción afectiva y un espacio donde poder comunicarse fuera del lugar de los adultos, rígido y difícilmente comprensible desde su mirada inocente. Pero será justamente la autoridad paterna la que tome la decisión de marcharse del lugar y separar definitivamente a los niños. A pesar de lo emocionante y conmovedor del film, Tsaki se resiste magistralmente a caer en la tentación de lo melodramático y el exceso, resultando siempre auténticas y genuinas las emociones expresadas por sus actores.

En 1990 realiza en Francia *Les enfants des néons* (Los hijos de los neones), en la que cuenta la historia de tres jóvenes árabes que nacieron en Francia: Djamel, Karim y un sordomudo. Los tres viven un fuerte sentimiento de desarraigo y no pertenencia, ni al espacio físico que habitan, que no les ofrece ninguna perspectiva de futuro, ni a la cultura en la que se ven inmersos, que no les abre ninguna vía de comunicación con el resto de las comunidades que los rodean. Djamel establece una relación amorosa con Claude, joven francesa, pero esta unión que parece ser una tabla de salvación para él, se presenta finalmente como una ilusión y no podrá perpetuarse. Tsaki se sirve de estas relaciones imposibles que aparecen de forma reiterada en sus películas para estigmatizar las relaciones entre el Norte y el Sur, acentuando la existencia de las relaciones económicas y políticas y la carencia de relaciones humanas.

Diecisiete años más tarde, Tsaki vuelve al cine con su espíritu de narrador con una nueva parábola titulada *Ayrouwen* (Il était une fois, Érase una vez), 2007. Al igual que en su anterior largometraje, las relaciones económicas sumadas a una especie de fatalidad innata no dejan lugar a los sentimientos amorosos. Amayas, un joven argelino de Djanet, y Claude, una joven francesa que acompaña a su padre en la búsqueda de agua en el desierto, se enamoran profundamente. Sin embargo este amor resultará una vez más imposible. Los personajes no pueden recorrer el mismo camino y acabarán por cruzarse sin posibilidad de encuentro: Amayas emigrará a Francia, y Claude se quedará con su padre que se niega a abandonar Djanet antes de encontrar el agua que busca obstinadamente.

Bajo esta historia de amor descubrimos de nuevo la problemática de la falta de comunicación y las grandes diferencias entre los países ricos y desarrollados y aquellos que luchan por salir adelante, poniendo de relieve todas las dimensiones ideológicas y humanas.

«Me parece que hay un desconcierto que está en todas partes, tanto en los países del sur como en los del norte. Por ejemplo, me parece que los jóvenes parisinos, marseleses o belgas con 16 ó 17 años tienen actualmente un desconcierto bastante parecido a otro tipo de desconcierto que es el que podemos encontrar en el sur. Bueno, no el mismo pero el desconcierto existe. Los bloqueos son los mismos, creo que finalmente nos parecemos porque tenemos el mismo desconcierto. Eso es lo bueno»<sup>2</sup>.

Los cuatro largometrajes que ha realizado hasta ahora Brahim Tsaki son un claro reflejo de la evolución de la sociedad argelina, de su cine y de su vida intelectual y política.

---

<sup>2</sup> Catherine Ruelle. Entrevista con Brahim Tsaki para Radio France International. *Panorama mensuel du monitoring*. Emisión: 3 de marzo, 1985

### Singularidades de su cine

El rasgo fundamental del cine de Tsaki reside en el mutismo de sus personajes, muchas veces sordomudos. Sin embargo sobran las palabras en su cine, ya que la fuerza del mismo habita en las imágenes que despliega con grandes dosis de poesía, imágenes sugerentes y elocuentes, imágenes sonoras, portadoras de un discurso y un pensamiento anclado en un fuerte pesimismo hacia las injusticias del mundo y las dificultades de vida de algunas personas: «Cuando estamos confrontados a cosas tan elocuentes, ¿hacen falta palabras?»<sup>3</sup>.

Con este estilo, Tsaki ha ocupado un lugar destacado entre los grandes nombres de cineastas argelinos como Lakhdar Hamina o Ahmed Rachedi, y junto a los de su generación, como Merzak Allouache o Mahmoud Zemmouri. Es indiscutible que junto a estos dos últimos, Tsaki forma parte de la generación de cineastas que a principios de los años ochenta en Argelia, pero también en todo el Magreb, condujeron las cinematografías de la región hacia nuevos rumbos y territorios.

Brahim Tsaki pertenece a una generación de cineastas que aparece en la escena cinematográfica tras dos décadas de independencia. La primera estuvo marcada por un cine de epopeya que participaba en la construcción de las nuevas naciones. Posteriormente se decantó por un cine social como espejo de las contradicciones que alejan a las sociedades del optimismo de las independencias. La generación de Brahim Tsaki en Argelia, como la de Nouri Bouzid y Mahmoud ben Mahmoud en Túnez, se orientó hacia el individuo y su mundo interno, para realizar películas que celebran su subjetividad e intimidad, siendo Tsaki uno de los máximos exponentes de esta tendencia.

La temática principal que recorre toda su obra es el de la infancia, expresada con un extraordinario margen de libertad. Volcarse hacia el mundo de los niños para oponerse al de los adultos es una especie de acto político para este director, lo que denota una gran valentía y fuerza de carácter en el contexto de un sistema argelino marcado por el poder de los militares, de los «Hombres» (revolución sanguinaria, duro régimen socialista, y debacle de los años ochenta que rozó la guerra civil). Mirar el mundo a través del prisma de los niños con altas dosis de poesía es la apuesta que da unidad al cine de este director, y lo que le permite orientar su mirada hacia un realismo desgarrador, que acaba siempre destrozando el mundo de fantasía que los niños intentan construirse como única vía de supervivencia.

Otro rasgo que unifica su cine son las historias de amor imposible que no pueden sostenerse en el espacio, pues éste tiene un efecto castrador y opresor. Los esquemas difieren de una película a otra, pero el resultado es siempre el mismo. En *Histoire d'une rencontre*, el padre de la joven aparece como un explorador que ha llegado al lugar para aprovecharse del negocio de la explotación petrolífera, pero sabe que en algún momento deberá marcharse, y su hija con él. El espacio es por tanto hostil a cualquier fertilidad, se presenta como agente principal de la separación y lleva a la imposibilidad del amor naciente en esta película, o produce una tensión insostenible entre los tres personajes de *Ayrouwen*, y también entre Djamel y Claude en las viviendas de protección oficial de *Les enfants des néons*. El espacio a menudo se asocia a un elemento que envenena el aire, lo hace irrespirable y por ese hecho fuerza la separación. Una vez es el petróleo, fuente de riqueza para los adultos en *Histoire d'une rencontre*, otra es

<sup>3</sup> Luce Vigo. Entrevista con Brahim Tsaki. *Révolution* n° 320, 18 de abril, 1986.

el agua asesina, en vez de ser fuente de vida, como en *Ayrouwen*. El agua de la vida, la que busca el padre de Claude, no aparece, y es justamente esta ausencia la que contribuye a la separación de Amayas y su mujer amada.

Sin embargo, el espacio puede tomar también una dimensión poética que permite así a la película respirar. En ningún momento se ve el desierto de Djanet como un lugar árido o rudo. La cámara lo acaricia y desprende de él una belleza que contrarresta lo absurdo de la situación provocada por los adultos. Mientras que éstos se sienten a disgusto en el Sáhara, los niños se enriquecen en él. En *Histoire d'une rencontre*, los momentos en los que los niños están aislados, solos sobre la arena, lejos del mundo hostil de sus mayores, son los momentos más eufóricos. En *Les enfants du vent*, los niños encuentran su alegría de vivir y de estar juntos rodeados por la arena, el sonido del viento y la luz del Sáhara, mientras que detrás se dibuja el mundo de sus desgracias, el de los adultos ocupados en «jugar» con grandes máquinas.

Frente a esta hostilidad contra la vida materializada en el espacio, Tsaki parece haber acondicionado en el mutismo un lugar donde la comunicación es posible. La palabra a menudo se murmura o es inaudible, cuando no se impide completamente, signo de la tensión o dificultad para encontrar un lugar común entre las diferencias. La palabra impedida, confiscada, elemento recurrente en él, permite a las personas ir en busca del otro.

«A mi modo de ver –es pretencioso decirlo– me parece que el cine es mucho más lo audiovisual, que arrancó sin la palabra. Creo que nuestros clásicos y todas nuestras referencias del cine son imágenes antes y quizá unos pocos efectos de sonido y un poco de música»<sup>4</sup>.

En sus dos primeras películas, el mutismo natural de los niños sordomudos es una forma de protección, un espacio mental en el que poder desarrollarse. Tsaki hace del mutismo una estrategia para situar a estos niños en un remanso de paz donde la comunicación es posible, contrariamente a los adultos que se hablan sin comprenderse. Pero esta esperanza es frágil y condenada a ser destruida por una fuerza fatal, la realidad socioeconómica en la que se insertan sus personajes, atrapados entre un impulso hacia la felicidad soñada y una sociedad que los destroza.

El mutismo, la imposibilidad de comunicación y sentimientos, el callejón sin salida existencial, la separación y la hostilidad, en definitiva los espacios vacíos, son los que Brahim Tsaki convierte en objeto de interrogante fundamental al cual su cine intenta responder. No lo hace mediante la denuncia sino a través de un fuerte sentido crítico que se desprende esencialmente del hecho poético. En este sentido, Charles Tesson le reconoce un talento excepcional cuando escribe que «Brahim Tsaki es el cineasta más dotado y más apasionante de su generación, además de que ha decidido trabajar en la línea más dura y más arriesgada que existe: la poesía»<sup>5</sup>.

### Entrevista<sup>6</sup>

¿Cómo se convirtió en director de cine?

Ahora hay muchos «hijos de», antes no. Provengo de una familia normal, ni rica ni pobre, que no pertenece al cine o al teatro, pero que tiene su propia cultura, sus formas, su poesía,

<sup>4</sup> Catherine Ruelle / P. Carcassone. Entrevista con Brahim Tsaki para Radio France International. *Cinémas d'aujourd'hui, cinémas sans frontières*. Emisión: 13 de noviembre, 1985.

<sup>5</sup> Charles Tesson. *Cahiers du Cinéma* n° 385, junio, 1986, p.64

<sup>6</sup> Joëlle Matos / Karine Pelgrims. Entrevista con Brahim Tsaki bajo la supervisión de la autora. París, febrero, 2010.

Escena de la película *Les enfants du vent*, 1981,  
del director Brahim Tsaki



sus canciones. Empecé por amar el teatro y estudié en una buena escuela en Argelia, que desgraciadamente ya no existe. Después estudié en una escuela de cine en Bélgica y así fue como empecé a amar este oficio.

*¿Cuándo se marchó de Argelia?*

Fueron varias etapas. La etapa de estudios, cuando me marché a Bélgica. Volví e hice *Les enfants du vent*, luego *Histoire d'une rencontre*. En Argelia el cine era nacional, estatal. Fue un buen periodo: nos permitió crear y producir películas, algo que ya no existe ahora y que de hecho es una pena. Después hubo una ruptura y se quiso privatizar, lo que fue una tontería monumental porque los realizadores van a pedir dinero igual al Estado para hacer una película, pero sin la estructura de gente que trabajaba para el cine, sin eso que antes permitía que las cosas evolucionaran. Que exista un particular que haga cine está bien, pero que exista un particular que sigue atado al Estado con engranajes ocultos no sirve de nada porque hay menos películas, menos producciones. No hay una lógica que evolucione.

*De hecho, usted vivió esta situación desde dentro, trabajando para la Oficina Nacional del Cine en su país. ¿Cómo fue esta experiencia?*

He de decir que fui muy feliz aunque la gente que estaba a favor de la privatización del cine usara eslóganes tan fáciles como «el Estado censura». Ahora se están mordiendo las uñas porque no hay nada. Todos los estados del mundo y cualquier productor establece reglas de censura económica o moral. El Estado, si es productor, puede decir que no quiere algo, que hay un límite que no debe sobrepasarse. Yo fui muy feliz en esa etapa de cine estatal, no era una censura en plan KGB. Aunque existan en la sociedad no se permitía mostrar ciertas cosas, como una mujer desnuda, o determinadas relaciones.

*Su cine, a pesar de gravitar sobre las injusticias del mundo, no es para nada político, sino que se sustenta plenamente en la imagen.*

Ser cineasta quiere decir simplemente disfrutar haciendo cine, eso es todo. No tengo ninguna visión política ni quiero cambiar el mundo. Tengo una mirada personal. Para mí se trata de un trabajo sobre la imagen. Punto.

*Y a pesar de todo, ¿puede el cine cambiar el mundo o las mentes?*

No. No es tan sencillo. Depende de qué cine.

*El suyo.*

No. Encima si el cine no tiene distribución, si no se ve, si no está presente... El cine americano cambia el mundo porque está presente. Un determinado cine francés de comedia cambia las cosas porque es repetitivo, tiene una recaudación y se ve cada semana. Puede provocar cierto tipo de cambios en el individuo, en el comportamiento. El cine violento si se repite en el tiempo y la gente lo ve cambia las mentes de una manera o de otra. Pero una golondrina, una foto cada seis años no hace la primavera.

*La ausencia de palabras es una constante en sus películas.*

Incluso en las películas que hago ahora hay muy pocos diálogos, los estrictamente necesarios. En aquel momento en el mundo árabe, especialmente en Argelia, se hablaba mucho para no decir nada. Es la actitud mediterránea, esa lógica de que la información vale más que la comunicación. Los seres humanos comunican sin hablar, con la sonrisa, con la mirada... En el cine francés se pasan

el tiempo hablando. Es terrorífico. De hecho no hacen más que eso: comer, hablar y hacer el amor. Existen la cama, el restaurante y la cháchara. El cine americano no es tan verbal, tiene una eficacia, tiene una decena de palabras importantes, de frases importantes que drenan toda la película. No hay tanta verborrea. Y finalmente se ha convertido un poco en mi lenguaje.

*¿Por qué eligió al mismo niño para encarnar el papel protagonista de los tres cortometrajes de Les enfants du vent?*

Vino así porque *Les enfants du vent* se basaba en niños y para continuar la historia había que seguir con el mismo niño, permanecer en la misma idea y la misma estética, el mismo discurso, el mismo universo.

*¿Cómo nació la idea de Histoire d'une rencontre?*

Fue un esquema muy teórico al principio. Viví en Bélgica, en Europa... También conozco Argelia, que es un país doble, a la vez una cultura árabe, bereber, de campesinos que vienen de lejos, de tribus, y al mismo tiempo en mi barrio vivían españoles, italianos, legionarios, franceses, metropolitanos y argelinos. Así que hemos experimentado un Norte-Sur en el interior del mismo país, y a nivel económico hasta ahora tenemos relaciones Norte-Sur o Sur-Norte, que son desequilibradas y desestabilizadoras para ambos. Nos damos cuenta ahora de que son desestabilizadoras incluso para la Europa de esa época que se creía fuerte, lo cual ya no es el caso. Los chinos son un país del sur pero se están convirtiendo en los amos del mundo. Ya pueden correr los franceses. Los estadounidenses son una gran potencia pero corren hacia la gente del sur, haciéndoles creer que les van a ayudar, pero no, es una necesidad económica vital. Y en ese diálogo no-diálogo pensé que debía escribir una historia así.

*¿Cómo dirigió el casting con los dos niños, cómo trabajó con ellos?*

Fue un poco complicado. La chica era una belga que descubrí en Bélgica, hija de un pintor belga. Vinieron con nosotros a Argelia y él se ocupaba del lenguaje de gestos porque no es lo mismo la mímica codificada que la natural. Así que la niña estaba bajo su dirección. El niño estaba dirigido por uno de los responsables de un organismo de sordos. Intentamos hacer una síntesis para que hubiera un lenguaje de gestos para los dos.

*Los dos niños ofrecen una paleta de emociones de gran intensidad únicamente con el lenguaje de los signos. ¿Cómo consigue transmitir tantos sentimientos sin intercambiar una palabra?*

Mediante el trabajo, por el hecho de haber elegido a los dos niños, de verdad los dos desprenden algo, tienen una presencia... Incluso sin gestos, sus simples miradas son suficientes, su belleza adolescente también. La chica vino casi 20 días antes del rodaje, las cosas transcurrieron realmente de manera natural.

*¿Por qué no conocemos los nombres de los niños en esta película?*

No se conoce ni el nombre, ni la bandera del país, no hay signos...

*¿Por qué?*

Son seres humanos.

*En Histoire d'une rencontre y en Ayrouwen, su última película, la mundialización se infiltra por todas partes. ¿Le preocupa ese tema?*

No es preocupante porque hasta cierto punto, los que gestionan el mundo ya no están tan seguros de su fuerza, lo que significa una esperanza. Antes nacías pobre, vivías pobre y mo-

rías pobre. Ahora, nos damos cuenta con sus crisis, que se están convirtiendo en sintomáticas, que hablan de millares y millares y millares de deuda, hablo de los americanos. Nos damos cuenta en el otro lado de que hay miseria, claro, pero también riquezas. Hablamos de un África muy pobre pero hay una gran riqueza que está en algún lado.

*¿Pero le preocupa?*

Creo que en Nigeria, en Níger, en todas partes, hay edificios altos, japoneses que trabajan, chinos que llegan a África, toda esa gente no iría si no hubiera riqueza en algún lado. ¿Por qué ir a hacer una carretera para Argelia si no hay dinero? No habría japoneses haciendo la carretera Este-Oeste. Es el caso de muchos países africanos, se sabe que hay riqueza; el norte no es tan fuerte como cree, la cosa empieza a chirriar.

*¿Qué significó para usted haber ganado el Étafon de Yennenga en el Fespaco en 1985?*

Darle la mano al presidente Sankara ya era un privilegio, creo que es uno de los recuerdos más hermosos de mi vida. Y además para la película estaba bien. Hay cosas de las que hay que hablar, el cine africano existe cada vez menos, antes había una producción, algo que ocurría. El cine africano se hacía como africano. No había un montón de consejeros, con dinero de...

*¿De cadenas de televisión?*

No. Las cadenas ya son otra cosa. El dinero de Asuntos Exteriores, del Estado, de diferentes organismos que de alguna manera, no diría que censuran, pero orientan. Las cadenas, en efecto, orientan también. Ya no existe una pureza de escritura que existía entonces. Es una pena y creo que es triste porque antes había un montón de cinematografías. ¿Dónde está el cine latinoamericano? El cine español, aparte de Almodóvar y dos más, ¿dónde está? El cine italiano, quitando uno o dos, ¿dónde está? Vimos muchas películas del Este, incluso con el muro, con la dureza del comunismo de la época, había un cine rumano, había un cine húngaro. Había muchos cines... ¿Dónde está todo ese cine? ¿Los rusos hacen cine? ¿Los húngaros hacen cine? ¿Los italianos? Antes el cine tenía su manera de ver las cosas en cada región. El único que permanece es el cine indio, pero a su manera. Ahora algo no funciona. Ya no hay cine africano.

*Les enfants des néons trata de la inmigración en París. ¿Por qué eligió este tema?*

*Es una historia en la que el chico también está dividido entre la chica de aquí y la chica de fuera. Es verdad que en las historias en las que pienso siempre muere alguien, nunca acaban bien. Se puede decir también que una historia de amor siempre acaba mal.*

*¿Por qué pasó tanto tiempo, 17 años, entre Les enfants des néons y Ayrouwen?*

No había dinero. Propuse la película al Ministerio. Rechazada. A la cadena Arte. Rechazada. No era que tuviera un texto y esperara, no. Había mucha reescritura.

*¿Cuáles son los problemas recurrentes de la industria cinematográfica en Argelia y en África?*

El hecho de que siempre sean dependientes del dinero que viene de fuera. Primero. Segundo, podemos basar una producción sobre la distribución. Si un continente como África tiene una sala en Burkina, una sala en Senegal, una sala en Argelia, no pueden dar dinero. No son dueños de su distribución. Además existe un fenómeno ahora que es el pirateo de vídeos. En Argelia piratean una película americana que aún no ha salido en París. El mundo ha cambiado y no hay estructuras estatales ni visión a largo plazo para encontrar soluciones.



## **Moufida Tlatli**

**Túnez, 1947**

### Filmografía

*Samt al-qsur* (Les silences du palais, Los silencios del palacio), 124 min., ficción, 1994.

*Mawsim al-riġal* (La saison des hommes, La temporada de los hombres), 122 min., ficción, 2000.

*Nadia et Sarra* (Nadia y Sarra), 91 min., ficción, 2004.

«Mi película quiere ser un grito, una obra de mujer para mujeres, sean tunecinas o de otra nacionalidad... Hay que cambiar, sacudir mentalidades. En Túnez somos probablemente las mujeres árabes más privilegiadas, pero queda mucho por hacer y debemos pensar con solidaridad en todas nuestras hermanas. Hoy en día hay un desajuste entre la emancipación de la mujer y la del hombre, una distorsión entre la teoría y la práctica, entre la tradición y la modernidad»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tahar Chikhaoui. «Tlati: Une affaire de femmes». *Ecrans d'Afrique* n° 8, segundo trimestre 1994, p. 11.

Al norte del Sáhara, entre las directoras que han escrito páginas relevantes de la historia del cine del África septentrional, es preciso destacar a la cineasta tunecina Moufida Tlatli. Comienza a hacer cine entre los primeros años y la mitad de los noventa. Se trata de una filmografía hasta el momento no demasiado nutrida, pero en la que ya resulta posible discernir poéticas personales y definidas que sitúan su obra en un primer plano dentro del panorama del cine magrebí.

Moufida Tlatli nace en 1947 en Sidi Bou Said, cerca de Túnez. Su pasión por el cine se despierta durante su adolescencia, de la mano de un profesor de la escuela francesa que le descubre en un cineclub las películas de Fellini, Bergman, Rosellini y otros directores europeos. En 1960 se marcha a París a estudiar en el IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), especializándose en la rama de edición. Trabaja durante varios años como editora de televisión en Francia y regresa a Túnez en 1972. Allí continúa desarrollando su labor como montadora en películas tunecinas: *Fatma 75* (Selma Baccar), 1976, *Traversées* (Mahmoud Ben Mahmoud), 1982, *La trace* (Nejia Ben Mabrouk), 1982, *Les baliseurs du désert* (Nacer Khemir), 1984, *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (Ferid Boughedir), 1990; pero también en películas marroquíes: *Une porte sur le ciel* (Farida Benlyazid), 1987, y argelinas: *Omar Gatlatto* (Merzak Allouache), 1976, y *Nahla* (Farouk Beloufa), 1979.

En 1994 inicia su trayectoria como directora con una película que se cuenta entre las mejores del cine norteafricano, *Samt al-qsur* (Les silences du palais, Los silencios de palacio). Tlatli, a semejanza de Nouri Bouzid (que en *Les silences du palais* fue responsable de los diálogos en árabe y de la adaptación del guión, en colaboración con la directora), pone en escena a personajes femeninos «enfermos de su propio pasado», según su propia definición. *Les silences du palais* es, al mismo tiempo, la descripción de un lugar (el palacio de los Beys, los últimos reyes de Túnez) y de una joven, Alia, hija de sirvientes y amante del canto, que regresa al palacio con motivo de la muerte del príncipe Sid Ali, un antiguo Bey. Es el pretexto que la impulsa a atravesar de nuevo aquellas estancias que la vieron crecer, y reavivar una confrontación con la memoria. El film se convierte de este modo en un deslizamiento temporal entre el pasado y el presente, en un intenso juego de espejos, que revela en las distintas épocas los espacios infinitos del palacio y el cuerpo de Alia niña, adolescente o adulta.

En su ópera prima, la directora tunecina construye una elaborada indagación sobre el espacio, en un doble recorrido que no resulta concebible por separado. Por una parte se trata de un viaje «vertical», cuyo objetivo es descubrir las zonas del palacio: las estancias superiores reservadas a los príncipes y sus familias, estancias lujosas, salones en los que se desarrollan los banquetes y las conversaciones de una burguesía decadente, la cual ejerce una brutal represión hacia el mundo de abajo. En él viven y trabajan las mujeres (sirvientes, amantes, silenciosas ejecutoras de órdenes de las que se espera que respeten las reglas y las imposiciones de la tradición). La cocina es el lugar fundamental de este espacio, al que se le da un tratamiento diferenciado que ocupa un primer plano: acoge sobresaltos subversivos (gracias a las noticias sobre la situación política que transmite la radio o relata el hijo de la cocinera que llega del exterior), agitación de los sentidos, memoria del pueblo y complicidad entre las mujeres. Y por otra parte se trata de un viaje «horizontal» a través del tiempo, porque a medida que Alia recorre nuevamente los pasillos y salones que conformaron su infancia en



Escena de la película *La saison des hommes*, 2000, de la directora Moufida Tlati

el palacio, se reconstruye no sólo la historia de Túnez, sino también la de dos mujeres (Alia y su madre) que representan a dos generaciones de mujeres tunecinas.

«Esta película nace de una imperiosa necesidad, de un drama incluso, puesto que está ligada a la repentina y grave enfermedad de mi madre... Y mi película llegó de manera natural desde su historia y la de otras mujeres tunecinas, pero el lugar y las peripecias son imaginarias. La heroína de mi historia es una mujer, la que en nuestros países se llamaba a veces la “colonizada del colonizado”, mujer inferior por nacimiento, mujer nacida para servir al hombre... En la época del “protectorado”, los hombres padecían el yugo de los colonizadores y tenían tendencia a reproducir ese modelo y esa opresión. Una curiosidad personal sobre la vida de mi madre me llevó por tanto a tratar la dolorosa cuestión de las relaciones humanas hombre-mujer en las sociedades musulmanas»<sup>1</sup>.

Los dos trabajos siguientes de Moufida Tlatli inciden en los mismos elementos, aunque con una estructura menos compleja y articulada en comparación a *Les silences du palais*. Al igual que la película precedente, el guión de *Mawsim al-rijal* (La saison des hommes, La temporada de los hombres), 2000, fue escrito por Tlatli en colaboración con Nouri Bouzid. Tiene como protagonista a una mujer de gran fortaleza que, al estar casada con un hombre de mentalidad cerrada, ha de enfrentarse a situaciones dramáticas. Nuevamente Tlatli confronta a una madre y dos hijas en el transcurso del tiempo, observándolas en otras dimensiones del aislamiento: un hogar y una sociedad vinculados férreamente a la tradición.

Y son también dos mujeres, de nuevo una madre y su hija, las protagonistas de *Nadia et Sarra* (Nadia y Sarra), 2004, retrato de una familia que, a semejanza de la de *La saison des hommes*, se descompone lentamente. En esta ocasión Tlatli aborda el sufrimiento interno de Nadia, una mujer en torno a los 50 años, profesora de universidad, de vida agitada y aparentemente feliz, que entra en una crisis profunda al primer síntoma de la menopausia, sintiéndose abandonada por el marido e ignorada por su hija de 18 años. Un film producido para la televisión francesa en el que el universo de Moufida Tlatli ha de adecuarse a las exigencias de una producción destinada a la pequeña pantalla.

### Singularidades de su cine

Moufida Tlatli ha sido la tercera mujer de Túnez en realizar un largometraje, tras Selma Baccar con *Fatma 75* (1976) y Nejia Ben Mabrouk con *La trace* (1982). Pero cuando Tlatli llevó a cabo su primera película, ya se había ganado un lugar destacadísimo como montadora, no sólo en su país sino en todo el mundo árabe.

Mostrar la condición de la mujer en una sociedad patriarcal, poner al descubierto las agresiones escondidas y levantar el velo de las apariencias para otorgar un nuevo lugar a las formas de poder y sumisión, es el motor que mueve las imágenes de esta directora. El cuerpo, el deseo y la sexualidad femenina como metáforas de la necesidad de afirmación y liberación de la mujer tunecina. La posición que ocupa como objeto de la tradición y las dificultades externas e internas (pulsiones, deseos, sentimientos) a las que deben hacer frente para poder devenir persona. El secreto, lo no dicho, el silencio al que están abocadas, prisioneras en el espacio privado, cerrado y opresivo bajo la autoridad de las convenciones sociales y familiares. Todos éstos son los temas centrales que recorren la filmografía de Tlatli.

<sup>1</sup> *Ibíd.*, p. 8.

Estas temáticas se utilizan para romper las convenciones e ir en busca de una toma de conciencia, de un lugar nuevo (la ruptura del silencio) que se alce contra la tradición, una voz recuperada y liberadora que deje constancia de que las dificultades serán menores para las generaciones posteriores. De ahí el constante devenir entre presente y pasado, a través de *flashbacks* continuos, y la incidencia en las relaciones madre-hija sobre las que pivotan sus tres películas. Tlatli muestra todo ello con una mirada íntima y reflexiva, adentrándose en la subjetividad de las mujeres que filma, una mirada que denota que las vivencias reflejadas en la pantalla han sido de alguna manera vividas por la directora.

El cine de Moufida Tlatli rinde homenaje a las mujeres, y en sus películas, narradas con una enorme sensibilidad, el lugar prioritario está ocupado por ellas, re-significando el lugar que ocupan en el Túnez moderno. Siguiendo la tradición europea de Chantal Akerman, Agnès Varda o Marguerite Duras, al ver la riqueza que emana de las películas de Tlatli no cabe duda que la fuerza de las mismas proviene de la mujer que las filma.

«Existen las leyes, pero ¿pueden cambiar los bloqueos en las mentes? Esto me hace ser doblemente confiada y combativa, como mujer y como directora, para que cesen los silencios y reinen la justicia y la igualdad entre los seres humanos, independientemente de su sexo o su raza»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Ibid, p. 11



## **Nabil Ayouch**

**Paris, 1969**

### Filmografía

*Les pierres bleues du désert* (Las piedras azules del desierto), 20 min., ficción, 1992.

*Hertzienne Connexion* (Conexión herziana), 5 min., ficción, 1993.

*Vendeur de silence* (Vendedor de silencio), 26 min., ficción, 1994.

*Mektoub*, 90 min., ficción, 1997.

*Ali Zaoua, prince de la rue* (Ali Zaoua, príncipe de la calle), 90 min., ficción, 2000.

*Une minute de soleil en moins* (Un minuto menos de sol), 99 min., ficción, 2002.

*Whatever Lola Wants* (Lo que Lola quiera), 115 min., ficción., 2008

«No es intencionado, pero la poesía forma parte de mi universo, de mi imaginario. Es una mezcla de ingenuidad y de idealismo, de querer ver el mundo con mis ojos de niño quizá. A menudo me doy cuenta, viendo mis películas varios años después, que efectivamente hay a veces un desajuste con la realidad, con la vida verdadera»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Uagadugú, febrero, 2009.

Nace en París en 1969, de padre marroquí y madre francesa. Su padre posee una de las agencias de publicidad más prósperas de Casablanca y es dueño de la Fundación Zakoura, un banco creado a partir del modelo del Grameen Bank de Bangladesh, que realiza préstamos a gente sin recursos para poner en marcha proyectos que les permitan abandonar la marginalidad.

«Crecí en Francia, en un suburbio parisino, en Sarcelles. Era un lugar muy violento pues era multi-comunitario (judíos, árabes, negros, asiáticos), pero al mismo tiempo muy acogedor. No sentía que perteneciera a ninguna comunidad. Mi padre es musulmán, mi madre judía, y crecí en la escuela republicana, con principios laicos. Así que sufrí de esa falta de arraigo, de pertenencia. No era francés, no era marroquí, ya que no conocía el mundo árabe y no iba más que durante las vacaciones, no era inmigrante (puesto que mi madre era francesa), y era completamente anticlerical; rechazaba todos los cultos»<sup>1</sup>.

Entre 1987 y 1990 Ayouch realiza estudios de comercio y *marketing* en L'École Supérieure du Commerce Extérieure, y por las tardes acude a cursos de teatro. Posteriormente descubre y se orienta hacia su verdadera pasión, la dirección, lo que le permite reconciliarse con su segunda cultura, la marroquí.

«Muy pronto me refugié en una especie de aislamiento, de soledad. No tenía ni referencias ni pasiones, pero sí muchas cosas que expresar. No fue hasta los 18-20 años cuando empecé a expresarme por medio del teatro, primero como actor, después como director. El cine vino a continuación, como una prolongación, para ofrecerme más libertades en los temas que me apetecía abordar, como la búsqueda iniciática. Temas cercanos a mi experiencia y a una determinada visión del mundo, ligada a la observación de nuestra sociedad y de la actualidad»<sup>2</sup>.

Después de trabajar como meritorio en varios rodajes de cine y publicidad, se lanza a la dirección de su primer cortometraje, *Les pierres bleues du désert* (Las piedras azules del desierto), 1992, que cuenta la historia de un joven convencido de la existencia de grandes piedras azules en el desierto. Ayouch muestra ya en esta película una constante en su obra posterior: un universo que se orienta de lo real y lo concreto a lo mágico y lo onírico. Con sus dos siguientes cortos, *Hertzienne Connexion* (Conexión herziana), 1993, y *Vendeur de silence* (Vendedor de silencio), 1994, conquista gran cantidad de premios en festivales internacionales. Con una magnífica actuación del personaje principal, Ayouch nos adentra con *Vendeur de silence* en un mundo de represión y claustrofobia, a través de una comunidad de vecinos obligados a guardar silencio por culpa de un personaje déspota y violento. Nuevamente Ayouch altera los códigos de la realidad para dejar que la película llegue a su momento culminante cuando todo el vecindario se enfrenta al «vendedor de silencio», y entra en una especie de trance colectivo adoptando una actitud salvaje y perturbada como muestra de rebeldía e insumisión liberadora.

En 1997 dirigió *Mektoub*, su primer largometraje, que se convirtió en un récord de taquilla en Marruecos con más de 350.000 espectadores. La protagonista de la película es víctima de una violación filmada que se convierte en una doble metáfora: por un lado el precio que la mujer liberal y emancipada debe pagar en una sociedad donde es una de las grandes víctimas,

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

y por otro el silencio que el marido debe guardar para seguir perteneciendo a la jerarquía de los privilegiados en la escala social. En esta historia basada en hechos reales, Ayouch destaca lo oculto y perverso de la moderna sociedad de Marruecos que vive a lo occidental:

«*Mektoub* se inspira en un suceso real que ocurrió a mediados de los noventa: un comisario de policía violó a cerca de 200 ó 300 mujeres y se grabó haciéndolo. Con eso hizo “cantar” a buena parte de la clase política y empresarial de Marruecos. Fue un escándalo enorme y estuvo presente varios meses en los periódicos. Después, se apagó completamente, se olvidó, se fue lo que en otro lugar hubiera inspirado tres películas, 10 novelas... Muchas veces me pregunté cómo era posible que algo que produjo tal terremoto en una sociedad se olvidara tan rápido, cómo los artistas no sintieron la necesidad de hacerlo suyo y transformarlo»<sup>3</sup>.

Con gran libertad de tono, debida en gran medida a la doble cultura que marca la identidad de Ayouch, esta *road-movie* policial con grandes dosis de suspense aborda sin rodeos ciertos tabúes de la sociedad marroquí como la corrupción, el abuso de poder, las desigualdades y las drogas. La película fue seleccionada para participar en una treintena de festivales internacionales, entre ellos Berlín o Róterdam, y representó a Marruecos en la selección para los Oscar de Hollywood de 1998. Además fue galardonada con el Premio a la Mejor Película Árabe y el Premio a la Mejor Primera Película en el Festival Internacional de El Cairo y con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Oslo.

En 1999 Nabil Ayouch abandona Francia, se instala en Marruecos y crea su empresa de producción, Alí'n Prod.

«Desde que estoy instalado en Marruecos, hace 10 años, siento aún más la urgencia y la necesidad de hacer películas. No estoy seguro de haber encontrado un arraigo, en cualquier caso he encontrado una familia adoptiva y tengo ganas de ayudarla a crecer tanto como ella me ayuda a evolucionar»<sup>4</sup>.

Un año después realiza la película que le consagra como una de las jóvenes promesas del cine marroquí, *Ali Zaoua, prince de la rue* (Ali Zaoua, príncipe de la calle), 2000, donde trata el tema de los niños de la calle, y mezcla de manera admirable la comedia con el drama, la acción con el suspense y la imagen con la palabra. Ayouch pasa de retratar la rica burguesía marroquí en *Mektoub*, a descender con *Ali Zaoua, prince de la rue* a lo más bajo de la jerarquía social, al mundo de los niños de la calle, marginados y excluidos. Retoma la estructura de sus primeros cortometrajes e imprime nuevamente una constante interacción entre la realidad y el sueño a través de la vida de estos niños, inmersa en una dolorosa violencia donde la única salida es esnifar pegamento. Ayouch denuncia así la pobreza y el estado lamentable en el que viven y crecen los chavales. Sin embargo, la fuerza y autenticidad de la película gravita en su tono alejado del victimismo, la miseria o el melodrama. Apoyado en la forma y el tono del cuento, los niños se muestran con una fuerte humanidad y dignidad. Ayouch despliega a través de ellos sentimientos universales como el amor, la alegría, la fraternidad o el humor y acerca al espectador a un mundo desconocido que él humaniza para afirmar que todas las vidas tienen un enorme valor y que todo el mundo tiene derecho a la felicidad. Lo hace a través de una poesía y un onirismo desbordantes que, según él, se encuentran en la propia vida de estos niños:

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

«Me apetecía el cuento y no sabía hasta qué punto, yendo por la calle, mi universo iba a encontrar el suyo y sus realidades. La calle tiene un poder de atracción muy fuerte, también tiene una forma de poesía y de onirismo casi trágico-lírico, que nos cuesta mucho imaginar cuando no estamos en ella ni vivimos en ella. Su vida está compuesta de delirios, de fantasmas a partir de la nada. Se apropian de cualquier cosa, tienen esa poesía en su interior que es muy fuerte y es un pilar de su existencia, lo que les ayuda a aguantar. El hecho de ver hasta qué punto estos dos universos confluían me reconfortó en mi intención de tratar la película bajo ese ángulo»<sup>5</sup>.

Ayouch estuvo durante los tres años anteriores al rodaje de *Ali Zaoua, prince de la rue* en contacto permanente con los niños de la calle a través de asociaciones que trabajan con ellos. Esta interacción fue perfilando el trabajo de escritura del guión, realizado con la guionista francesa Nathalie Saugeon, y la decisión de usar niños de la calle para la interpretación de los diferentes personajes:

«Durante mucho tiempo me pregunté si tenía derecho a hacer esta película con verdaderos niños de la calle o si debía preservarlos de aquello. Y al mismo tiempo, al final de esta experiencia, me di cuenta rápidamente de que después de todo lo que me habían dado, después de esa generosidad que habían mostrado durante esos dos, tres años, no podía decirles que iba a hacer esta película con jóvenes actores profesionales. Existía también esa obsesión por lo que pasaría después. Todo el trabajo fue crear una distancia con respecto a eso... Porque su vida está compuesta de rupturas. Por primera vez en su vida se encontraron frente a algo enorme y con un objetivo: ir hasta el final»<sup>6</sup>.

Tras realizar en 2002 un telefilm para la cadena de televisión ARTE, *Une minute de soleil en moins* (Un minuto menos de sol), Ayouch crea Film Industry, un espacio de formación para permitir que los jóvenes puedan sacar adelante sus proyectos ligados a la imagen:

«La formación no es necesaria, es indispensable. Dos cosas son indispensables: la formación y las salas de cine. Cuando al llegar a Marruecos hace 10 años, en 1999, creé mi empresa de producción, no era sólo para hacer películas. Porque el cine para mí no es un arte individual. Y lo es aún menos en los países del sur. La creación es un arte individual pero el cine es un arte colectivo. Construir, participar en la construcción de una casa, que es la casa del cine en Marruecos, sí es algo que me interesa, algo por lo que he tenido ganas de instalarme allí»<sup>7</sup>.

Nabil Ayouch ha estrenado recientemente su último trabajo, *Whatever Lola Wants* (Lo que Lola quiera), 2008. Coproducida por Francia y Canadá y rodada en Nueva York con actores internacionales, Ayouch mezcla en esta película la cultura americana y la egipcia a través del personaje de Lola, una americana que decide convertirse en bailarina de danza del vientre. Combina la comedia romántica y el musical con el drama y articula el film en dos partes clara y conscientemente diferenciadas. La primera se desarrolla en Nueva York, con un ritmo rápido, acorde al latido de la vida en esta ciudad, y una imagen espectacular a nivel cinematográfico. La secuencia final narrada en este tono muestra a Lola en un autobús dirigiéndose hacia el aeropuerto a través del puente de Brooklyn, como una metáfora del puente que se tiende entre dos mundos. La segunda parte comienza cuando Lola llega a El Cairo. La narración toma un ritmo más lento y la cámara se adentra en lugares pequeños y calles estrechas, un universo

<sup>5</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Nabil Ayouch. «À propos d'Ali Zaoua». *Africultures*, mayo, 2003.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Entrevista con la autora. Festival Fespaco, Ugadugú, febrero, 2009.

Estreno de la película *Whatever Lola Wants*, 2008,  
del director Nabil Ayouch  
Fotografía cedida por Nabil Ayouch





desconocido, cerrado y asfixiante en el que la chica se convierte en lo contrario de lo que representaba en Nueva York: un icono exótico. Ayouch aprovecha este choque que sufre la protagonista con los códigos de un país desconocido para poner de relieve la hipocresía y los tabúes de la sociedad musulmana. Con una magnífica interpretación de la libanesa Carmen Lebbos y la americana Laura Ramsey, Ayouch confronta «la cultura americana liberal y ociosa con la egipcia, arraigada en sus tradiciones y sus principios». Y lo hace con inocencia, dulzura y emoción.

«Las únicas imágenes del mundo árabe que transmiten los medios occidentales son la guerra, el terrorismo y el extremismo religioso. Lo que nos lleva a pensar que es lo único que nos propone el mundo árabe. Como si estuviera repentinamente deshumanizado, incapaz de intercambiar y transmitir su cultura. Como si el ser humano, en toda su complejidad, ya no tuviera su lugar en el mundo árabe de hoy»<sup>8</sup>.

Ayouch habla en esta película de la mundialización, del traspaso de fronteras, el encuentro, el entendimiento y la reconciliación, para romper a través de la inocencia y la determinación de su personaje principal los clichés y los estereotipos. Y lo hace valiéndose de un lenguaje que no requiere comprensión: el de la danza del vientre. El conflicto entre Oriente y Occidente y los posibles puentes entre ambos están también presentes en el documental que prepara en la actualidad:

«Me ha influido mucho (y me sigue influyendo) el conflicto palestino-israelí, epicentro de tantos otros conflictos. De hecho estoy rodando un documental en Oriente Próximo desde hace algunos meses, sobre la relación entre los viejos refugiados palestinos y los jóvenes israelíes que han vivido o viven en los mismos pueblos. Este conflicto entre Oriente y Occidente aún tiene mucha influencia en mis películas»<sup>9</sup>.

### Singularidades de su cine

El cine de Nabil Ayouch gravita, al igual que su vida, entre dos culturas que convergen en la diversidad, la amplitud de miradas y la apertura en la concepción del ser humano y su identidad. Algunas películas han sido rodadas en Marruecos (*Les pierres bleues du désert*, *Ali Zaoua, prince de la rue*), otras en Europa (*Vendeur de silence*); y su última película, *Whatever Lola Wants*, es una clara muestra de su afán por hacerse un lugar en el panorama cinematográfico mundial. Sus primeros cortometrajes, al igual que su primer largometraje *Mektoub*, podrían inscribirse en el género del *thriller*, la acción y el movimiento, a lo que Ayouch declara:

«Es un cine del que me he alimentado. Probablemente porque nací en Francia y he pasado casi toda mi vida allí; al fin y al cabo, hace poco tiempo que me instalé en Marruecos, aunque haya pasado mucho tiempo allí. Es verdad que mis influencias cinematográficas vienen más de Occidente que de África»<sup>10</sup>.

A partir de mediados de los años ochenta, motivados por la ascensión al trono de Mohamed VI, quien promueve reformas para impulsar la libertad de expresión, los jóvenes directores marroquíes comienzan a desarrollar temáticas y estilos que reflejan los problemas más latentes

<sup>8</sup> Dossier promocional de *Whatever Lola Wants*, p. 6.

<sup>9</sup> Entrevista con la autora, Uagadugú, febrero, 2009.

<sup>10</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Nabil Ayouch. «À propos d'Ali Zaoua». *Africultures*, mayo, 2003.

en la vida de Marruecos, buscando un encuentro con su público. A partir de 1998, al menos una película por año es vista por más de 200.000 espectadores. *Mektoub* y *Ali Zaoua* fueron vistas por más de 350.000 personas en Marruecos, y con ello Ayouch ha demostrado que es posible congregarse no sólo enormes cantidades de audiencia en su país, sino también que estas audiencias pueden fluctuar entre edades muy dispares, desde jóvenes a adultos, y también un público familiar. *Mektoub* y *Ali Zaoua* están inspiradas en la realidad social de Marruecos, pero la profundidad y la humanidad con que Ayouch dota a sus personajes provoca una identificación muy fuerte con el público:

«Me dejé guiar en las dos por la realidad social, ya que me parecía muy importante que en esos países se pudiera hablar de ese tipo de cosas. Y que podía hacer que avanzaran las cosas desde el punto de vista de la sociedad civil, porque el arte se inscribe en la sociedad civil. La sociedad civil marroquí está en movimiento desde hace algunos años, y es verdad que el recorrido del cine quedaba un poco a la cola con respecto a ese tipo de cosas»<sup>11</sup>.

Estas películas se inscriben en el concepto de nuevo realismo desarrollado por Nouri Bouzid, que comprende las obras de los cineastas magrebíes que nacieron en los años cuarenta. Dicho concepto:

«Proyecta las ideas particulares y las actitudes personales del autor-realizador, hace de cada película una obra diferente de la anterior, desarrolla una postura individualista y, finalmente, impregna las obras de una autenticidad hasta ahora casi desconocida»<sup>12</sup>.

De esta manera, el realizador, a través de su mirada, se convierte en un elemento central de la película, la empapa de un sentimiento íntimo y personal ligado a la realidad, «una nueva realidad» que incide en el aspecto estético y narrativo. Nuevos personajes auténticos, cargados de historias y detalles, de sentimientos y afectos modelan una narración en la que la estética ha de crear también un nuevo concepto visual. Nabil Ayouch se consolida como uno de los más sólidos representantes de esta nueva voz otorgada al cine marroquí. En el cine de Ayouch las historias se suceden, pero los temas varían poco: la transgresión, el aislamiento, el encuentro, la búsqueda de la identidad, el sueño, la inocencia, el destino. Un cine que «como herramienta de reivindicación social, política e identitaria, me ha permitido comprender que mi desarraigo era también una fuerza». Su última película es una clara muestra de la capacidad de sublimación que Ayouch ha sido capaz de desplegar, como forma de superar su dificultad de pertenencia a los dos mundos entre los que su vida siempre ha gravitado:

«En abril de 2004, estábamos Nathalie (Saugeon, la coguionista) y yo reescribiendo una tercera versión del guión. Me preguntó por qué tenía ganas, en el fondo, de hacer esta película... Me confié a ella como nunca antes lo había hecho. Le hablé de mi infancia y del sentimiento de estar siempre corriendo tras mis raíces. Traté de describirle esa sensación de estar flotando, sin duda ligada a la falta de arraigo. Le dije hasta qué punto me sentía profundamente oriental y occidental. Cuando se quiere de verdad a un ser, a un país, a un pueblo, resulta difícil hablar de ellos sin criticarlos. Cuando se ama a dos, resulta aún más difícil, ya que los puntos fuertes de uno son a menudo las debilidades del otro»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Nouri Bouzid. «New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema». En *Postcolonial Images. Studies in North African Film*. Roy Ames. Bloomington, Indiana University Press, p. 169.

<sup>13</sup> Dossier promocional de *Whatever Lola Wants*, p. 8.

Es necesario destacar el importante papel que Ayouch ha desarrollado como productor y promotor de importantes iniciativas en el marco educacional. Preocupado por la cultura, la industria y el comercio de su país, ha promovido una gran energía y dinamismo en el sector cinematográfico marroquí, aportando además la experiencia adquirida en Francia. Entre 2001 y 2003 pone en marcha el Premio Mohamed Reggab, que recompensa los mejores guiones y contribuye a producir ocho primeros cortometrajes en 35 mm. de jóvenes talentos. En 2005 pone en marcha Film Industry, Made in Morocco, para la formación y producción de proyectos audiovisuales, además del proyecto Meda Films Developpement, estructura que facilita a productores y guionistas de 10 países de la ribera sur del Mediterráneo el desarrollo de proyectos.

#### Entrevista<sup>14</sup>

*En su primer largometraje, Mektoub, hay una gran libertad en el tono y la temática, que no corresponde con la mayor parte del cine que se realiza en esos años en el Magreb. ¿Cree que esta libertad para abordar ciertos temas proviene de la influencia que usted ha recibido de la cultura occidental?*

Muy probablemente, porque nací y crecí en Europa, en Francia, y mi cultura es, en esencia, francesa. Los primeros años, que son los de mi infancia, aquellos en los que me construí una conciencia, transcurrieron en un país en el que no había las mismas barreras, la misma censura que en Marruecos en la misma época, es decir, en los años setenta, ochenta, lo que se llamó «los años de plomo». Me he dado cuenta, hablando con cineastas marroquíes de otra generación que sí vivieron aquellos años de plomo bajo Hassan II, que efectivamente había una forma muy fuerte de autocensura en su manera de abordar ciertas temáticas o de no abordarlas.

*¿Tiene alguna influencia cinematográfica que haya marcado su manera de hacer cine?*

El cine nunca ha sido para mí un flechazo, un encuentro con un gran director o una gran película en una sala de un cine de barrio cuando tenía cinco años, sino más bien un medio, el único medio que tengo de expresar mis ideas, mis sueños y mi visión del mundo.

*¿En qué se inspira la historia de esta película, Mektoub?*

Es una película que arranca sobre la base de un suceso real, pero luego la historia es completamente diferente. Relata la travesía de una joven pareja por todo Marruecos, de norte a sur, y cuenta cómo, a través de este viaje, descubren su país y rehacen su pareja. La película aborda problemáticas como la corrupción policial o los campos de cannabis situados en el norte, del lado del Rif.

*¿Ha tenido problemas en Marruecos por sacar a la luz estos temas?*

Estuve a punto de tenerlos pero no los tuve. En ese momento todavía existía en Marruecos la Comisión de Censura —hoy se llama Comisión de Control y Visionado—. Se reunieron. Eran representantes de gendarmes de la Policía, del Ejército, del Ministerio del Interior. Es una comisión bastante representativa de todos los cuerpos del Estado. Recuerdo que al final del primer día de discusión me llamó un conocido para decirme que iban a censurar la película, pero no toda. Era como un test para tantear mi reacción. Yo respondí que si quitaban una sola imagen

---

<sup>14</sup>Entrevista con la autora. Uagadugú, febrero, 2009.

me negaría a que se proyectara la película. Insistió en que sólo se trataba de un par de planos o tres, dos o tres cosas que chocaban, que herían porque había ido un poco lejos. Yo dije que no. Volvieron a discutir un segundo día y permitieron que saliera sin censura.

*Tuvo mucho éxito de público y también de crítica ¿Se lo esperaba?*

Cuando haces tu primera película no esperas nada. Por supuesto esperas encontrar un público, darte a conocer, decir: «éste soy yo, esto es lo que tengo que decir». Si funciona, haces otra película.

*Una manera de reafirmarse en lo que hace.*

Sí, porque ofrece la posibilidad de continuar, de pensar que quizá estoy en el camino correcto. *Mektoub* tuvo también un éxito de público porque correspondía a un periodo en el que el cine marroquí estaba alejado de su público. Desde que empezó el cine en Marruecos en los años sesenta-setenta, muy pocas películas encontraron un público. Es importante para un cineasta, sobre todo si quiere darse a conocer en el extranjero, empezar por encontrar su propio público. A mediados de los noventa, hubo una película antes de *Mektoub*, titulada *À la recherche du mari de ma femme*, que fue la primera marroquí que realmente funcionó. Un año después llegó *Mektoub*. Correspondió a un periodo decisivo en el que por fin pudimos ir al encuentro del público marroquí y conseguir que nos entendiera. Creo que era un público harto de ver siempre películas sociales que trataban sus problemas, sus vidas. Como si al entrar en una sala de cine vieran lo que viven todos los días. Tenían ganas de otra cosa.

*Hablemos de Ali Zaoua. Me gustaría saber cómo abordó la atmósfera de los niños de la calle, cómo se documentó, cómo entró en ese mundo retratado en la película.*

Entrar en ese mundo es la expresión correcta. Al principio, *Ali Zaoua* era una historia que inventé junto con mi coguionista Nathalie, que nunca había estado en Marruecos. Evidentemente, nos planteamos de inmediato si no se trataba de un sueño, porque la historia que habíamos imaginado era cualquier cosa menos un gusto por retratar la miseria humana. No veíamos a esos niños, su vidas, como una vida miserable. En cualquier caso, no teníamos ganas de hablar de ello en esos términos. Lo veíamos a caballo entre una realidad que es dura, violenta, pero que tiene al mismo tiempo parte de sueño, de poesía, de proyección en el futuro. Me encontré con una mujer, médico pediatra, que tiene una asociación llamada Bayti, una de las mayores asociaciones de niños de la calle en Marruecos. Es una mujer a la que admiro mucho. Hablamos durante horas y me dijo que esos niños necesitan de todo menos que les compadezcan, que se apiaden de ellos. «Yo te ayudaré a recorrer las calles con mis educadores y entenderás», me dijo. Eso hice. Duró tres años. De día, de noche, intenté comprender. Como si se tratara de submarinismo, cuando uno está en el fondo del océano y observa otro mundo que le es desconocido. Comía con ellos, dormía con ellos, jugaba al fútbol con ellos. Eran horas y horas juntos. Insisto, intenté comprender lo que era capaz de comprender porque son esquemas completamente distintos de los nuestros. Nosotros pensamos que la vida normal es la sedentaria, vivir en una casa. Ellos piensan que no, que la vida normal es ser libre, poder fumar, dormir, comer cuando quieren. Es realmente un modo de funcionar que se acerca un poco al de las jaurías de lobos, con un jefe que es a la vez protector y también abusador, y una vida en la que se desplazan por la ciudad como si fuera una jungla. Viví eso durante tres años antes de hacer la película y fue apasionante.

*¿Cómo eligió a los niños que iban a protagonizar la película?*

No hubo un verdadero casting. Fueron encuentros. A lo largo de esos tres años vi a esos niños. Por algunos sentí un flechazo e influyeron en el guión. Veíamos la realidad al mismo tiempo que escribíamos el guión. A la fuerza influía, aunque ya tuviésemos ideas. Esos niños, esos papeles, Boubker, Ali, Omar, Kwita, eran niños que se escribieron a lo largo de los encuentros. Al principio no sabía quién iba a poder desempeñar esos papeles. No sabía si iban a ser capaces y ni siquiera si iban a tener ganas. Porque es como coger a un león que vive en la jungla y ponerlo en un zoo, en una jaula. En un sitio hacen lo que quieren y en el otro, el cine, no son más que obligaciones, de la A a la Z. Hay que ponerse aquí y no aquí, hay que decir esto pero hay que decirlo alto, hay que acostarse temprano, levantarse temprano... Y encontré a niños que tenían ganas, que querían llegar al final de esta aventura y que lo han hecho. Fue un gran orgullo para ellos y también para mí.

*En Une minute de soleil en moins actúa uno de los niños de Ali Zaoua. ¿Cómo fue el reencuentro?*

En realidad nunca perdimos el contacto desde *Ali Zaoua*. Aún ahora nos seguimos viendo. Le hice actuar después en una serie para la televisión marroquí que no realicé pero sí produje. Después, inmediatamente, esta película. Es un niño con quien tengo una relación bastante particular.

*Whatever Lola Wants es una película relacionada con el encuentro entre culturas y personas.*

Es una película que tiene que ver con la transmisión, la capacidad sobre todo de ir más allá de nuestras diferencias para poder hablarnos. Y en un sentido en el que quizá no estemos acostumbrados, porque normalmente vamos del Sur al Norte o de Oriente a Occidente. Aquí es a la inversa. Es una joven americana que al principio se enamora de un hermoso egipcio que vuelve a su país y ella le sigue. Esa falsa historia de amor se transforma en una verdadera historia de amistad entre ella y una mujer egipcia. Como le decía, este encuentro habla de nuestra capacidad para poder, cruzando fronteras, conocerse y hablarse, y sobre todo dejar que nuestras diferencias se expresen, porque hay demasiada gente que nos cuenta desde hace décadas que porque somos diferentes, porque tenemos culturas, religiones, países de origen diferentes, no somos capaces de hablarnos. Es la famosa teoría del choque de las civilizaciones o choque de culturas. Yo pienso exactamente lo contrario. Pienso que tenemos cosas que decimos porque somos diferentes pero hay que ser capaces de aceptar la diferencia y eso es lo más complicado. Esa capacidad para ir el uno hacia el otro. Aquí está la danza oriental como nexo visual primero y como nexo orgánico entre esas dos mujeres, entre esas dos culturas, entre esos dos mundos.

*Este encuentro o apertura entre culturas, que usted refleja en la película, es también característica de otros directores de las nuevas generaciones del cine marroquí.*

Forma parte de nuestras preocupaciones porque la mundialización es algo reciente. La facultad de poder movernos cómo y cuándo queremos es algo también reciente. Así que eso, a la fuerza, se refleja en el lenguaje y las temáticas que nos afectan, seguramente más que a nuestros mayores, cuya manera de hacer cine estaba mucho más cerrada. Incluso en cuanto a la producción. De hecho, había muchas menos coproducciones hace 30 años que hoy. Hoy



Escena de la película *Whatever Lola Wants*, 2008,  
del director Nabil Ayouch.  
Fotografía cedida por Nabil Ayouch.

casi no existen películas que no sean coproducciones. ¿Qué quiere decir coproducción? No es sólo dinero que proviene de diferentes países. También son influencias, miradas de productores que provienen de diferentes lugares y todo eso se cruza y se encuentra en el seno de una película. Eso es nuevo. Bueno, tiene 10, 15 años...

*La protagonista habla igualmente un lenguaje universal gracias a la danza.*

Absolutamente. No hay tantas cosas hoy en día que sean capaces de acercarnos, de situar a la gente en un mismo lugar para vivir las mismas emociones. Está el cine, quizá también el deporte. Y hay otras formas de arte como la danza. Arte visual. Por eso he hablado antes de nexo visual. La danza oriental es probablemente una de las cosas más bellas de la cultura oriental. Se desnaturalizó hace algunos años, se dijo que las bailarinas eran prostitutas pero, en realidad, la danza oriental tiene 3.000 años. Ha acompañado el nacimiento de una civilización. En origen se llamaba danza del vientre porque es la danza de la procreación, del nacimiento. Durante miles de años, la civilización egipcia primero y luego toda la civilización árabe –porque es una danza que se extendió por todo el mundo árabe– fueron acompañadas por movimientos de danza. Occidente se apoderó de ello en la salas de baile, en el cine... Es algo que, por lo tanto, nos une. No hay muchas cosas que nos unan pero la danza oriental es una de ellas.

*Hábleme del nacimiento de Film Industry y de dónde surge la idea de formar cineastas.*

Hace cuatro años me llegó este sueño, un poco loco, incluso muy loco. Pensé que a la población marroquí le gusta el cine, todo tipo de cine. Pero cada vez que vamos a ver una película de acción, forzosamente es americana. Cada vez que vamos a ver una comedia, forzosamente es una película egipcia, una comedia musical es forzosamente india... ¿Qué quiere decir? ¿Quiere decir que no somos capaces de crear esas imágenes basándonos en nuestra realidad, en nuestra historia antigua y contemporánea? Nos gusta cantar, nos gusta bailar, nos gusta el cine de acción, nos gusta reír... Así que somos capaces. Nos movemos entre el cine de género, del que nos hemos apoderado, con jóvenes realizadores y jóvenes actores –porque la mayoría son óperas primas– y el cine de identidad, que es un concepto fundamental para mí hoy. Hemos hecho 30 películas en tres años que han visto la luz en festivales, en vídeo, en cines, en la televisión, y hemos comprobado que hay una verdadera demanda por parte del público marroquí.

Se creó un encuentro. Esto nos animó a volver a empezar y este año estamos produciendo 12. Siempre con pequeños presupuestos. Son películas que cuestan en 100.000 y 120.000 euros, películas de bajo presupuesto que se basan en los principios de la film industry que podía existir en Hong Kong o en India en los primeros tiempos. Es decir, rodar en muy poco tiempo, 12 ó 15 días, con un gran equipo, con dos o tres cámaras, con prisas. Y con prisas se cuentan las cosas de manera diferente a cuando no las hay. Ha habido películas fallidas, otras muy conseguidas. Ha habido hermosos momentos de cine, y toda una categoría de películas para alimentar a un público de manera diferente en géneros a los que no estaba acostumbrado, como por ejemplo el cine histórico, el de terror o el fantástico. Vosotros en España ya los conocéis. Desde no hace mucho tiempo de hecho, desde hace 15 ó 20 años, porque tenéis cineastas muy bien dotados en eso, con mucho talento. De hecho, muchos han inspirado a los cineastas marroquíes de la Film Industry. Nosotros, en Marruecos no conocíamos estos géneros. Sin embargo, tenemos historias de genios, leyendas... Nos hemos apoderado de esas leyendas y hemos hecho de ellas películas de terror. Películas fantásticas.



## **Raja Amari**

**Túnez, 1971**

### Filmografía

*Le bouquet* (El ramo), 10 min., ficción, 1995.

*Avril* (Abril), 25 min., ficción, 1998.

*Zat masa final juillet* (Un soir de juillet, Una tarde de julio), 26 min., ficción, 2001.

*Al-satan al-ahmar* (Satin rouge, Satén rojo), 100 min., ficción, 2002.

*Aala khuta al-nissyan* (Sur les traces de l'oubli, Tras las huellas del olvido), 58 min., documental, 2004.

*Dowaha* (Les secrets, Los secretos), 91 min., ficción, 2009.

«Creo que los personajes de las mujeres dan más juego e interés dramático, por sus cuerpos, situaciones, aspiraciones y dinámica»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Naceur Sardi / Mahrez Karoui. Entrevista con Raja Amari. «Suivre les personnages dans leur dépassement». *Ecrans de Tunisie*, enero, 2010.

Nace en 1971 en el seno de una familia de clase media de Túnez. Su padre era funcionario y su madre diseñaba ropa para niños. Creció viendo las películas musicales de la edad de oro de Egipto, de los años cuarenta y cincuenta, influencia que queda reflejada en su primer largometraje *Satin rouge*. Estudió Literatura y Civilización Francesa en la Universidad Tunis I antes de trasladarse a París para estudiar en la FEMIS (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son), donde se graduó en 1998. Trabajó como crítica cinematográfica para varias revistas tunecinas, entre las que destaca *Cinécrits*, al tiempo que realizaba sus primeros cortometrajes: *Le bouquet* (El ramo), 1995, *Avril* (Abril), 1998, y *Zat masa final juillet* (Un soir de juillet, Una tarde de julio), 2001.

La recuperación del cuerpo y la realización del deseo de la mujer por encima de las convenciones sociales o la edad, es el eje sobre el que se construye *Satan alahmar* (Satin rouge, Satén rojo), 2002. Esta película, narrada desde el punto de vista de la protagonista, describe el «retorno a la vida» de Lilia (Hiam Abbass), una mujer que al espiar las compañías de su hija entra una noche por casualidad en un cabaret y descubre un mundo «paralelo», envuelto en humo, vociferante, poblado sobre todo por clientes masculinos y por mujeres que se exhiben bailando la danza del vientre. Para Lilia comienza una vida nocturna que la transforma, que llevará en secreto a escondidas de la hija y de los vecinos curiosos e invasivos, y que le permitirá cumplir el sueño de bailar en ese escenario y convertirse en una apreciada y deseada bailarina.

La protagonista va destapando su cuerpo, adopta ropas más ligeras y coloridas, se suelta el pelo y descubre las posibilidades del maquillaje. Se hace, en definitiva, visible a sí misma y comienza a escuchar a un cuerpo erotizado que demanda bailar, expresarse, ser tocado y mirado. De igual manera destapa Amari con esta película los prejuicios de la sociedad tunecina:

«El modo de vida tunecino es bastante esquizofrénico, y esto casi tanto para los hombres como para las mujeres. Es un país en el que uno no se atreve a mostrar sus deseos. Continúa pesando mucho la mirada de los otros. De ahí la hipocresía general. Puedes vivir como quieras, con la condición de que se preserven las apariencias de la moral tradicional»<sup>1</sup>.

Su siguiente trabajo es *Sur les traces de l'oubli* (Tras las huellas del olvido), 2004, documental sobre la escritora y viajera suiza Isabelle Eberhardt, feminista que vivió con extrema libertad en el siglo XIX en el desierto norteafricano. Pero será en el segundo largometraje de ficción, *Dowaha* (Les secrets, Los secretos), 2009, donde la directora aborde de manera aún más radical la descripción de personajes femeninos y las relaciones que se establecen entre ellos. También *Dowaha* está ambientada en un lugar cerrado, otro de los ambientes estancos que abundan en el cine de Amari (y en el tunecino en general). En este caso se trata de una villa abandonada en las afueras de la ciudad donde tres mujeres de distintas edades, tres generaciones (una madre y, cabe suponer, sus dos hijas, si bien poco a poco iremos descubriendo el terrible secreto de la más joven), viven bajo un mismo techo de forma clandestina en la zona destinada al servicio.

Desde los momentos iniciales y a lo largo de todo el film, Amari suspende el tiempo y el espacio. Sabemos sólo por fugaces indicaciones que la acción se sitúa en nuestros días, aun-

<sup>1</sup> Louis Guichard. Entrevista con Raja Amari. *Télérama* nº 27-28. 24 de abril, 2002.



Escenas de la película *Satin rouge*, 2002, de la directora Raja Amari.

que podría transcurrir perfectamente en otra época. Tampoco proporciona información sobre estas mujeres, creando un mecanismo en el que nada resulta previsible, en el que todo ha sido concebido para no dar a entender el desarrollo de las situaciones ni los vínculos reales que las unen. En realidad, jamás se llega a explicar lo que sucede, pero al mismo tiempo, y como siempre en el caso de Raja Amari, todo es muy real y está marcado por una tensión que crece y se atenúa, sin que nada estalle jamás.

*Dowaha* es una tragedia que se retroalimenta sin inicio y sin fin, es una historia de madres y de hijas sometidas, y de rebelión, que se desata cuando una pareja joven y moderna llega a vivir a la casa:

«La llegada de la joven pareja, y sobre todo de la chica, es una llamada a la emancipación. En *Satin rouge*, Lilia sigue un movimiento inverso: llegó demasiado pronto a la edad adulta y querría volver a una cierta juventud (...) Me gusta ese movimiento de liberación, pero indirecto. Quería alejarme del esquema demasiado simplista de una emancipación de la mujer oprimida de manera directa. Me interesa trabajar la dramaturgia de personajes más complejos. El motor de esos personajes es el deseo, que toma vías secundarias»<sup>2</sup>.

*Dowaha* es la versión *dark* de *Satin rouge*, y una especie de desarrollo y complemento de su primer cortometraje, *Avril*, en el que Amari ya desplegó una dimensión claustrofóbica y de terror (está ambientado en una mansión decadente) a través de los disturbios mentales de las protagonistas (dos hermanas cincuentonas) que tienen prisionera a una niña de 10 años, en un juego perverso de soledad, dolor, reclusión y autoexclusión con respecto al mundo.

### Singularidades de su cine

Un cine de la emoción, así podría definirse la obra de Raja Amari. Al igual que Moufida Tlatli, la cineasta tunecina muestra en sus películas personajes femeninos en relación y en contraste con el mundo codificado que las rodea, el de la familia, las tradiciones y las relaciones sentimentales. Y también como Tlatli, Amari explora la resistencia de las mujeres situándolas en ambientes cerrados en los cuales se ven obligadas a vivir y a luchar. Se trata de un cine sensual y en absoluto maniqueo.

Raja Amari es una directora que trabaja sobre el realismo de las imágenes, que construye encuadres y escenas sin aditamentos innecesarios, concentrándose en la fisicidad de los cuerpos y de sus cambios. La primera escena de *Satin rouge* es sintomática en este sentido: un largo plano secuencia nos muestra algunas habitaciones del apartamento siguiendo a la protagonista, que cumple con el rito cotidiano de sus labores domésticas. Esta secuencia es emblemática en la simplicidad de su mirada, puesto que le cuenta al espectador «todo» sobre esa mujer que vive prisionera de los recuerdos, de la memoria del marido desaparecido, que niega su cuerpo bajo vestidos informes y que esconde sus largos cabellos recogidos bajo la nuca. A Lilia le gustaría dejarse llevar por el deseo, por la música, por la danza, esboza un baile ante el espejo pero rápidamente se recompone y continúa limpiando el polvo. Todo esto está contenido en la primera escena de *Satin rouge*.

<sup>2</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Raja Amari. «Emmener l'espectateur là où il ne veut pas aller». *Africultures*. Noviembre, 2009.

Al introducir en la película un triángulo sexual y sentimental, Raja Amari no cae jamás en la tentación del exotismo o de los estereotipos, y conduce a sus tres personajes hacia un encuentro y una resolución inesperados. No sirven las palabras sino las miradas y los gestos silenciosos para transmitir lo que está sucediendo. La sorpresa no da lugar a escenas dramáticas sino a un breve diálogo apenas susurrado, el que tiene lugar entre el hombre y las dos mujeres (madre e hija). Raja Amari insinúa de forma sublime, dentro de las convenciones de una fiesta tradicional, las huellas de un deseo indecible que los cuerpos de los amantes siguen expresando ante una multitud que no sabe, o que no quiere ver.

«Es cierto que *Satin rouge* suscitó una polémica sobre el papel de la mujer en la sociedad tunecina y cómo la represento en esta película. En ambos casos, sin embargo, el centro de la película no está ahí. Quería seguir a un personaje en su evolución. Hay efectivamente interferencias con el contexto social pero no es lo más destacado. La película no es una reivindicación social y no resalta especialmente a una mujer víctima de la sociedad patriarcal y opresora. La opresión proviene de las relaciones entre los personajes mismos, así como las complicaciones»<sup>3</sup>.

La moral tradicional no es preservada por las mujeres que retrata Amari, mujeres que se liberan y emancipan asumiendo su erotismo y sus deseos de forma directa, transgrediendo irremediamente los códigos impuestos. Es por ello que Amari ha recibido críticas muy severas en su país de origen, tal como se puede apreciar en estas líneas extraídas de una crítica realizada para un medio tunecino por el crítico cinematográfico Zouhour Harbaoui:

«¿Debemos ver, a través de *Satin rouge*, el precio a pagar para que una mujer (o las mujeres) tunecina alcance su libertad?»

¡Basta ya de consideraciones primitivas que obligan a la mujer a desvestirse para adquirir su libertad! Se puede ser completamente independiente sin por ello mostrar la carne. Por regla general, aquellas que desean obtener la libertad por medio de su cuerpo son prisioneras en su cabeza.

¡Cesad de "prostituir" la imagen de la mujer tunecina! ¡Ella no ha pedido nada!»<sup>4</sup>.

*Dowaha* se inscribe, en cuanto a temática y estilo de puesta en escena, dentro de los mismos códigos que *Satin rouge*. Aunque la directora va más allá, al generar una atmósfera asfixiante que se orienta hacia el género fantástico o de terror, con grandes dosis de suspense y misterio, abriendo nuevas vías en el contexto del cine tunecino en el que normalmente es el contenido y no la forma lo que decide lo esencial. Ya en el cortometraje *Avril*, Amari desplegó su gran capacidad para construir atmósferas enigmáticas, en las que la información sobre los personajes se da de forma muy dosificada, ayudando a mantener la tensión durante toda la película. Esto le permite a la directora desarrollar su interés fundamental en relación a la práctica cinematográfica, «seguir a los personajes en su evolución, a través de las relaciones que establecen entre ellos». Relaciones que son siempre complejas y sutiles, como en la vida, y que Amari dota de una gran profundidad y emoción, sin preocuparse por preservar la moral tradicional.

<sup>3</sup> Olivier Barlet. Entrevista con Raja Amari. «Emmener l'espectateur là où il ne veut pas aller». *Africultures*. Noviembre, 2009.

<sup>4</sup> Zouhour Harbaoui. «Ce n'est pas du velours!». *Africultures*, 23 de agosto, 2005.