

EL AMOR EN EL CINE EGIPCIO

ANÁLISIS DE LA RELACIÓN HOMBRE-MUJER EN ALGUNAS PELÍCULAS EGIPCIAS DESDE 1950 HASTA 2000¹

Melanie Croubalian
Université de Genève

“Todo el mundo sabe que una película es una suma de mentiras; fabricamos una realidad a partir de mentiras. Es el único modo conocido para expresarse en las películas de ficción, si no uno haría documentales”.
Muhammad Khân, director egipcio

Cuando uno habla de amor en la cultura árabe, se refiere a menudo a la poesía del período pre-islámico (la primera forma de amor cortés, o *al-hubb al-'udhrî*), o a los tratados de amor teóricos de autores que Malek Chebel (1995) nombra los “teólogos del amor” (siglos X-XV). En efecto, el amor ocupa un lugar importante a pesar de que sea presentado bajo dos aspectos opuestos: descrito como un sentimiento idealizado y platónico en la poesía (como en la historia de Majnûn y Laylâ, los Romeo y Julieta orientales), su dimensión sexual tampoco se oculta en los tratados en prosa (por ejemplo en el famoso *Collar de la paloma sobre la afinidad y los amigos*, de Ibn Hazm al-Andalûsî [993-1064], una especie de guía práctica sobre el amor). En ambos casos, el amor, sea platónico o carnal, preocupa a muchos autores -filósofos o poetas- en la cultura árabe clásica. Hasta el día de hoy se encuentra esta preocupación en las obras de escritores y realizadores contemporáneos, particularmente en Egipto.

Este artículo se propone analizar los diferentes matices de este sentimiento tal y como están representados en el cine egipcio de los últimos cincuenta años a través de cuatro categorías distintas de amor.

Nuestra clasificación se basa en el período clásico, donde los lexicógrafos árabes cuentan ya sesenta palabras para decir “amor”. De esta lista se destacan tres categorías lexicológicas: el deseo físico (*shahwa, shawq*), un amor exclusivamente carnal, el amor veneración (*ta'abbud*), que coloca al ser amado sobre un pedestal y existe sobre todo en el imaginario, y el amor filial (*ubuwwa, hanân, 'atf*), como el que existe entre padres e hijos (eventualmente entre amigos). Notemos que este último término también puede aplicarse a una relación amorosa, en el sentido de ternura (con la excepción de *ubuwwa*, que por su raíz *ab* -literalmente “padre”- se refiere exclusivamente a las relaciones familiares).

A estas tres categorías añadiremos el amor en el matrimonio, el cual será interesante analizar a la luz de los prejuicios occidentales modernos. En efecto, solamente amor y matrimonio han sido asociados recientemente en el imaginario colectivo occidental y más tarde, o todavía ni siquiera, en el imaginario árabe.

Leeremos diferentes películas egipcias de los años 50 hasta hoy a través de estas cuatro categorías, ilustrando el propósito con ejemplos cinematográficos precisos para demostrar que al fin y al cabo los matices del amor siguen iguales pero con soportes

¹ Traducción del francés de Elena De La Rosa.

diferentes desde la era clásica a la de la imagen en movimiento. Este análisis del sentimiento amoroso en el cine egipcio también nos permitirá explorar la relación hombre-mujer y las distintas representaciones de la mujer en el cine egipcio de los últimos 50 años. Volvamos primero brevemente a los inicios de esta industria en Egipto.

Breve crónica del cine egipcio

Desde 1896, menos de un año después de su primera proyección en París, las películas de los hermanos Lumière serán proyectadas en Alejandría y en El Cairo. Al año siguiente, varias salas de cine se abrieron en las dos ciudades, y después en otras más pequeñas, la mayoría bajo el control de gerentes extranjeros, egipcianizados o no.

En 1923 se produjo el primer largometraje egipcio, *En el país de Tutankhamon*. En 1925, fue creada la sociedad Misr para el teatro y el cine bajo decreto real. Esta sociedad para la promoción del teatro y del cine nacionales depende del banco Misr (literalmente Egipto) es fundada por Talaat Harb y producirá numerosas películas. En 1934, construye los estudios Misr, un tipo de Cinecittà egipcia, que han sido adquiridos hace poco por un grupo de jóvenes realizadores después de un largo periodo de inactividad.

En 1927, la gran actriz de teatro Aziza Amir produjo una película escrita y realizada por Wedad Orfi (un realizador de origen turco), *Llamada de Dios*. Sin embargo, durante la primera proyección, Aziza, que no estaba satisfecha con el resultado, despidió al desafortunado realizador². Recurrió después a Stéphane Rosti, un austriaco nacido en El Cairo y establecido en Egipto, para volver a hacer la película que será estrenada el 16 de noviembre de 1927 titulada *Leila*. Cuenta la historia de una aldeana seducida, embarazada por un beduino y abandonada por una turista americana. Fue considerada durante mucho tiempo como el primer largometraje de ficción egipcio, antes del descubrimiento de *En el país de Tutankhamon*. Aziza Amir fue la primera mujer productora en Egipto y se inscribe en un movimiento más amplio de mujeres (actrices, productoras, realizadoras) en el cine de los años 1925 a 1945.

La producción cinematográfica egipcia se desarrolló muy temprano, forjándose una identidad propia y estableciendo bases sólidas sobre las cuales se fundó un verdadero "Hollywood oriental". Este fue sin embargo menos importante que la industria cinematográfica india de la época basada en Bombay.

La aparición en 1928 del cine hablado revolucionó el cine egipcio, tal vez más que en Europa o en los Estados Unidos. En efecto, el público egipcio, en su mayoría analfabeto, no podía seguir los diálogos en intertítulos de las películas mudas. Además el sonido tenía que satisfacer al público árabe: baile y canto. Fue el inicio de una enorme producción de comedias musicales que solamente decayó a finales de los 60, con la llegada del realismo y de una nueva ola de realizadores más preocupados por la crítica social que por el music-hall. Sin embargo el género nunca desapareció por completo e influyó mucho a realizadores como Youssef Chahine que cuenta en la película autobiográfica *¿Alejandría, por qué?* su pasión de joven por los "musicales" hollywoodienses de los años 50. La música y el baile seguirán siendo elementos distintivos de la identidad del cine egipcio, en todo caso hasta mediados de los 80 y, después, tanto en las películas comerciales como en las de autor.

Es en este cine hablado desde los años 50 que nos vamos a inspirar para intentar elaborar un marco del amor en el cine egipcio. Youssef Chahine, reconocido hoy día, por lo

² Trabajar con productoras no le traerá suerte al pobre Wedad Orfi. En 1928, otra de sus películas, *Bajo el sol de Egipto*, será quemada por Fatima Rushdy, la productora, insatisfecha con su trabajo de realización. Por otra parte, su cuarta película, *El drama de la vida*, estrenada en 1929, será la primera en ser completamente prohibida por la censura por culpa de escenas de baile juzgadas indecentes.

menos en Occidente, como un de los mayores realizadores de este país, nos ha dado, con una producción a veces desigual, algunas de las obras maestras del cine egipcio. Entre ellas, *Estación central*, rodada en 1958 y en la cual Chahine mismo se revela no solamente un realizador ya muy maduro sino también un actor de una extraordinaria intensidad. La película, que fue un fracaso comercial a su salida, está considerada hoy como una obra mayor del cine egipcio. Ubicada enteramente en la estación de trenes del Cairo (*Bâb al-hadîd* en egipcio) esta película presenta una gama entera de tipos humanos. La película se concentra sobre la historia de Qennâwi el lisiado, protegido por el vendedor de revistas, el bueno Madbûli. Secretamente enamorado de la apetitosa Hannûma, la vendedora ilegal de bebidas refrescantes, vive en un vagón viejo de la zona abandonada de la estación. Incomprendido, Qennâwi sufre una frustración sexual inexpresada y acabará intentando matar a Hannûma antes de que se lo lleven, aterrorizado y traicionado, en una camisa de fuerza. Del mismo realizador, examinaremos su última película estrenada en 1999, *El otro*, que resume todos los temas preferidos de Chahine y habla notablemente de las diferentes relaciones amorosas y de la mundialización. La película cuenta la historia de Adam, un rico heredero de un egipcio casado con una americana maquiavélica (magnífica Nabîla Ebeid), estudiante en California, que vuelve al Cairo para las vacaciones y encuentra a Hanân, una joven periodista de origen popular que está investigando sobre la corrupción de las elites en Egipto (a las cuales pertenece la familia de Adam). Se enamoran y se casan. Adam decide quedarse en Egipto y su madre, muy protectora y celosa enfermiza, decide separarlos. Toma contacto con el hermano de Hanân, comprometido en un movimiento terrorista islámico y le pide que rapte a la muchacha. La película acaba en un baño de sangre que le costará la vida a Adam, y con Hanân embarazada.

En nuestra gama de películas también figura una más convencional, generalmente calificada de mediocre por la crítica, pero que representa aspectos interesantes del amor en un medio muy tradicional de los años 30-40, independientemente de su calidad estética. Se trata de *Entre los dos palacios*, una película de Hasan al-Imâm, realizada en 1964. Adaptada del primer tomo epónimo de la *Trilogía* de Naguib Mahfouz, constituye una gran saga en el Egipto de principio de siglo XX, que cuenta la historia de la familia de Ahmad 'Abd al-Gawwâd³, un respetable vendedor de café, arroz, frutas secas y jabón nos describe la vida regular y sin sorpresa de Amîna, la esposa del jefe de familia así como los sueños y las esperanzas de los hijos, Kamâl, Yâsîn, Fahmi, Khadîga y 'Aysha. El patriarca 'Abd al-Gawwâd, severo y autoritario con su familia, ligero y seductor con las almeas durante las veladas entre amigos, representa bien el arquetipo del jefe de familia tradicional egipcio.

A partir de los años 80, los realizadores de la nueva generación también nos han dado películas excelentes en un estilo nuevo, aunque conservando y desarrollando una identidad cinematográfica egipcia. Muhammad Khân, nacido en El Cairo en 1942, es generalmente considerado como el jefe de fila del "neo-realismo egipcio". Muy encariñado con los lugares, también desarrolla una mirada sensible y original sobre los problemas sociales contemporáneos de Egipto: la crisis económica e inmobiliaria, el desasosiego del individuo en un mundo en plena mutación, la pérdida de referencias sociales y familiares, pero también la solidaridad humana entre los seres. Su película, *Los sueños de Hind y Camelia* (1988) cuenta la historia de una amistad entre dos mujeres trabajando como criadas en un suburbio del Cairo. Camelia, repudiada por ser estéril, traba amistad con Hind, una joven viuda de un pueblo. 'Îd, un pobre estafador, seduce a Hind que queda embarazada. Presionado por Camelia, acaba casándose con Hind. Apenas ella da a luz una hija a quien llama Ahlâm (sueños), arrestan a 'Îd, trabajando entonces en el mercado negro

³ Para los nombres de los personajes de la novela, adapté la transliteración más cercana a la pronunciación en dialecto egipcio.

de divisas. Purgará su pena en la cárcel pero después de haber enterrado en el patio de la casa de Camelia la suma importante que llevaba antes de su arresto. Ahlâm, Hind y Camelia encuentran el dinero, y sumamente felices, se van de vacaciones a Alejandría en taxi. Desgraciadamente, el chófer y un cómplice las drogan y les roban todo su dinero. Privadas de todo, otra vez pobres, no pierden la esperanza en la vida. Vuelven a casa solidarias y optimistas y allí esperan la salida de Ád. La pequeña Ahlâm se convierte en el símbolo de su próxima felicidad.

Otro realizador confirmado de la misma generación y uno de sus apoyos ha sido 'Atif al-Tayyib. Nació en El Cairo en 1947 y murió prematuramente en 1995. Su toma de posición política y social, notablemente sobre los daños causados por la *Infitâh* (apertura económica bajo el presidente Sadat) se destaca muy claramente en sus películas. En 1985, será el primer realizador de su generación en ser seleccionado en Cannes para la quincena de los realizadores con *El amor al pie de las pirámides*, una buena adaptación de la novela de Naguîb Mahfouz. La película cuenta la historia de Ali, un joven de la clase media empobrecida por la *Infitâh*, que se encuentra con la joven Ragâ' en su trabajo. Ella es de una clase social superior pero igualmente sin recursos. Se enamoran y acaban casándose a escondidas de sus familias. Pero tienen que enfrentarse con un problema importante. ¿En una ciudad superpoblada como El Cairo, dónde se puede encontrar un poco de intimidad para consumir su matrimonio? Cada uno vive con su familia y sus medios no les permiten alquilar un piso, aún menos comprarlo. Después de haber intentado ir al hotel o al piso de un amigo, en vano, acaban en el desierto, al pie de la gran pirámide. Cuando 'Ali está finalmente a punto de poder remediar a lo que llama su "crisis sexual", la brigada social dirige sus proyectores sobre ellos y los llevan a la comisaría. Tendrán que enfrentarse con el tribunal por "fornicación en la vía pública" y pasarán su luna de miel en la cárcel.

La última película de nuestra selección es de un realizador de la última generación surgida en los años 90. Se trata de *La ciudad*, de Yousri Nasrallah, nacido en El Cairo en 1952. Está rodada en vídeo digital y cuenta el recorrido individual de 'Ali, un joven egipcio del barrio popular Rôd al-Farag. Sueña con ser actor y va a tentar su suerte en París. Después de varios golpes duros en esta ciudad donde acaba tan pobre como en El Cairo, además de solo, 'Ali vuelve a casa amnésico, transformado por este viaje iniciático. De ahora en adelante tiene el valor de vivir sus sueños y de luchar para conseguirlos.

A través de estas seis películas que nos llevarán de los años 50 hasta hoy, buscaremos las diferentes categorías del amor tal y como las hemos definido y contrastaremos las relaciones de amor y de ternura entre una u otra película gracias a ejemplos seleccionados.

Amor-ternura, amor filial ('atf, hanân)

Esta categoría de amor nos incita a examinar con prioridad las relaciones padres-hijos. El vínculo entre la madre y el hijo constituye un modelo perfecto de este género. En *Entre los dos palacios*, Amîna, la madre, tiene con todos sus hijos y hijas y en particular con sus hijos una relación de complicidad y de comprensión. Vuelve a ser un arquetipo materno, como lo describe Juan I. Castián:

Para ser una buena productora de hijos legítimos, la mujer debe poseer como "virtud" fundamental la "decencia", el escaso interés manifiesto en el sexo. Debe experimentar, por ello, una auténtica desexualización. Junto a esta primera "virtud" debe poseer también otras propias de todo aquel que ocupa una posición subordinada. Es el caso de la humildad, la discreción, la lealtad o la disposición para sacrificar los propios intereses en beneficio de los de otros. (1995, p. 24)

Amîna, la madre modelo, "ha convertido la satisfacción de su marido en su misión en la vida" y este papel le procura "una cierta felicidad" (Castián, 1995, p. 24). Este personaje de pura bondad -con una sonrisa tan beata que a veces linda con la estupidez- está dispuesto a todo para agrandar a sus hijos y a su marido. Este amor materno se extiende a su hijastro, Yâsîn, nacido de un precedente matrimonio y que considera a Amîna como a una verdadera madre. ¿Pero cuál es entonces el amor de Yâsîn para su madre de verdad? Asistimos a su reencuentro después de once años separados, cuando el hijo se entera del próximo matrimonio de su madre y atraviesa una penosa crisis. Ella le reconoce y le acoge con pasión y exceso, cubriéndole de besos. Pero Yâsîn sigue frío y crispado. Cuando habla de su matrimonio, cambia el tono de la madre, y su voz se vuelve casi masculina. Intenta justificarse describiendo al padre como una bestia pero el encuentro acaba con el gesto dramático y definitivo de Yâsîn que tira bruscamente a su madre sobre la cama, tratándola de prostituta.

El amor madre-hijo no siempre es compartido e incondicional. Si la relación entre Amîna y sus hijos es armoniosa, la de Yâsîn y su madre no. Ella no ha conseguido llegar a la altura de "santa" donde la había colocado su hijo. Él la desaloja de su pedestal por causa de sus varios matrimonios. Más que amor filial, es más bien una forma de amor-veneración (ta'abbud). Este también puede existir entre dos enamorados: se espera del ser querido un recorrido sin fallos y un comportamiento conforme a un ideal que uno se ha creado. Cuando se rompe esta imagen perfecta, el amor sólo puede morir.

Según el modelo de Amîna, existen en otras películas varios ejemplos de madre cumpliendo con los criterios de "perfección" mencionados. En general estas madres son mujeres sencillas, vestidas de una manera tradicional, a menudo con velo, sometidas a los deseos de sus maridos, aunque hayan desaparecido (El otro). Les falta principalmente la independencia y se comportan como niñas (la madre de 'Ali en *La ciudad* canta canciones infantiles, jugando a descubrir rimas y a jugar con su hijo como si fuera una muñeca). Amîna no tiene derecho a salir sin el permiso de su marido y en *El amor al pie de las pirámides*, la madre del héroe lleva velo y un vestido tradicional y es ella la que cocina para toda la familia. En cuanto a la madre de Hanân en *El otro*, aunque sea viuda, se pasa los días en casa acordándose de su esposo fallecido mientras cose. Los tres puntos principales que vinculan a estas mujeres son los vestidos (todas ellas están tapadas con un velo o llevan un pañuelo y vestidos que no son occidentales), el origen (todas son mujeres del pueblo, con una identidad profundamente egipcia) y la sumisión (al destino o a la autoridad masculina).

Fuera de este esquema, la madre de Yâsîn, mujer independiente, sin velo y pintada, escogiendo a sus maridos, ya no parece ser digna de la pureza de una madre. Sólo en el lecho de muerte, volverá Hanniyya a ser elevada al nivel de una madre respetable a través del beso que le da su hijo en la mano y que subraya la cámara con un primer plano. En esta escena, no está maquillada, lleva vestidos muy sencillos, velo y está realmente "desexualizada", al contrario de la escena de ruptura entre ella y su hijo.

El lenguaje cinematográfico codifica las diferentes categorías de amor a través de primeros planos sobre partes determinadas del cuerpo. La mano califica la relación a la madre, en oposición a las nalgas o al pecho en las relaciones de amor apetito, y al rostro (especialmente los ojos) en los casos de amor veneración. En *El amor al pie de las pirámides*, una escena nos muestra a la madre, preocupada por su hijo sin recursos, ofreciéndole sus escasos ahorros cuando él está en su cama. La escena está rodada en un claroscuro que resalta el rostro de la madre y la hace aparecer como una figura divina. El realizador añade peso al lado onírico de la escena repitiéndola dos veces seguidas, y la madre se desmaterializa literalmente a través de este proceso. Su cuerpo ya no importa, borrado por su bondad y la devoción hacia su hijo. Sale de la habitación fundiéndose en la

oscuridad del segundo plano.

Este amor inocente y tierno de una madre se vuelve peligroso y exclusivo en *El otro*, donde Margaret, la madre de Adam, padece de unos celos enfermizos hacia su hijo. Es un amor incestuoso que se acerca al amor carnal, pues Margaret parece tan dependiente del cuerpo de su hijo como del whisky que bebe sin moderación. Mujer moderna, además de extranjera, contrasta fuertemente con la madre de Hanân, una verdadera mujer del pueblo, así como con los otros tipos de madres que hemos visto. Margaret goza de una extrema independencia. Es ella quien dirige los negocios de su esposo, y es con su propia fortuna que pudo comprarse su palacio en la orilla del Nilo. Sigue siendo una mujer muy atractiva, y el espectador no puede sino fijarse en ella. Aquí no hay desexualización, sino una extrema sensualidad que despide el cuerpo de Margaret.

Después de pelearse con Hanân, poco después del matrimonio, Adam vuelve a la casa de sus padres donde Margaret ha organizado una recepción. Sube a su cuarto y Margaret le sigue, bajo la mirada desaprobadora de su marido. Mientras Adam está acostado en la cama, ella le quita los zapatos y los calcetines, le da masaje en los pies y se desliza a su lado, vestida con un suntuoso traje de noche blanco que descubre sus hombros y le da un aspecto de recién casada. Su conversación también se parece al inicio de una noche de boda. En un primer plano sobre los dos rostros en la almohada, ella se confía a su hijo como a un amante después del amor. Su discurso es revelador: "Adam, tú eres el único en poder darme el amor (*al-romansiyya*) que no he recibido". Le cuenta luego a Adam su incesto con su propio padre. Adam está inmóvil, escuchándola inicialmente sin reaccionar. Acabará yéndose de la casa diciéndole: "te compadezco, porque eres incapaz de querer a tu hijo", y la empuja violentamente, liberándose al fin de esta relación ambigua. Aquí también, como Haniyya en *Entre los dos palacios*, Margaret no ha estado a la altura de su papel de madre y Adam no puede respetarla como tal. En el cine egipcio, no se puede traspasar impunemente los límites entre el amor filial y el deseo físico.

La relación del padre con sus hijos genera un amor totalmente distinto. La palabra *ubuwwa* asocia una cierta severidad con la ternura que siente un padre por sus hijos en una relación constituida de respeto y de autoridad. Aquí también se encuentra el arquetipo del padre en *Entre los dos palacios* en el personaje de Ahmad 'Abd el-Gawwâd. Él muestra muy raramente a sus hijos un momento de debilidad o una señal de compasión. Sucede, sin embargo, en los momentos de desesperación extrema, por ejemplo durante la crisis de Yâsîn, cuando se entera del nuevo matrimonio de su madre (noticia que también impresiona al padre, quien fue, no lo olvidemos, el primer marido). A la vuelta de Yâsîn de esta prueba difícil, el padre se acerca físicamente a él y parece considerarlo como a un ser igual. Le pone la mano sobre el hombro, y habla con él en un tono confidencial.

Es un padre continuamente dividido entre el amor excesivo (así como el amor carnal) y la crueldad, entre la ternura y el despotismo, que no son nada más sino dos caras del mismo sentimiento, como nota J. I. Castián (1995, pp. 16 y 20): "estas dos facetas de la vida de 'el señor' son en realidad mutuamente complementarias [...]. Seducir encantadoramente o asustar autoritariamente son solamente dos medios alternativos de los que se vale en ámbitos distintos para alcanzar un mismo fin". Notemos por fin que su amor se manifiesta más bien hacia sus hijos, mientras parece sentir para sus hijas una posesividad exclusiva. Las considera más como una propiedad mercantil que como verdaderos seres humanos. Esto corresponde a la idea tradicional que se hace uno de la mujer en Oriente. En efecto, como subraya Françoise Couchard (1994, p. 219), el padre está prácticamente ausente para las mujeres jóvenes de la casa, pero muy presente en el discurso de la madre que hace de él un ser casi mítico. Las hijas temen a su padre sin conocerle verdaderamente, mientras él se considera como "dueño del himen de su hija".

En la película, los hijos responden a esta ternura bajo el manto de la severidad con

una sumisión respetuosa. La escena del desayuno demuestra claramente su obediencia a la autoridad paterna. El señor Ahmad se sienta el primero solo en la mesa y come delante de los ojos hambrientos de sus hijos y de su esposa que deben esperar su invitación para que ellos coman. Yâsîn aprovecha para hacer una serie de muecas grotescas, imitado por su hermano pequeño Kamâl. Se sientan con una prisa excesiva a las primeras palabras del padre. Las mujeres de la familia serán las últimas en comer, después de la salida del patriarca. Cada una de sus salidas marca un cambio claro en el comportamiento de la familia, empezando por el de Yâsîn cuando cierra la puerta detrás de su padre que se va de viaje a Port Said y exclama: "¡Siete días de libertad total!" con una felicidad evidente.

Este modelo de padre autoritario contrasta con el de los padres sometidos a mujeres fuertes como el marido de Margaret en *El otro*. Refugiado en un mundo de sueños, sólo se atreve a enfrentarse con la realidad a través de las decisiones de Margaret. Su pasividad también es flagrante en su relación con su hijo. Cuando este le anuncia que se ha casado y le pide que se lo diga a su madre, el padre sencillamente contesta: "Diselo tu mismo a tu madre. No cuentes conmigo". No manifiesta felicidad ni ninguna otra emoción, absorbido en una discusión de trabajo con su hermano arquitecto. El único sueño que expresa para su hijo es verle montar a caballo todo el santo día en un rancho de California y tener muchos hijos de ojos azules con la hija del embajador estadounidense. Fuera de estas quimeras, el padre no se preocupa de nada concreto para su hijo, al contrario de Margaret que impone un control abusivo sobre la vida de este. En *El amor al pie de las pirámides* también, el padre de Ragâ' está totalmente sometido a su esposa autoritaria y su relación con su hija es prácticamente inexistente. Se esconde detrás de la madre para todas las decisiones importantes con respecto a su hija, principalmente su matrimonio.

Matrimonio

¿Tiene que ver el sentimiento amoroso con el matrimonio tal como está representado en el cine egipcio? Lo hemos dicho, es según un punto de vista occidental que figura esta categoría en nuestra clasificación de los matices del amor. A pesar de que fundamentalmente el matrimonio sea un contrato, el Occidente contemporáneo a menudo lo asocia con el amor. La enciclopedia admite este deslice de valores. "La manera sosegada con la cual el diccionario define el matrimonio, 'unión legal entre un hombre y una mujer', contrasta de forma interesante con la carga afectiva que se invierte en él". En Oriente sin embargo, el matrimonio parece haber conservado su primer sentido de contrato y estar exento de amor, como subraya Chebel: "Acto jurídico con el cual un hombre y una mujer aceptan vivir juntos con la intención de fundar un nuevo hogar, el matrimonio en tierra árabe sólo raramente ha simbolizado el amor" (1995, p. 396).

El matrimonio en Oriente constituye más un acto de publicidad, como menciona Bouhdiba (1975, p. 44) citando un tratado de derecho musulmán contemporáneo: "El matrimonio se distingue de todos los demás contratos o actas por el hecho de que para ser canónicamente válido, debe ser realizado delante de testigos irrecusables". Es la sociedad como testigo que legitima la unión entre el hombre y la mujer en el Islam, y las relaciones sexuales son una condición jurídica de la existencia del matrimonio. El Islam promueve efectivamente la sexualidad en un marco legal, no solamente para procrear pero igualmente como fuente de placer. Además, según el derecho musulmán, la falta de consumación del matrimonio lo anula: "*Nikâh*⁴ y matrimonio no consumado se excluyen mutuamente, y una abstinencia de más de ciento veinte días es el máximo", subraya Bouhdiba (1975, p. 61).

⁴ Esta palabra significa a la vez "matrimonio" y "acto sexual". Estas dos nociones parecen ser indisolubles.

Por tanto el amor parece muy ajeno al matrimonio tal como es concebido por el derecho musulmán y la sociedad tradicional.

Hoy día esta situación sigue siendo corriente. Mientras Nancy, una joven sudanesa prometida con Walid, un joven de su edad, afirma que "el amor es imprescindible para el éxito de un matrimonio", ella contesta pocos minutos después con un no asombrado y casi extrañada por mi pregunta: "¿Quieres a tu novio?". Aceptaría casarse con él por mil otras razones: es "bueno" (kwayyis), la quiere, es amable (tayyib), de su edad y de su clase pero el amor sólo vendrá más tarde, "con el tiempo". La socióloga marroquí Soumaya Naamane Guessous (pp. 42-45) señala la misma idea. "En una investigación realizada en 1992, todas las jóvenes de 20 años o más hablan del hombre ideal como el que presenta garantías materiales [...]. El amor viene en tercer plano".

Esperando ser escogida, la mujer en Oriente tradicional a menudo ocupa un papel pasivo en su relación con el hombre, y esta idea también aparece en el Corán que precisa que "los hombres tienen autoridad sobre las mujeres" (*al-rijālu qawwāmūna 'alā-n-nisā'i*) (IV, 34). El código civil egipcio reconoce esta inferioridad. En una herencia, una mujer recibirá la mitad del lote atribuido a su hermano o cualquier otro heredero varón. La sabiduría popular está plagada de proverbios que ponen en guardia contra las mujeres, como por ejemplo este adagio presente del Magreb hasta el Mashreq: "Consulta a tu mujer y haz lo contrario de lo que te diga" (cit. por Chebel, 1995, p. 243).

Pero es en la preparación del matrimonio que la desigualdad se manifiesta de forma más evidente: tradicionalmente el matrimonio es antes de todo un asunto de hombres, o por lo menos de responsables legales. Además, para concluir un matrimonio tradicional islámico, ni siquiera la presencia de los esposos es necesaria. A menudo es el padre de la novia (o su *wālī*, su tutor legal) quien sella un acuerdo con el esposo o su padre con un simple apretón de manos, incluso a veces a espaldas de los jóvenes. Estarán así puestos delante del hecho consumado para evitar todo tipo de rebeldía. Incluso sucede que los dos esposos no se vean antes de la noche de bodas (*layla dukhla*, literalmente, "la noche de la penetración"). La sumisión de la esposa es entonces total, ya antes del matrimonio, puesto que no tiene derecho a decir nada en relación con la elección hecha por su padre.

La posición del esposo no es más envidiable. Hay en efecto que subrayar que el marido sufre a menudo la voluntad de la madre, quien puede escoger una esposa "correcta" sin consultarle. Fijémonos, sin embargo, en que la mujer sigue siendo la más pasiva en este proceso puesto que en la mayoría de los casos el joven tiene la posibilidad de escoger a su esposa o de rechazar a la que no le guste. Además, después del matrimonio, en las parejas tradicionales como la de Amīna y su esposo en la *Trilogía*, la mujer debe a su marido, que toma el relevo del padre o del tutor, sumisión y obediencia. A fin de cuentas, como nota Bouhdiba (1975, p. 504), "para una joven árabe-musulmana, el matrimonio sólo es el paso de un tipo de sumisión a otro".

La vida conyugal tal como la representa el cine, en efecto, no es muy interesante y el amor ocupa poco sitio. El señor Ahmad domina a Amīna en *Entre los dos palacios* y ella se sacrifica enteramente para satisfacerle. A veces, sin embargo, él demuestra una cierta amabilidad hacia Amīna: a la vuelta de sus veladas nocturnas, embriagado de música y de alcohol, la mira con ternura paterna, incluso paternalista. Le acaricia las manos, la coge de los hombros y le dice: "No crecerás nunca. Te quedarás hecha una niña toda tu vida" con un tono tierno y afectuoso. Este proceso relega Amīna al dominio de la inocencia y de la infancia, así como la desexualiza verdaderamente. Como menciona Castián (1995, p. 33), "no se espera de los cónyuges que se enamoren, pero sí que aprendan a convivir, que se esfuercen por lograrlo, y que se profesen afecto y simpatía". El sentimiento amoroso parece ser totalmente ajeno a su relación, como en el caso de estas esposas marroquíes interrogadas por Guessous que "confiesan, en su gran mayoría, que no emplean el vocabulario del

amor". La socióloga se pregunta "¿qué hicieron los árabes con esa lista de sesenta palabras que sirven para expresar el estado amoroso, si no la usan en sus relaciones afectivas?" (Naamane Guessous, p. 45).

Así es en el matrimonio de Camelia en *Los sueños de Hind y Camelia*. El marido, un colega del hermano, no hace más que explotar los talentos domésticos de ella. Como dice ella misma: "Antes cobraba por hacer la limpieza. Ahora... lo hago gratis". Esta autoridad también se ejerce sobre el plano sexual. El marido, obeso y estrepitoso, reclama su parte "por las buenas o por las malas" Prisionera en la trampa de este matrimonio, Camelia tiene la obligación de dedicar toda su energía al placer de su marido quien en cambio no le demuestra ninguna señal de cariño y menos de amor. El matrimonio será sin embargo de corta duración: se escapa con su amiga Hind a la primera oportunidad.

Recordemos igualmente que en el Islam el hombre puede muy fácilmente repudiar a su esposa. La mujer egipcia, si bien tiene desde 1915 el derecho de pedir el divorcio, debe, para obtenerlo, dar prueba de la impotencia de su esposo o encontrar cuatro testigos en caso de adulterio. El divorcio también se concede a la mujer si el marido tiene una enfermedad contagiosa, o si no consigue mantenerla, si la abandona o la maltrata. Eso es tanto como decir que las posibilidades para una mujer egipcia de obtener el divorcio contra la voluntad de su marido son mínimas y que "el repudio sigue siendo una prerrogativa masculina" (Chebel, 1995, p. 548).

Sin embargo, si no cabe duda de que el Corán autoriza la poligamia -"Casaos con las mujeres que os gusten: dos, tres o cuatro. Pero si teméis no obrar con justicia, entonces con una sola o con vuestras esclavas" (IV, 3)-, ésta es escasamente practicada hoy. ¿Cómo respetar el mandamiento de equidad preconizado por el libro santo? Es además una de las razones por la cual esta práctica está prohibida en Túnez desde 1956. Sin embargo, según la ley egipcia, el hombre aún puede, a su gusto, coger dos, tres o cuatro mujeres sin pedir la autorización de la justicia, ni siquiera la de su primera esposa, como siguen reclamando numerosas feministas egipcias (Esposito, 1982, p. 57).

Esta situación de inferioridad de la mujer, más allá de la cuestión espinosa del divorcio y de la poligamia, aún existe en Egipto. Umm Ibráhīm, una beduina de al-Hammâm⁵, que no sabe ni leer ni escribir, declara con una forma de orgullo que "la mujer no puede salir sin el permiso del hombre". Tal vez ella conoce el proverbio popular que dice que "la que tiene el acuerdo de su marido dirige el universo con su dedo meñique" (yā ellī gūzha ma'aha betdir al-duniā bisbā'īha). Nos encontramos con la misma sumisión, esta vez hacia los padres, en las mujeres interrogadas por Wédad Zénié-Ziegler:

- ¿Está prohibido amar?
- Sí, está prohibido.
- Aquí no se discute, la chica debe aceptar el que se le presente, aunque sea deforme, sordo, ciego o idiota...
- Puesto que nuestros padres lo han decidido así, es así [...]
- ¿No le habéis escogido vosotras mismas por amor?
- Les queremos después. (Zénié-Ziegler, 1985, p. 36)

En las ciudades egipcias, la mayoría de las veces los recién casados tienen la oportunidad de dar su opinión. Esto, no lo olvidemos, siempre fue la ley teórica en el Islam. Notemos sin embargo que numerosas jóvenes caírotas de hoy, a pesar de su aparente modernidad, siguen esperando que sea el hombre quien las escoja. Del mismo modo que los hombres, a pesar de la evolución de las costumbres y la vida urbana, tienen siempre y en

⁵ Pueblo del desierto libio ubicado a unos 70 km. al oeste de Alejandría.

cualquier ocasión que dar pruebas de su virilidad. Con o sin gusto, la mayoría de las veces le toca al hombre la iniciativa, ya sea para seducir, pedir la mano, o comprar una entrada de cine. Frente a esta situación, uno se puede preguntar por qué siguen aceptando esta situación todas estas mujeres. Si para Zénié-Ziegler (1985, p. 103) se trata sobre todo de resignación, señalando que “en efecto, para ellas el matrimonio representa más que nada la sumisión a una convención que la finalidad de una relación amorosa”, extiende así el campo de la reflexión Françoise Couchard:

Reconozcamos que al lado de unas pocas que tendrán la fuerza necesaria para escaparse de la continuidad de los modelos, la mayoría de las madres sienten la obligación de reproducir, invariables, las normas transmitidas de generación en generación, demasiado temerosas de romper la cadena identificatoria o de afrontar el juicio de las demás mujeres. (Couchard, 1994, pp. 84-85)

Así pues, es sobre todo la preocupación por seguir estando integradas a una sociedad conservadora que hace que las mujeres no solamente acepten una situación a veces cruel, sino que además la transmitan a sus hijos. Los papeles de los hombres y de las mujeres siguen estando muy petrificados.

En las películas seleccionadas, el matrimonio está también generalmente sometido al peso de la tradición. En *El amor al pie de las pirámides*, el matrimonio entre ‘Ali y Ragâ’ conoce un final trágico. Casados a escondidas, por amor, acaban en la cárcel. La moral de la historia demuestra que no se puede desafiar impunemente la tradición. No es pura casualidad que el cine egipcio condene los matrimonios de amor: ‘Id, el estafador en *Los sueños de Hind y Camelia*, se casa con Hind por amor y también porque está embarazada, pero a pesar de sus esfuerzos por cambiar, acabará en la cárcel. En cuanto a Hanân y Adam en *El otro*, su unión acaba con la muerte.

Al contrario, en *El amor al pie de las pirámides*, el matrimonio entre Noha y Abdel Maqsûd es conforme a la tradición, totalmente desprovisto de amor, pero al final parece convenir a los recién casados. Cuando va a pedir la mano de Noha, el fontanero Abdel Maqsûd se presenta con su madre, quien habla en nombre de su hijo y ofrece las garantías requeridas: tiene un piso muy grande, un oficio que le da dinero, hasta un coche. Los muebles del piso, tradicionalmente pagados por la familia de la novia, también estarán a cargo del marido. Este contrato se revela de hecho una transacción ventajosa para las dos familias: Abdel Maqsûd sube de clase social, y Noha de categoría económica.

Aquí, la función del matrimonio no es oficializar un vínculo amoroso sino más bien unir a dos familias y de conferir a cada una un rango socioeconómico determinado. El matrimonio también funciona como derivativo legal a todas las pulsiones sexuales y como regulador de la libido según Castián (1995, p. 35): “El matrimonio es necesario para liberarse de las perturbaciones de un deseo sexual insatisfecho”. El Corán se hace eco de esta idea: “Vuestras mujeres son campo labrado para vosotros. ¡Venid pues a vuestro campo cuando queráis (nisâ’ukum harthun lakum fa’âtû harthakum annâ shi’tum)” (II, p. 223).

En *Entre los dos palacios*, en efecto, Yâsîn será casado a Zaynab por su padre, después de haber intentado besar a la vieja sirvienta de la casa, Umm Hanafi. El señor Ahmad piensa así sujetar sus instintos carnales. Pero la estratagema funciona solamente durante poco tiempo y Yâsîn termina aburriéndose de esta rutina sin sorpresas. Francesco Alberoni describe el mismo proceso en su ensayo sobre el amor. Describe “el amor naciente” como “hecho de éxtasis y de tormento” y el enamorado deseando la “tranquila serenidad”. Pero, sigue él, “para conseguir transformar este estado en una serenidad cotidiana, hay que destruirlo”. Así pues, la “serenidad tranquila” que encontró Yâsîn en Zaynab está interrumpida por “el aburrimiento, el rencor y la decepción” (Alberoni, 1981, pp. 51-52). Sin llegar, como su padre, a una esquizofrenia salvadora, Yâsîn no disocia los

dos mundos. Castián nota que “su problema consiste en que se comporta frecuentemente en el ámbito de lo “respetable”, como solamente debería hacerlo en el de lo “licencioso”. Le falta esa capacidad paterna para *autodisciplinarse*” (Castián, 1995, p. 30).

Amor carnal

El deseo carnal y su realización sirven para huir de la decepcionante realidad del matrimonio donde el amor ocupa tan poco sitio. La mayor parte de los hombres representados en el cine egipcio sienten esto en un momento dado. En la sociedad árabomusulmana en general, la virilidad es indisoluble de la masculinidad y las proezas sexuales de los hombres revisten una gran importancia en la vida social. No son vividas como un tabú, al revés de la sexualidad femenina. Sin embargo, la prohibición de relaciones sexuales extramaritales vale en principio para los dos sexos. Para Guessous (p. 43), “es un detalle que la sociedad omite, puesto que autoriza y favorece la sexualidad pre-marital de los hombres mientras condena la de las mujeres jóvenes”. Tanto en Marruecos como en Egipto el aspecto físico del amor resulta mucho más acentuado para los hombres. Alberoni (1981, pp. 170-171) nota que “en Occidente el lenguaje amoroso ha pasado de un discurso romántico que reprimía la sexualidad en el siglo XIX al lenguaje crudo actual que no considera el sexo como tabú pero que reprime el eros y el romanticismo”. Roland Barthes (1977, p. 207) lo confirma diciendo que “la sentimentalidad del amor [...] constituye hoy lo obscuro del amor”. La situación actual en Egipto parece contar con ambos extremos: amor platónico y amor físico conviven pero se encuentran escasamente. Colmados de canciones populares llenas de imágenes ideales del amor, numerosos individuos padecen hoy (a semejanza de Ali en *El amor al pie de las pirámides*) de una verdadera frustración sexual. Los jóvenes intentan cubrirla olvidándose del amor y de los sentimientos y esto se nota a través de las palabras groseras, el lenguaje de la *mu’akasa*, que utilizan hacia las transeúntes.

Detengámonos un instante sobre este término para probar una definición más precisa. Es difícil encontrar un equivalente en castellano. “Acoso” es demasiado fuerte, “guasa” demasiado débil. En la práctica corriente en Egipto, la *mu’akasa* se desarrolla principalmente en la calle y consiste en interpelar a las muchachas que pasan con piropos a menudo elogiosos: ¡oh miel, oh luna! (*yâ ‘asal, yâ qamar*), pero indignantes porque proferidos por desconocidos con modales demasiado familiares. Son los hombres que Chebel llama “los tocones”. Así les define: “Por lo general, los tocones son jóvenes varones a quienes el guiño (*ghumza*) ya no da satisfacción”. Como el matrimonio sólo es posible bajo ciertas condiciones, sobre todo el bienestar material del joven, se produce actualmente más tarde, provocando pues la frustración de los jóvenes privados de relaciones con jóvenes solteras que tienen la obligación de preservar su virginidad. Mientras ellos buscan aventuras, ellas esperan el matrimonio. Frente a esta contradicción, no les queda más remedio para colmar sus deseos que tocar o rozar accidentalmente a jóvenes anónimas en la calle, en el zoco o en los transportes públicos. “Así expresan”, nos dice Chebel (1995, pp. 268-269), “el despertar de su virilidad a expensas de la mujer elegida”, puesto que, para la mayoría de ellos, “las vías normales del deseo adulto [...] aún no son accesibles o están prohibidas. [...] El roce es así uno de los vectores de la iniciación sexual”.

Esta afirmación es corroborada en el sociedad egipcia por ciertos artículos de prensa o sucesos que describen verdaderos atentados al pudor en plena calle. Las estructuras implantadas en Egipto desde hace poco demuestran igualmente la existencia creciente de este tipo de incidentes, así como un intento de atajarlos. En la mayoría de los transportes públicos (metro, tranvía), existe un vagón reservado a las mujeres. En las panaderías donde uno espera su turno durante horas, una de las taquillas está marcada

“mujeres”, y la otra, “hombres”. Así ya no hay riesgo de roce accidental para las mujeres que desean evitarlo.

¿Cuál es la relación entre la *mu'ākasa* y el amor? Según la totalidad de las personas encontradas en Egipto, ninguno. Este lenguaje es para ellas únicamente sexual y lo denigran violentamente como algo que no tiene nada que ver con el “verdadero” amor. Sin embargo, las palabras utilizadas no son obscenas. Para un occidental, hasta pueden parecer refinadas. Así, Patrick Godeau, periodista y escritor, las califica de poéticas. Según él, en efecto, la poesía está presente por todos los lados en El Cairo, y describe la *mu'ākasa* en el capítulo “Poesía ininterrumpida: [...] relámpagos que estallan en el aire cuando pasa una linda muchacha [...]: ‘yā *badh!*’ (luna) yā *'assal!*’ (miel)” (Godeau 1985, p. 110). Es corriente que una transeúnte sea apreciada en estos términos, más bien halagadores en abstracto: además de *'assal*, lo más común, también se oye *halāwa* (dulce), *mozza* (literalmente “morcillo de cordero”, carne muy tierna, que designa en realidad unas piernas bonitas), etc. Más que las palabras mismas, es el comportamiento que las acompaña lo que las vuelve obscenas y las excluye así del lenguaje amoroso.

En *El amor al pie de las pirámides*, ‘Ali se ha vuelto un tocón profesional por necesidad. Sexualmente frustrado, incapaz de dar las garantías requeridas para casarse, demasiado pobre para recurrir a profesionales, se pasa el tiempo en las calles de El Cairo mirando a las mujeres, rozándolas a veces. Desde el principio de la película, antes de la ficha técnica, nos encontramos en una calle de El Cairo, ruidosa y abarrotada. Aparece Ali y su mirada se dirige hacia abajo, visiblemente atraído por algo. El plano siguiente nos muestra las nalgas de una joven en primer plano; se da la vuelta, notando esta mirada insistente. Lleva gafas negras, lo cual la hace totalmente anónima, una mujer entre otras, definida antes de todo por sus atributos femeninos: en este caso las nalgas. Él la sigue y la cámara nos muestra una vez más sus nalgas, seguido de un plano más lejano de ‘Ali que intenta abordarla como tocón veterano y que es rechazado. Aunque sólo sea un sueño, como pronto descubrimos, las sesiones de vagabundeo urbano de ‘Ali siempre están representadas de la misma forma. Se cruza con una bella mujer, él se da la vuelta, proseguimos con un plano cercano sobre sus nalgas en general ceñidas por un pantalón y de nuevo sobre la mirada fascinada de ‘Ali. Los encuadres son interesantes: el realizador nos muestra nalgas, pechos, como si la mujer fuera descompuesta en partes distintas, vectores de deseo. Jamás se la ve entera. El cine conviene muy bien para expresar este tipo de amor. Los encuadres cercanos permiten fragmentar el cuerpo en partes distintas deshumanizando así el personaje, reduciéndolo a unos pocos pedazos de carne.

El mismo proceso se vuelve a encontrar en otras películas. En las primeras tomas de *La ciudad*, el espectador puede admirar un tocón en plena acción. Numerosos clientes se apiñan delante de la carnicería donde ‘Ali trabaja de contable. Una mujer de formas generosas se destaca de la muchedumbre seguida por la mirada (pecho de la mujer en primer plano) de un joven que mete un limón en su bolsillo para fingir una erección, y después se desliza en el gentío persiguiendo a su víctima. Un primer plano nos muestra al tocón pegando su bolsillo abombado contra el cuerpo de la cliente que se da la vuelta escandalizada y empieza a pegarle. El mismo personaje aparece de nuevo al final de la película en la comisaría después de haber sido detenido en el tranvía con un limón en su bolsillo: no son pocos los riesgos del oficio de tocón.

En *Entre los dos palacios*, Yâsîn, a la salida de la oración del viernes, advierte el contorno sugestivo de Zannûba y la sigue, sin dejar de mirarla, y sin dejar de agitar su cazamoscas de crines, accesorio que subraya aún más su virilidad y su apetito sexual. Para Yâsîn, vale la pena coger a cualquier mujer, ya sea la vieja sirvienta o la de su joven esposa. En ambos casos, intentará seducirlas y la escena siempre empezará con un primer plano sobre sus nalgas y una mirada fija de Yâsîn sobre esta parte de su cuerpo.

En sus obsesiones, Ali y Yâsîn encarnan una variante atenuada de Qennâwi, el cojo de *Estación central*. La situación llega al paroxismo puesto que no cabe duda de que Qennâwi padece una frustración sexual enfermiza. Cuelga fotografías de *pin-ups* en su chabola y las identifica con Hannûma, mirándolas amorosamente. Además, antes de que cometa su crimen, se descubrirá una de estas fotografías recortada en pedazos, prefigurando lo que sucederá. En su mirada, la mujer sólo existe en pedazos. La escena más sugestiva de la película es cuando Hannûma, empapada de agua después de haber jugado con sus amigas, se cambia en el vagón abandonado en el cual vive. Se la ve de espaldas, vestida con su combinación mojada que revela sus formas opulentas. Su cabeza permanece en la sombra y sólo se ven con claridad tres partes de su cuerpo: los muslos, las nalgas y el pecho en el espejo. Escondido detrás de una cesta, Qennâwi la observa a través el ojo de la cámara⁶. Una vez más, el lenguaje cinematográfico está claro: los encuadres se concentran sobre algunas partes del cuerpo de la mujer: pecho, nalgas, piernas.

En otra secuencia en apariencia anodina, mientras Qennâwi vende un periódico a un viajero, está distraído por una transeúnte vestida a la moda occidental: vestido sin mangas y con escote. Ella se para un poco más lejos y mira su reloj mientras se rasca el cuello. En segundo plano, otro hombre la está mirando. La toma siguiente es un primer plano cerrado sobre la mirada de Qennâwi, inmediatamente seguido de otro sobre el pecho de la mujer que lo tapa con su mano y se marcha. La mirada del segundo hombre se focaliza sobre sus nalgas mientras le pasa delante. Ella parece existir solamente a través de estas dos partes de su cuerpo, rodeada de miradas masculinas que la obligan a huir.

Amor platónico

Para ciertos personajes, huir lejos de la realidad sin amor de la vida cotidiana se hace en ámbito del imaginario, sin traslado ni acción verdadera. En nuestra selección, existen varios ejemplos de flechazos platónicos, muy diferentes de la atracción física que se manifiesta a través de un deseo mucho más concreto. El lenguaje utilizado por los cineastas es una vez más muy reconocible. La imagen del ser querido es pura e ideal y los primeros planos se detienen sobre los ojos y el rostro, evitando cautelosamente todo lo que podría evocar deseo carnal, principalmente las partes de abajo del cuerpo y el pecho.

Los encuentros entre Maryam y Fahmi en *Entre los dos palacios* ocurren sobre sus terrazas adosadas. La primera vez que asistimos a su encuentro, Fahmi está haciendo recitar sus clases a Kamâl y Maryam está en segundo plano, tendiendo la ropa. El chiquillo está instrumentalizado por los dos enamorados, expresando así indirectamente su mutuo amor. La secuencia empieza por un plano fijo sobre Kamâl que recita una canción infantil. La cámara se desplaza después sobre Fahmi, de pie detrás de él, su mirada fascinada dirigida fuera del campo visual. Se oye simultáneamente una música suave y romántica, y el plano nos muestra el objeto tan codiciado por el joven. Se trata de su vecina Maryam. La muchacha aparece más arriba que él, como la “Dama en la ventana” del amor cortés, lejana, inalcanzable. La parte baja del cuerpo está escondida por el parapeto del balcón y está representada como una figura casi divina, acompañada de elementos que sugieren la pureza y un desplazamiento ascendente: plantas y flores, pájaros blancos como la nieve, sábana blanca.

⁶ Encontramos una escena similar en *El amor al pie de las pirámides* donde Ali mira a la hija de los vecinos desde su ventana. Esta bailando una música occidental, vestida con una combinación roja. Se la ve de espaldas. Sus labios y su pecho se reflejan en el espejo. Se distingue apenas el resto de su cara. Además, la estructura calada de las cestas en el vagón de Hannûma recuerda la de la persiana detrás de la cual se esconde Ali.

La cámara vuelve sobre Kamâl, interrumpido por su hermano mayor haciéndole preguntas de vocabulario. Empieza entre los amantes clandestinos una verdadera justa verbal sobre el tema del amor. La decencia y los códigos sociales les prohíben hablarse directamente. Tienen que recurrir a una estratagema para rodear lo prohibido. Fahmi le pide a su hermanito que deletree las palabras siguientes: amor (*hubb*), corazón (*qalb*) y finalmente enamorado (*mushtâq*). Mira ostensiblemente hacia su amada a cada nueva palabra, como si le hablara verdaderamente a ella. La joven está en el rincón superior derecho de la pantalla, al límite del campo visual, como si fuera solamente una figura mental o una presencia etérea, irreal. La imagen se focaliza sobre ella, cuando toma el relevo: a través del mismo juego verbal, intenta llevar su discusión indirecta hacia una vía más concreta. Pide al pequeño Kamâl que deletree las palabras "prometerse" (*shabaka*) y "pedir la mano" (*khataba*). Cansado de jugar, el chiquillo se va y deja a los jóvenes en la terraza. Un silencio embarazoso se instala y la música romántica del comienzo de la secuencia invade todo el espacio sonoro. Visiblemente apurado, Fahmi baja los ojos y se va él también. Este movimiento descendente contrasta con la imagen de la joven que mira hacia el cielo sonriendo, imagen ideal de la amada realmente deserotizada.

Este juego entre Fahmi y Maryam refleja la complejidad del intercambio amoroso. Encontramos hoy otros medios de comunicar el amor entre los jóvenes egipcios. Jóvenes de la Universidad Americana interrogadas sobre sus tácticas de seducción afirman que generalmente no se atreven a declarar su pasión directamente pero utilizan las canciones como subterfugio. Dicen que la técnica habitual para una mujer es llamar la atención del joven codiciado sobre una canción de amor que están oyendo como música de fondo para que él se entere de sus sentimientos. Aplican aquí sin saberlo lo que preconizaba Ibn Hazm en su *Collar de la paloma* hace unos siglos: "El primer medio que emplean los que se aman para manifestar lo que sienten a sus amigos es la alusión a través de la palabra. Consiste [...] en recitar poesías" (cit. por Chebel, 1996, 45). Poesía, canción, vocabulario, textos paralelos son herramientas de importancia capital para confesar el amor de forma indirecta. Al contrario del amor carnal, que implicaba sobre todo la vista y algunas partes del cuerpo, se trata ahora de un amor incorpóreo, más intelectualizado, que recurre sobre todo a la palabra, aunque sea indirecta, así como al imaginario.

Sin embargo, la mirada también juega un papel esencial en los ejemplos de flechazo y el proceso siempre es igual, con pocas variaciones. En *El otro*, cuando Adam se encuentra con Hanân, la dirección de las miradas nos indica claramente que se trata de un amor naciente y no de deseo carnal. Los encuadres se focalizan sobre los ojos y el rostro. Su primer encuentro en el aeropuerto se hace sin una sola palabra. Hanân está sentada y el plano siguiente nos muestra a Adam dirigiéndose hacia la salida, con la mirada vagando a su alrededor, fijándose luego sobre un elemento fuera del campo visual. Una música de violín da el ambiente, como durante el encuentro entre Maryam y Fahmi. Adam abre sus ojos desmesuradamente y el plano siguiente revela el objeto de su admiración: Hanân, sentada, con los ojos bajos, que detiene luego sobre Adam. La cámara hace un zoom sobre el rostro de Adam, con sus ojos fijos y abiertos en el centro. Sigue tocando el violín, confirmándonos el nacimiento de un amor puro y -por el momento- platónico.

Su segundo encuentro ocurre en el Sinaí. Adam acompaña a sus padres y Hanân, gracias a una feliz casualidad, está pasando unos días en el mismo hotel, donde trabaja su tío. Hanân se sienta en el restaurante y cuando ve pasar a Adam (fuera de campo) su mirada se petrifica y empieza de nuevo el violín. En una toma desde el ángulo opuesto, se ve a Adam, hipnotizado por la joven, con la misma mirada cautiva que en el aeropuerto fijada sobre ella (fuera del campo visual). Desde entonces, no dejan de mirarse durante toda la secuencia. Un plano más ancho nos permite verles a ambos. Él se sienta a su mesa apenas ella le invita. Se hablan por primera vez y él le dice: "Aún más bella que en mis sueños". Es

un amor espiritual de verdad, imaginario, nacido en el espíritu de un joven y poco anclado en la realidad. Es lo mismo para la joven. Él le toca la mano e intenta besarla. Ella la retira como si quemara diciendo: "Espera... es como un sueño". Cuando Adam le pregunta: "¿Y tú?", ella contesta sencillamente: "Yo también estoy en tu sueño". Una vez más, todo ocurre en el imaginario y la confrontación con la realidad parece amenazar este amor. La amenaza real llega sin tardar: el plano siguiente nos muestra a Margaret buscando a su hijo con la mirada y el tío de Hanân advierte al joven de que lo están llamando. Aparta su mirada por primera vez desde el principio de la secuencia, para contestar a la mirada de su madre. Deja a Hanân mirándola de nuevo fijamente, retirando su mano poco a poco y rogándole que no le olvide, como si temiera que se desvaneciera su imagen.

En estos encuentros de amor platónico, la mirada sirve de hilo conductor. Se expresan los sentimientos a través de ella. También es así como seduce la imagen del otro. Pues aquí el ser amado no es sino una imagen que se crea inicialmente en los fantasmas del otro, cuya realidad amenaza con acabar en cualquier momento con este amor naciente. En los casos más extremos, el enamorado platónico solamente necesita al ser querido para alimentar su imaginación. Es el caso de Majnûn, el poeta anteislámico, cuando su amada se acerca a él: "-¡Qays, le dice, soy yo, Laylá! Mirándola él le lanza: -¡Vete! Tu amor me ocupa enteramente! ¡Estás de sobra!" (André et al., 1984, p. 166). Es lo que Roland Barthes llama el fenómeno de "anulación" y que define como tal: "bocanada de lenguaje durante la cual el sujeto termina por anular el objeto amado bajo el volumen del amor mismo; en una pervisión típicamente amorosa, es el amor lo que el sujeto ama y no el objeto" (Barthes, 1977, p. 39). ¿Se podría definir el amor veneración (*ta'abbud*) como el amor del amor, el único capaz de existir en un individuo de forma autónoma?

Hemos visto que las cuatro categorías del amor están muy presentes en las películas seleccionadas y constituyen puntos de referencia constantes del cine egipcio de los cincuenta últimos años. A cada categoría corresponde casi siempre una parte del cuerpo: la mano para el amor filial, las nalgas y el pecho para el amor carnal, los ojos y la boca para el amor platónico. En cuanto al matrimonio, es como si el amor no formara parte de él, y lo que lo caracteriza es una relación de dominación-sumisión. En las parejas modernas, la mujer puede a veces jugar un papel de tirano. Amor carnal y amor veneración son aparentemente incompatibles pero, sin embargo, están muy presentes en el imaginario árabomusulmán.

Lo mismo en el Egipto contemporáneo: el amor veneración y el amor deseo conviven sin encontrarse nunca, *mu'âkasa* y canciones melosas se mezclan en una cacofonía urbana en las calles de El Cairo. Es en esta gran contradicción que se vive el amor en Egipto. Y lo subraya el cine. Como en la Arabia preislámica, el amor sigue siendo la principal preocupación de los hombres y de las mujeres. Sin embargo, hoy día, los más pobres piensan primero en huir de la miseria, y otros en conciliar tradición y occidentalización. Los problemas materiales inciden mucho sobre la forma de vivir el sentimiento amoroso, tanto en el Egipto contemporáneo como en el resto del mundo. El proverbio popular egipcio bien dice que "si la pobreza entra por la puerta, el amor sale por la ventana" (*law dakhala-l-fu'r min al-bâb, kharaga-l-hubb bil-shubbâk*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sobre el amor

- ALBERONI, Francesco (1981), *Le choc amoureux: l'amour à l'état naissant*, París, Ramsay.
BARTHES, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil.

- BOUCHRARA, Traki-Zannad (1994). *Les lieux du corps en Islam*, París. Publisud.
- BOUHDIBA, Abd-el-Wahab. *La sexualité en Islam*. París, PUF, 1975
- CASTIÉN, J.I. (1995). "El amor a través de la Trilogía de El Cairo. Una perspectiva sociológica". *Awraq*, vol. XVI, Madrid.
- CHEBEL, Malek (1993). *L'imaginaire arabo-musulman*, París, PUF.
- (1995). *Encyclopédie de l'amour en Islam*, París, Payot.
- (1995). *L'esprit de sérail*, París, Payot.
- (1996). *Le livre des séductions*, París, Payot
- COUCHARD, Françoise (1994). *Le fantasme de séduction dans la culture musulmane*, París, PUF.
- GUESSOUS, Soumaya Naamane. "L'amour retenu". *Qantara*, 18, pp. 42-45.
- KHÉMIR, Nacer. "Les soixante noms de l'amour". *Qantara*, 18, pp. 25, 28, y 36-37.
- MALTI-DOUGLAS, Fedwa (1992). *Woman's Body, Woman's Word, Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Cairo, AUC Press.
- MIQUEL, André, y Percy KEMP. *Majnun et Laylá. L'amour fou*, París, Sindbad, 1984.

Sobre Egipto y el mundo árabe

- AMIRALAY, Omar. "Des hommes, des femmes, une brèche". conversaciones con Omar Amiralay, in *Le Caire, mille et une villes*, pp. 119-123.
- ARMBRUST, Walter (1996). *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge University Press.
- AS-SA'DAWI, Nawâl (1991). *Femmes égyptiennes tradition et modernité*, París, Des femmes.
- ESPOSITO, Juan (1982). *Women in Muslim Family Law*, Nueva York, Syracuse University Press.
- GODEAU, Patrick, "Portraits par petites touches", in *Le Caire, mille et une villes*, pp. 110-118
- ZÉNIE-ZIEGLER, Wédad (1985). *La face voilée des femmes d'Égypte*, París, Mercure de France.

Sobre la imagen y el cine

- BEAUGÉ, G. y CLÉMENT, J.F. (eds.) (1995). *L'image dans le monde arabe*, París, CNRS.
- BERGMANN, Kristina (1993). *Filmkultur und Filmindustrie in Ägypten*, Darmstadt, Wissenschaftliche Gesellschaft.
- CLUNY, Claude-Michel (1978). *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, París, Sindbad.
- FARID, Samîr (1992). *Al-wâqî 'iyya al-djadida fil-sinima al-misriyya (Le nouveau réalisme dans le cinéma égyptien)*, El Cairo. Al-hayyi'a al-misriyya al-'amma lil-kitâb.
- HAMZAWI, Hamid (1997). *Histoire du cinéma égyptien*, Marsella, Autre temps.
- HENNI-CHEBRA, Djamilia y Christian POCHÉ (eds.) (1996). *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, París, L'Harmattan.
- SORLIN, Pierre (1977). *Sociologie du cinéma*, París, Aubier Montaigne.
- THORAVAL, Yves (1996). *Regards sur le cinéma égyptien*, París, L'Harmattan.
- (2000). *Les cinémas du Moyen-Orient*, París, Séguier.
- WASSEF, Magda, "De mémoire de cinéphile". in *Le Caire, mille et une villes*, pp. 236-238

Textos árabes

- AL-JAHIZ, Abû 'Uthmân (1959). *Al-bayân wal-tabyîn wa ahamm al-rasâ'il*, Beirut, al-matba'a al-kâthûlikiyya.
- IBN HAZAM AL-ANDALÚSÍ (1990). *Tawq al-hamâma fil-ulfa wal-ullâf*. El Cairo, Maktabat al-istiqa'ma. Traducido por Léon Bercher. *Le collier de la colombe*, París, Papyrus, 1992 y por Gabriel Martínez Gros, *De l'Amour et des amants*, París, Sindbad, 1992
- MAHFÚZ, Najîb (1957). *Bayn al-qasrayn*, El Cairo. Maktaba Misr. Traducido por Philippe Vigreux. *Impasse des deux palais*, París, J.-C. Lattès, 1985
- (1979). *Al-hubb fawq hadbat al-haram*, El Cairo. Dâr Misr lil-tabâ'a.
- (1997). "L'amour au pied des pyramides" en el volumen del mismo título, Trad. Richard Jacquemond, París, Actes Sud, 1997
- Majnun Layla, Diwân*, El Cairo, Al-fârâj, Dâr Misr lil-tabâ'a, 1985. Citado, traducido y comentado

por O. Petit y W. Voisin in *La poésie arabe classique*, pp. 31-59 y citado en traducción francesa por A. Miquel y P. Kemp in *Majnun et Laylá. L'amour fou*.

Revistas y catálogos

- Le Caire, Mille et une villes*, nº especial, 12, París, Autrement, febrero 1984
- Le Caire et le cinéma égyptien des années 80*, El Cairo, CEDEF, 1989
- La virilité en Islam*, bajo la dirección de Fethi Benslama y Nadia Fazi, París, Intersignes, 11-12, 1998
- Les cinémas arabes. Cinémaction*, 43, 1987
- Égypte, 100 ans de cinéma*, catálogo de la exposición, bajo la dirección de Magda Wassef, París, Institut du monde arabe, Plume, 1995
- Qantara*, 18, dossier "De l'amour et des Arabes", París, Institut du Monde Arabe, enero-marzo 1996
- Youssef Chahine l'Alexandrin. Cinémaction*, 33, 1985.

Obras de referencia

- BADAWI, as-Sa'id y Martin HINDS (1986). *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Beyrouth, Librairie du Liban.
- Encyclopaedia universalis*, París, 1968.
- Le Corân*, traducido por Régis Blachère, París, Maisonneuve et Larose, 1980. [Hay traducción castellana. *El Corán*, de la Asociación Estudiantil Musulmana, www.orst.edu/groups/msa/quran/index_s.html].
- REIG, Daniel (1983). *As-sabîl. dictionnaire arabe-français*, París, Larousse.

Películas

- Youssef Chahine, *L'autre (Al-âkhar)*, 1999.
- Hasan al-Imâm. *Entre les deux palais (Bayn al-qasrayn)*, 1964.
- Muhammad Khân, *Les rêves de Hind et Camélia (Ahlâm Hind wa Kamilia)*, 1988.
- 'Âtif al-Tayyib, *L'amour au pied des pyramides (Al-hubb fawq hadbat al-haram)*, 1985.
- Yousry Nasrallah, *La ville (Al-madîna)*, 1999.
- Youssef Chahine, *Gare centrale (Bâb al-hadîd)*, 1958.