



Universidad
Complutense
Madrid

ISSN: 1139-3637

Espéculo

Revista de Estudios Literarios
Universidad Complutense de Madrid

La voz ascendente Género y creación tras las revoluciones árabes



“Mi alma nunca será vencida”

Nº 53 julio-diciembre 2014

Espéculo

Revista de Estudios Literarios

Universidad Complutense de Madrid

La voz ascendente

Género y creación
tras las revoluciones árabes



Número 53

Julio-diciembre 2014

Coordinadores del número:

Joaquín M^a Aguirre (UCM)

Sahar Talaat (UCM)

Basant Kamal Abbas (UCM - UOv)

Editor: Joaquín M^a Aguirre (UCM)

ISSN: 1139-3637

Índice

- 1.— **Presentación (I)** Joaquín M^a Aguirre **3**
- 2.— **Presentación (II)** Sahar Talaat **11**
- 3.— Génesis y voz del cuerpo femenino: una lectura erótica de Fatea Al-gurra
Raquel Fernández Cobo (U. Almería) **15**
- 4.— El cuerpo de la Mujer en las guerras de la Primavera Árabe
Ezzat Kamhawi **26**
- 5.— Entrevista con **Doaa El Adl**
Basant Kamal Abbas (U. Oviedo) **33**
- 6.— Khadija Tnana: El cuerpo entre su perfume y su decadencia
Fabiola Maqueda Abreu **40**
- 7.— Voces saharauis de libertad: la poesía de Salka Embarek y Zahra Hasnau
Marianela Rivera (U. Minnesota, USA) **60**
- 8.— Zahra, la flor en la poesía (entrevista a Zahra Hasnau)
Ebbaba Hameida Hafed (U. Complutense) **77**
- 9.— Fatema Mernissi o el feminismo espiritual del Islam. La alianza entre sufismo y saber tradicional femenino como instrumento al servicio de la transformación del mundo y del individuo
Natalia Izquierdo López **82**
- 10.— Entrevista con **Olfat Abd Rabouh**
Sahar Talaat **98**
- 11.— El cine tunecino contemporáneo hecho por mujeres
Mario de la Torre Espinosa (U. Granada) **105**
- 12.— *La bicicleta verde* (Wadjda 2012): un futuro sobre ruedas
Joaquín M^a Aguirre (UCM) **120**
- 13.— **Voces ascendentes: realidad y semillas** **159**
 - Presentación del número en El Escorial **166**
 - "Mujeres y comunicación" **169**
 - Petición de artículos **Especulo 54** **170**





Presentación (I)

Primaveras de mujer: navegando nuevos mares de libertad

Joaquín M^a Aguirre (UCM)
Editor

I

Los acontecimientos sociales producidos a finales de 2010, en Túnez, y enero de 2011 en Egipto, que se extendieron por otros países como Libia, Yemen o Siria, etiquetados como "primaveras árabes" fueron un estallido de reivindicaciones populares ante situaciones de descontento y desesperación.

Lo que inicialmente fueron movimientos populares cuyo objetivo era derribar a unos dirigentes que habían dejado a sus pueblos sin demasiadas esperanzas de prosperidad, metidos en unos sistemas de corrupción política generalizados, con altos grados de violencia institucional, represión y censura, han sembrado hoy el desconcierto por la deriva posterior en el intento de reorganización de esas sociedades. Las sacudidas de aquellos estallidos todavía se sienten como inestabilidad y violencia en muchos de los lugares en los que se produjeron. De la guerra civil de Siria, el único proceso que sigue abierto desde el inicio, a los estallidos de violencia en Libia o los cambios políticos en Egipto, las "primaveras" han sido inestables, confirmando la idea de que es más fácil derrocar a un tirano que construir un sistema estable y democrático. Basta con abrir la prensa cada día para obtener información sobre los sucesos que hoy, más de tres años después, siguen siendo noticia por motivos bien distintos.

Sin embargo esta inestabilidad de los procesos emprendidos no es más que la confirmación del estado de abandono en que estos países se encontraban y en especial la frustración acumulada por una sociedad a la que no se le daban demasiadas opciones en casi ningún terreno.

Se suele señalar que las "primaveras" se produjeron por la confrontación de una juventud deseosa de futuro con un presente que les negaba su derecho a desarrollarse en diferentes direcciones, personales y colectivas. Lo que se suele llamar "los jóvenes" constituían un sector importante —son poblaciones con un gran peso demográfico de la juventud, pero con nula trascendencia social— que había roto el aislamiento tradicional gracias al acceso al resto del mundo a través de las Nuevas Tecnologías y que reclamaban el presente hartos del frustrante bloqueo al que habían sido sometidos.

En los primeros días de la revolución del 25 de enero en Egipto, hablé con Sahar Talaat —una de las editoras de este número—, periodista e investigadora del papel de las nuevas tecnologías en el mundo árabe, para intentar comprender el alcance de la revuelta. Unos meses antes yo había estado en El Cairo y había regresado con una profunda impresión de los jóvenes con los que me había encontrado en la universidad, de su talante y deseo de ir más allá de lo que se les ofrecía. Los abismales contrastes sociales que se encontraban en aquella sociedad saltaban a la vista. La respuesta que Sahar Talaat me dio entonces fue: "—Si se encuentran los jóvenes internautas con los más miserables de esta sociedad, esto estallará." Y así sucedió.

En los días en que la Plaza Tahrir era escenario de las luchas para desalojar del poder a Hosni Mubarak, una alumna mía de la Universidad de El Cairo me confesó que engañaba a su familia diciéndoles que iba a trabajar; en el trabajo mentía igualmente diciendo que tenía problemas familiares. En realidad iba a atender a las personas heridas que había en la plaza aquellos días tan intensos. Una noche me envió un correo contándome lo siguiente: había estado atendiendo las heridas de un hombre muy pobre, casi un mendigo. Este le había dicho: "—Estamos aquí por vosotros, los jóvenes; nosotros ya no esperamos nada, pero vosotros sois el futuro". Para mí, la imagen de aquella joven universitaria y de aquel hombre herido en la plaza representó mentalmente el sentido de las "primaveras".

Y ese sentido de unidad y responsabilidad de unos y otros es lo que inicialmente marcó aquellos movimientos sociales. Las multitudes que no tenían nada que esperar para ellos pedían el futuro para los que llegaban detrás, para una juventud más abierta al mundo, con acceso a las tecnologías de las comunicaciones y un mayor conocimiento del mundo que las anteriores, que habían sufrido los bloqueos de la ignorancia y de la censura de los medios y la cultura.

Los países árabes contaban con una juventud, preparada como nunca la habían tenido antes, que reclamaba protagonismo y manifestaba su deseo de libertad frente a los gobiernos autoritarios y la represión con las que se silenciaban las protestas y demandas. Son las muertes de dos jóvenes, una por un acto de desesperación ante las humillaciones recibidas (Túnez) y la otra por torturas (Egipto), lo que hace saltar por los aires regímenes que llevaban décadas imponiendo su ineficacia, corrupción y censura, olvidadas ya las revoluciones emancipadoras que los habían generado, la mayor parte de ellas de carácter socialista y nacionalista.

El discurso con el que Hosni Mubarak trató de controlar la situación social comenzaba dirigiéndose a los jóvenes que protestaban como "hijos e hijas", señalándoles que les iba a hablar como un "padre". Nunca se ha visto un despropósito comunicativo mayor, una más clara falta de comprensión, que ese discurso de Mubarak. Lo que los jóvenes querían abandonar era esa "paternidad" eterna en la que los dictadores encarnaban el modelo de sociedad imperante, un patriarcado completo. Demasiados *padres*; demasiados *hijos* hartos de la condena a la infancia y obediencia de por vida.

La reivindicación básica era el reconocimiento de una mayoría de edad social y la recuperación de un destino que se les escamoteó en algún punto de la historia de las revoluciones poscoloniales que se pusieron en marcha desde los años cincuenta.

Las derivas políticas y sociales que han seguido a las revoluciones de la "primavera" han sido y siguen siendo confusas. Las fuerzas sociales que reclamaban el protagonismo, básicamente *los jóvenes*, pronto se vieron desbordadas por los flujos históricos recurrentes, los movimientos que tienen como base el mayor conservadurismo religioso frente a los que reivindican la autonomía personal y la

sustitución del sistema patriarcal que los convierte a todos en hijos y somete doblemente a las mujeres.

II

Hay dos fenómenos esenciales para entender lo que ocurre en los países árabes. El primero se refiere a la apertura de las comunicaciones. Todavía recordamos las pancartas en las manifestaciones reivindicando el *derecho* a Facebook, Twitter o Google. Solo entendiendo el papel que las redes sociales tiene como espacio alternativo —un universo virtual— para el desarrollo de la creatividad y la libertad que implica pueden explicarse esas pancartas sacadas a la calle, esos grafitis en las paredes de las ciudades. ¿Qué extraña reivindicación era esa de *Facebook*, de *Twitter*?, pensarían los dictadores. Eran los espacios en los que podían hacer lo que resultaba imposible en las calles y plazas, manifestarse, pensar, intercambiar ideas, reírse *retuiteando* chistes sobre el poder y los poderosos.

Como ya había señalado los teóricos de la sociedad digital y del papel de las redes sociales —a quienes los dictadores no leían, por supuesto—, una sociedad menos jerárquica, más horizontal, emergía del uso de las tecnologías de la información. Además de la posibilidad de la comunicación, del intercambio, se estaba acelerando la velocidad y aumentando el volumen de las discusiones. Los mecanismos habituales para impedir la manifestación del descontento —aislamiento y censura— dejaban de funcionar ante unos usuarios de redes sociales capaces de transmitir sus mensajes por miles en solo unos segundos, capaces de convocar manifestaciones multitudinarias con solo apretar un botón de sus teléfonos móviles o utilizarlos para colgar vídeos de las acciones policiales en YouTube. El empeño de los dirigentes autoritarios, de los dictadores, por poder controlar las redes sociales, por disponer de un botón con el que producir el *apagón total* de las comunicaciones, se ha convertido en un sueño. Las dictaduras se mantienen por su combinación de propaganda y silencio, es decir, por el monólogo. Sin embargo, el diálogo social era ya imposible de detener. No se puede silenciar a todo un país todo el tiempo. Al final se acaban encontrando soluciones para deshacer los bloqueos.

Las redes sociales son espacios de creatividad y acción; engañan con su palabrería y su charla insustancial. En ellas cabe de todo y son unas herramientas poderosas para dar voz a la imaginación y al deseo, a la idea y a la iniciativa.

Con ellas ya no es tan sencilla la creación de una voz única, como ocurría con los medios tradicionales, comparativamente mucho más fáciles de controlar mediante los profesionales adoctrinados a los que se les da voz o mediante el control físico de la emisión y distribución. Las redes sociales no son tan fáciles de controlar como los periódicos, editoriales, radios y televisiones. Es la primera vez que los regímenes autoritarios se dan cuenta de su poder.

Este hecho del control social y político de las voces tiene una especial trascendencia en el caso de la cultura, no solo mediante la censura o la denegación del acceso a los medios, sino mediante su alcance restringido. Es importante entender las distancias culturales existentes, los abismos entre las clases sociales en cuanto a la cultura y su acceso para comprender la extensión que las redes han posibilitado a capas más amplias de la sociedad. Así adquiere sentido la afirmación de Sahar Talaat: todo estallará si se conectan las élites ilustradas con las bolsas de desheredados creadas por la desidia de los gobernantes.

Las redes dieron *articulación* a una sociedad desvertebrada, crearon los flujos necesarios para la acción coordinada y la eficacia de la resistencia. Facebook, Twitter o YouTube no "crearon" las revoluciones, como algunos *tecnófilos* han pretendido. Cumplieron el mismo papel que la imprenta cumplió en su momento: amplificaron las voces y llegaron a más oídos con sus mensajes.

Son dos lugares en los que tiene lugar la explosión cultural, las redes y las calles. La cultura digital, a través de las redes, y la cultura callejera adquieren un gran protagonismo como forma de expresión de los ideales revolucionarios. Frente a la cultura institucional tradicional, controlada desde el poder y llevada por los cauces oficiales, la nueva cultura se concreta en publicaciones digitales (blogs, foros, revistas...) y en manifestaciones callejeras (canciones, grafitis, teatro...). De esta forma se unen dos grandes ágoras, la de la calle y la virtual.



III

Si hay un primer momento en el que la revolución presenta la ruptura del orden patriarcal con la emergencia del "joven" (del hijo) frente al "padre patrón" del patriarcado político, el otro momento es el de la emergencia de las voces de las mujeres. Son las *vozes ascendentes*.

La revolución femenina es de mayor calado porque atenta contra un orden pensado como "natural" desde la institución patriarcal, que vertebraba toda la sociedad y las relaciones entre sus miembros. La dependencia de la mujer se da por hecha; la lucha política es *otra cosa*. Solo desde esta premisa puede entenderse que las "revoluciones" políticas hayan podido traer, en primera instancia, retrocesos en derechos de las mujeres, como fue el caso de Egipto o Túnez, en las que los gobiernos islamistas surgidos de las urnas recortaron los derechos que las mujeres tenían en las dictaduras. Creo que no hay ejemplo más claro del carácter prepolítico del estado de la mujer que esta paradoja.

Esto muestra el carácter ambivalente de las propias revoluciones de la Primavera. Lejos de ser uniformes en sus fuerzas, coincidían en el derrocamiento de los autócratas en el poder, pero poco más. Pronto se pudo apreciar que la uniformidad se perdía cuando había que organizar la nueva sociedad. En algunos casos, el retroceso de los derechos de la mujer ha sido el primer objetivo que se plantearon los que llegaron al poder.

Esto explica, en alguna medida, el doble protagonismo de las mujeres en la revolución y el carácter de víctimas que pronto adquirieron a través de lo que puede ser considerado como prácticas de "terrorismo sexual", como es el caso de la violencia sistemática y organizada contra la mujer en países como Egipto. La violencia contra las mujeres crece en cuanto que estas reivindican sus derechos y un nuevo estatus en la sociedad para poder ser parte activa en ella. Desde ese momento pasan a ser víctimas dobles, como ciudadanas, al igual que los demás, y como mujeres, de forma específica.

La virulencia de los ataques da cuenta del cambio tan grande que supone en la vida social y personal el estatus reivindicado por las mujeres, que se arriesgan al ostracismo y al ataque violento. Por esto la voz de las mujeres durante las revoluciones ha sido una voz que reclamaba el cambio político, pero también una *voz de género* que reivindicaba su nuevo papel en el cambio. La revolución debía ser también *femenina*. Para los que se oponían a esto, se trataba solo de un cambio de poder, no del papel de la mujer, que debía seguir obediente. Cambiaban los hombres que lo ejercían, pero no cambiaba la sumisión femenina que podía, como se ha señalado ya, verse aumentada por llegada de la visión patriarcal profunda del islamismo.

La mujer jugó un papel importante en los procesos revolucionarios, de Túnez a Yemen, haciéndose visible en las calles y dejando oír su voz. Tras las caídas de los gobiernos respectivos, se pusieron en peligro los logros que penosamente se habían conseguido durante años, muchos de ellos remanentes del carácter laico de las primeras revoluciones sociales o de constituciones que pregonaban derechos sin demasiado convencimiento y sin alterar el estatus familiar, centro de la cuestión.



La voz de las mujeres ha estallado en los procesos revolucionarios y sigue más allá: lo ha hecho como una voz popular que reivindica sus derechos y los de todos, frente a los que se limitaban a reclamar los suyos para que no se modifique el orden social existente. La perspectiva de género se ha trasladado a las manifestaciones culturales marcándolas de forma reivindicativa, conscientes de que cualquier expresión es individual, pero también colectiva, afecta a todas.

Es en este contexto de lucha constante y de vigilancia de unos derechos que definir, ampliar y ejercer, en el que la actividad cultural adquiere su sentido. La mujer se hace visible y con ella sus deseos, acciones y visiones de presente y futuro. Las artes sirven para conquistar el protagonismo necesario para que tome consistencia, ante los ojos de todos, una figura nítida y real frente a los tópicos sociales y los estereotipos anteriores que reducían sus posibilidades de *decirse* socialmente.

La voz ascendente es algo más que una metáfora. Trata de reflejar varios sentidos de ese ascenso. El primero de ellos es el de la *visibilidad*: el ascenso desde la oscuridad a la luz, un mayor protagonismo en calles y foros. En segundo lugar, se refiere también al aumento del *volumen* de esa voz en el plano reivindicativo de sus derechos y visiones del mundo. En tercer lugar, el ascenso recoge el carácter *coral* que va adquiriendo por

una ampliación de la base; cada vez son más mujeres las que rompen las barreras y se lanzan a calles y opiniones. Hay más mujeres empeñadas en la lucha que gritan más fuerte en más campos.

Son esos tres aspectos —visibilidad, intensidad, coralidad— los que definen la dimensión real de la auténtica revolución producida en los países árabes. Los vaivenes de los cambios políticos no han hecho sino manifestar con claridad que la revolución de las mujeres es un hecho que lleva su propio ritmo y flujo en la historia. Ya no puede ser un movimiento en la sombra, un discreto avance en el plano individual para no molestar a jerarcas y fanáticos integristas que se ofenden con la simple visión de la mujer o de las manifestaciones de su sentir e inteligencia. Muchas mujeres han decidido seguir su propio camino, el de los cambios posibles ante lo reaccionario.

Si los jóvenes rompían uno de los ejes de dependencia y sumisión, las mujeres (jóvenes o no) deciden romper su propia sumisión, política y cultural, impuesta. Las voces surgirán claras a través de las letras de las canciones, de los grafitis callejeros, del teatro en las plazas, saltarán desde las pantallas de los cines, desde la poesía o la pintura, desde el activismo político a golpe de megáfono y sentada reivindicativa, en los artículos periodísticos. La *cuestión de la mujer* ha ido tomando forma gracias a todas esas voces ascendentes. La mujer se hace visible hablando de ella y lo ajustado de esa imagen depende de sus propias posibilidades de decirse ante los demás y ante ella misma. Imagen y autoimagen forman esa visión en ascenso, una visión propia y apropiada, sin distorsiones.

IV

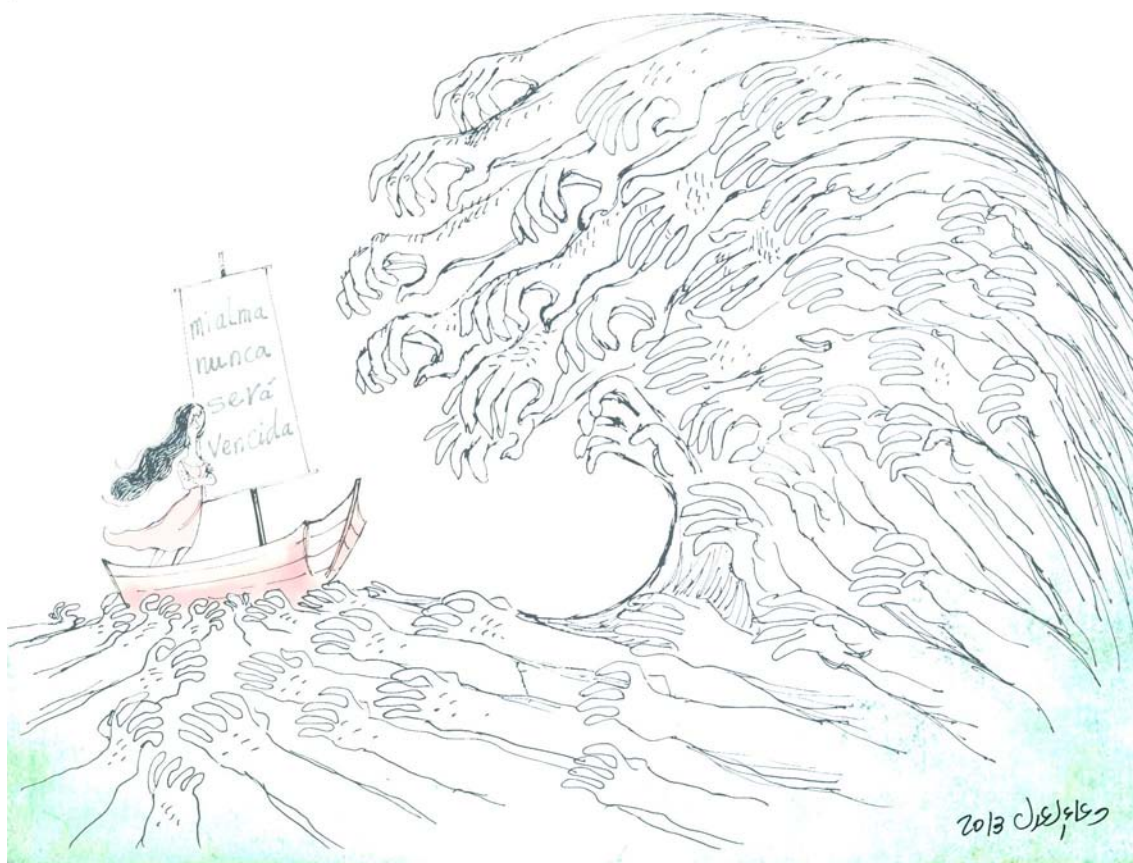
El mundo académico no ha sido capaz todavía de abordar estos fenómenos culturales en toda su magnitud. Son demasiado cambiantes para el gusto académico por la imagen fija, por lo acabado. Pero, en este caso, el objeto es la vida social misma en su dinamismo, incongruencia y volatilidad. Es importante que el mundo académico dé cuenta de las transiciones porque son *energía* para el cambio social; el *distanciamiento* contribuye no a la "objetividad", sino a la muerte por silencio del "objeto". Los análisis sociales y estéticos surgen de la realidad y le dan forma a través de la interpretación. Ayudar a comprender es esencial; la asepsia, una quimera o un error imperdonable.

Igualmente la desatención a lo *popular* deja fuera muchas formas de expresión que se concretan en materiales o situaciones poco "nobles" para ser descritas o estudiadas. En sus propios países, los cuadros académicos se muestran temerosos de romper las inercias creadas durante décadas —de las que muchos se han beneficiado— para mostrar la llegada de lo nuevo y sus consecuencias. Algunos pocos se comprometen con el cambio; otros prefieren seguir mirando el mundo como si no hubiera cambiado nada o todo fuera pasajero.

Los análisis políticos se suceden, pero las perspectivas *cultural* y especialmente de *género* quedan sin abordar perdiéndose muchas manifestaciones únicas para comprender el paso de la Historia. Por eso es tan importante recoger todo aquello que ese momento histórico ha traído, aunque haya sido contradictorio o efímero, aunque haya dado paso a situaciones confusas. De entre toda esa confusión solo hay una cosa clara: la voluntad de protagonismo social de la mujer. Por encima de los vaivenes, está esa realidad imparable del cambio.

Aunque sea una mera aproximación a un fenómeno vivo, **Espéculo** ha querido dedicar este número —el 53— a llamar la atención sobre un momento clave de la Historia de muchos países unidos, con sus diferencias, por unas señas de identidad cultural. Por encima de las fronteras nacionales están las culturales, las que han hecho que el fenómeno de la mujer tome fuerza desde el Sahara hasta Siria, Irak, Yemen o Arabia Saudí.

Ya sea como acciones directas en sus calles o sus repercusiones en países que se vieron obligados a acoger algunas reivindicaciones para evitar el contagio de los estallidos, los efectos de los movimientos han sido muchos e importantes. El calado de los cambios está por determinar. Pero solo hay una certeza: el despertar de las mujeres es un hecho. Están ahí para quedarse.



La portada de este número está dedicada a una viñeta de Doaa El Adel, la primera mujer que realiza caricaturismo político en la prensa egipcia. Se ha convertido, a través de sus dibujos, en una parte de esa conciencia visible, que expresa la pérdida del miedo, la ruptura del silencio de la mujer. La ilustración nos muestra a una joven sobre una chalupa navegando un mar embravecido y amenazante lleno de manos acosadoras. Sobre la vela está escrito: "Mi alma nunca será vencida". La decisión que su cuerpo muestra —los brazos cruzados— es también la de sus palabras. Las manos pueden acosar su cuerpo, vejarlo, pero su alma es invencible porque lo es su propia voluntad.

Es esa voluntad la que se refleja en la literatura y el cine, en el periodismo, en las artes gráficas y escénicas, etc., a través de las que las mujeres árabes combaten en su propio espacio para conseguir hacerlo habitable para ellas y para todos.

La idea patriarcal de inferioridad y sumisión de la mujer ha saltado ante la energía de las voces que se han alzado contra ella. La mujer, una vez más, busca su camino, como en la viñeta de Doaa El Adl, navegando los tempestuosos mares de una historia que ella escribe ahora con letra firme, con voz alzada, firme al timón.

No es fácil el camino por recorrer, pero ya no será silencioso. Se escuchan sus cantos. Son una mezcla de alegría y esperanza. Aquí hemos querido recoger algunos, una pequeña iniciativa en la que se juntan algunos antecedentes —la lucha de las mujeres en los países árabes lleva muchas décadas, llena de nombres ilustres en muchos campos— y algunas realidades del presente prometedor.

Estamos satisfechos con la iniciativa, aunque sea modesta ante la magnitud del fenómeno. Es una pequeña piedra para asentar el camino abierto. Quizá, en no mucho tiempo, podamos recoger más iniciativas, más voces ascendentes para continuar escuchando el coro.

Quiero agradecer especialmente la tarea de las dos coordinadoras, Sahar Talaat y Basant Kamal Abbas, que han puesto empeño e ilusión en este número, realizando entrevistas y traducciones. Trabajar con ellas es siempre un placer esperado, máxime si la causa es esta.

Joaquín M^a Aguirre (UCM)

Editor





Presentación (II)

Los tiempos de las voces ascendentes

Sahar Talaat

Periodista

Investigadora en Medios de Comunicación - UCM

Voces... voces... voces... ¿Que voces? ¿Qué tipo de voces? ¿Dónde están las voces? Es difícil seleccionar entre la multitud de esas voces... Pero no solo voces; escucho varios ruidos, algunos son intensivos, cortados, continuos, repetidos, etc... Estos ruidos son gritos, llantos, tiroteos, ambulancias, sirenas; pero el ruido se agrava y se convierte en bombardeos, explosiones, sonido de metralletas, artillería, ametralladoras, lanzagranadas. Son ruidos impulsivos, graves, de una presión sonora increíble. A veces son ruidos breves, abruptos, sin embargo dolorosos y sofocantes. Vivir un instante entre esos ruidos parece un tiempo eterno.

Desgraciadamente, las mujeres sirias, libias, yemeníes, iraquíes, palestinas, entre otras, ya se encuentran acostumbradas a la guerra y los desplazamientos de sus casas y de sus países, aunque participaban en las revoluciones pensando que podrán conseguir abrir los espacios para sus derechos. Las situaciones y cambios políticos han desorientado los objetivos de las revoluciones y especialmente las aspiraciones de las mujeres. Muchas de ellas se encuentran refugiadas en otros países, otras han sido obligadas a escapar de sus casas por la guerra.

Aunque, cuando empezó el movimiento popular en Túnez y se transformó en una revolución contra la tiranía política, la mujer tunecina no sentía que sus espacios y sus derechos entraran en peligro. En Egipto, con la llegada de los islamistas al poder, las mujeres no solo sentían que se encontraban fuera del mapa político, sino también la constitución aprobada por los integristas anulaba la coexistencia de la mujer en la sociedad y solo los ultra-radicales clasificaron la utilización del feminismo como pecado o como un acto del diablo. Las ideas que se extendían durante el integrismo religioso han sido la vuelta de la mujer a casa, el matrimonio a los 9 o 12 años, la participación social o política es casi un sueño y la aparición de la mujer sin taparse es un peligro contra sus valores sin darse cuenta de la existencia de las cristianas que comparten los mismos espacios en el estado egipcio. En Libia, las mujeres se implicaban a fondo en el proceso de la revolución para acabar con el régimen de Gadafi y terminar su sufrimiento por ver la

injusticia en su país. El resultado de su esfuerzo ha desaparecido por los conflictos políticos y el planteamiento de las milicias en el país. Entonces, las libias tenían una representación muy débil en el consejo nacional, establecido después de la muerte de Gadafi. Lo que no corresponda a sus deseos y reivindicaciones para instalar un país equilibrado, justo y que refuerce la posición de la mujer en la sociedad en todos los niveles. En Yemen, un país más lejano, las mujeres que ocuparon el centro de Sanaa, la capital del país, resistieron el poder autoritario de Abdallah Saleh. Sus largas marchas y sus voces que reclamaban sus demandas de mejorar sus situaciones y cambiar el sistema. Aunque estaban todas tapadas de negro y no aparecieron sus caras, sus voces llevaban la ira, el deseo de un futuro mejor, igualdad y libertad. Ahora en Yemen, las noticias destacan los casos de matrimonios infantiles, de problemas de salud a las mujeres, de escasez de puestos políticos de las mujeres en el gobierno, etc. Por otro lado, si observamos la imagen mediática de las sirias, refugiadas, víctimas, incapaces de solucionar sus condiciones, descubriremos que el formato introducido por la mayoría de los medios de comunicación se enfoca en mencionar la catástrofe de un pueblo que intentaba protestar contra su régimen, pero descubren que la situación política se ha complicado y es imposible entender sus dimensiones actuales.



De aquí, podemos imaginar que no existe más que una visión negativa y deteriorada de la situación de las mujeres en los países que buscan cambios y crearon revoluciones. La realidad ha expresado y demostrado que las mujeres tienen una energía interna que les empuja a cambiar sus condiciones y lograr los espacios invadidos por el patriarcalismo que se ha desarrollado durante décadas en las sociedades árabes. Las egipcias encontraron unas soluciones para visibilizar su aprendizaje para conquistar los espacios dominados por las ideas masculinas que favorecen los pretextos tradicionales, religiosos cerrados y las ideas de desigualdad. Las egipcias de todas las categorías sociales y de todas las tendencias se sintieron descartadas del proceso socio-político, incluso legislativo-constitucional. Sus voces ascendentes han creado un movimiento sociocultural para ilustrar las demandas de la revolución egipcia “Eish (pan), Horeya (libertad) y Adala Igtimaeya (justicia social)”.

Los actos de terror (acosos sexuales, violencia física) de los integristas y la violación de derechos y espacios contra las mujeres egipcias no les han aterrorizado. El bagaje cultural y la antigua civilización han sido la fuerza que ayudó a las mujeres a expresarse y a sacar sus voces de forma más alta y más visible. Las artistas y activistas revelaron sus reivindicaciones a través de los dibujos de grafiti en las paredes de las calles. Las imágenes de las divas del cine egipcio, las fotos de las pioneras feministas egipcias salieron en las manifestaciones como banderas que representan la voz de las egipcias. La famosa cantante Om Kultum, su voz, acompañaba en las marchas y las manifestaciones de las egipcias y se incorporaron los hombres que apoyan establecer un estado de igualdad y competencia para todos y entre todos.

La cultura ha jugado el papel más importante en la lucha contra el movimiento oscurantista liderado por el poder político integrista que Egipto ha sufrido. Ha habido la creatividad de

recuperar los mensajes literarios y distribuirlos a través de los medios de comunicación tradicionales y modernos. Los movimientos de los intelectuales se manifestaron contra la decisión del ministro de cultura conservador durante la época del presidente islamista Mursi, desde 2012-2013, que quería impedir el ballet en Egipto y cerrar la opera porque "el arte es pecado". Ese momento ha sido el punto de cambio en la sociedad egipcia que busca la cultura del "vivir" y descarta la cultura de la "muerte" que los ultra-radicales islamistas querían imponer a la sociedad egipcia y particularmente a las mujeres. El hecho de cesar a la directora de la Casa de la opera egipcia ha sido la chispa que ha encendido la revolución contra los movimientos fanáticos que utilizaban la religión para intentar dominar la sociedad. Los islamistas pensaban que eliminar la columna vertebral de los egipcios (la civilización, la cultura y la mujer cultivada) les posibilitaría dominar el pueblo con problemas económicos. Los mensajes culturales y políticos de las mujeres egipcias detectaron el peligro del movimiento cerrado y radical del sistema político. La mujer egipcia ha empezado muy temprano a revolucionarse y defenderse en las plazas y sus campañas de "la calle es nuestra" ha resucitado la creatividad de todas y todos hasta llegar a ver el canto, bailando ballet en la calle, la poesía y la música formaron un frente sólido ante la ideología cerrada protagonizada por el poder islamista.

Unas de las voces y eslóganes que salieron en las marchas y manifestaciones acompañadas por música han sido:

“A los que desnudaron a las mujeres,
Desde hoy no hay silencio.
Las mujeres la declararon muy fuerte,
No queremos los Ijwanis (Hermanos Musulmanes).
Egipto, mi madre y la luz de mi ojo,
Los ijwanis (Hermanos musulmanes) nos han dividido.
Tu pueblo nunca ha sido dos,
Repetiremos generación detrás de la otra,
Con las palabras del Corán y la Biblia,
Lo decimos a todo el mundo,
No queremos el poder de los ijwan”.

Con estas palabras, en este espacio libre en la revista, reflejamos todas esas voces desconocidas o poco conocidas. Es un número que busca expresar el sufrimiento, proyectar la riqueza de la lucha y los momentos más delicados que crearon un cambio en las vidas de muchas mujeres árabes que buscan permanentemente consolidar sus terrenos, sus derechos por mejorar su actualidad. El futuro es solo un paso hacia una puerta entreabierta que necesita un empujón para conseguir la claridad de la luz del amanecer.





Pancarta: "No hay revoluciones sin mujeres"



Graffiti contra el acoso

Génesis y voz del cuerpo femenino: una lectura erótica y mística de Fatena Al-gurra

Raquel Fernández Cobo
Universidad de Almería, España
Rfc206@ual.es

Resumen: este artículo se propone hacer un análisis de poemario *Excepto yo* de la poeta palestina, Fatena Al-gurra, actualmente exiliada en Amberes, resaltando el tono erótico y sexual de sus poemas como exaltación y reivindicación de la condición de la mujer islámica. Se trata de una lectura que busca la identidad femenina en el propio origen de su cultura donde la mujer musulmana pueda reconciliarse con su pasado desde el pensamiento de la modernidad y, al mismo tiempo, establecer un diálogo entre la poesía occidental y oriental mediante versos en movimiento y continuo hacer con el objetivo primordial de reinterpretar el Corán. La poesía de Fatena se lee (y se escucha) como la voz de todas las mujeres (*Excepto yo*) sincronizadas en un grito de desesperación y libertad al mismo tiempo.

Palabras clave: poesía palestina, Fatena Al-gurra, mujer islámica.

*La tierra culminaba su rotación primera
Al chocar con una alberca inerte de la que
Surgió el sueño, y ocurrió que...*

Con estos versos la poeta palestina Fatena Al-gurra abre “La cinta del sueño”, primer poema de *Excepto yo* (El Gaviero ediciones, 2010) traducido al castellano por Rosa-Isabel Martínez Lillo, donde nos nombra de manera simbólica todo aquello que vendrá después. Todo está oculto y todo está nombrado en “La cinta del sueño”. La tierra, símbolo vinculado al cuerpo y lo físico en la cultura árabe, culmina en una rotación primera que continua en proceso, en constante movimiento a lo largo de todo el poemario produciendo un “conocimiento haciéndose” que nos remite directamente a la poética mística del escritor español José Ángel Valente. Como en la poesía de Valente,

la auténtica esencia de toda creación se encuentra en la rotación de las imágenes y las metáforas que surgen, en este caso, del sueño del sujeto del poema:

Lo que el durmiente ve:

La rosa gateaba dirigiéndose al cielo, le ofrecía sus diademas, uno a uno sus Mantos se quitaba. Alzaba sus plegarias a la primavera. Se bañaba en el brillo Del instante primero... a su alrededor el árbol se inclinaba...

Y eso era grandioso

Lo que el durmiente ve:

La hora corría tras el tiempo. Formulaba una ley inmortal para el cosmos. Quebraba caminos y curvas y elaboraba una sola línea solitaria por la que todos marcharían para irse.

Miraba satisfecho...

Y eso era grandioso

Lo que el durmiente ve:

Danzaban las estrellas en su nadar nocturno. Elogiaban el idioma cuando chocaron con una estrella fugaz que recogiera un astro adolescente y le diera, en un impulso astral, el beso de la vida por lo cual mariposa despertó.

Y ocurrió que en ella se extinguió cualquier innovación...

Y eso era grandioso

(15-19)

[...]

Este universo onírico, que conecta directamente con el lenguaje surrealista en el que parecen fluir las palabras de manera inconsciente y automática, no es, sin embargo, un universo ilusorio e inconsciente¹. “Ver” en árabe significa también “desvelar”, es decir, impedir el sueño o poner de manifiesto pero también “desnudar”, despojarse del atuendo o desprenderse de todos los adornos que envuelven algo. El durmiente no sólo ve, percibe esas imágenes, sino que es el sujeto que las pone de manifiesto y las presenta desnudas, sin ropajes y sin adornos. Una paradoja: un lenguaje complejo lleno de símbolos e imágenes visionarias que consiguen descifrar la raíz de la propia existencia humana, el cosmos desnudo. Mediante la unión de opuestos, mediante la complementariedad de lo físico y lo espiritual, las imágenes sexuales se interpretan

¹ De hecho, no podemos obviar la estrecha relación que guardan el ocultismo y el surrealismo. Muchos surrealistas afirmaban recibir mensajes del más allá mediante la “escritura automática”. Para ello, es imprescindible el estudio de Adonis, *Sufismo y surrealismo*, donde ofrece una lectura de la tradición sufí desde la perspectiva de los surrealistas franceses, sorprendiendo al lector occidental mediante eso que Octavio Paz llamó “la estética de las correspondencias”, es decir, la analogía entre la poesía árabe moderna y la poesía surrealista occidental. Tanto sufíes como surrealistas encontraron en una dimensión ocultista, esotérica y, sobre todo, en la palabra, un poder transformador en la experiencia vital del yo y su disolución en el otro y en lo absoluto. Hemos de recordar que la tradición clásica fundamentalista basa su pensamiento en la religión como base de todo y la astrología era un motivo de traición. El filósofo Avicena (Abú Ali Al-Hoséin Ibn Siná), por ejemplo, anunció evocando el *Corán* que “Sólo Dios conoce el porvenir” (*cit.* Sobh 2001: 365) para condenar la astrología. Pero en el *Corán* no se prohíbe expresamente la astrología porque Mahoma consideraba los astros como signos de la voluntad divina. Por ello, para la corriente opuesta, los modernos, la astrología sí es una manera de conocimiento y desde ahí, se podían unir pensamientos, en apariencia, tan dispares como el sufismo, que es una forma de religiosidad, con el surrealismo, que es un movimiento ateo pero que aspira, como el sufismo, a la unión de eso que “denominamos materia y aquello a lo que llamamos espíritu, disolviéndose las contradicciones. Él (Dios) no es el Uno que crea la existencia desde fuera y sin contacto con ella, sino que se es la existencia misma en su dinamismo e infinitud” (2008: 16).

como las imágenes primeras de la creación, mucho antes de la religión y los profetas, mucho antes que la palabra. Antes, incluso, que el silencio.

Así, la mujer que con movimientos sensuales poco a poco se va quitando los mantos y se ofrece al hombre, el cual se inclina ante ella para tomarla... “Y eso era grandioso”. El durmiente accede a través del sueño a las imágenes primeras del Génesis, donde los sentidos y lo corpóreo se unen a la experiencia espiritual... “Y eso era grandioso”. El adjetivo *grandioso* da cuenta de la magnitud de la imagen onírica que ve el durmiente. “Ver” implica, por tanto, el acto de desnudez necesaria para alcanzar el éxtasis amoroso que es, al mismo tiempo, un instante de alumbramiento mediante el cual los amantes llegan al verdadero conocimiento. La complicidad entre el cuerpo y el alma. De esta forma, el durmiente opera como un visionario de esa “rotación primera” del cosmos que fue, pero que sigue siendo en un *imperfectivo interminable* que continúa:

Lo que el durmiente ve:

Una linterna izando a los cielos su luz. A los astros otorga la fábula del Génesis, alumbrando sus tallos a todas las historias y profetas. Finalmente se dan a un suicidio colectivo interminable.

El cosmos fue desierto aquél único día...

Y eso era algo grandioso

Lo que el durmiente ve:

Un coro retomando la última melodía. Distribuyéndola por las cien direcciones, la melodía tomando la forma de mujeres y hombres embebidos en un sentimiento de unidad largo y palpable; comenzando a fundirse, practicando el acto de crear de manera inmortal.

Bailar era el único idioma...

Y eso era algo grandioso

Lo que el durmiente ve:

Ella daba masajes a la arena con loca sensualidad. Buscaba entre sus cimas un

Acuoso cristal a través del que verlo como lluvia brillante.

Él se chupaba el dedo para pasar el tiempo...

Y eso era grandioso (23-29)

En ese acto de desnudez el tiempo queda abolido en el suicidio de todas las historias y profetas, y con ello se niega el propio Génesis que es concebido como una fábula y se niega el durmiente a sí mismo como existencia. Al negar la historia y tiempo, Al-gurra describe el tiempo-destino (*dahr*) como un desierto que se alcanza por medio de un viaje de búsqueda y viaje de conocimiento. Así, el origen de la vida es un vacío, pero un “vacío lleno”, como diría José Angel Valente, que recuerda en *Material memoria* que “en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación” (41).

Ambos tienen en común esa retórica nominal de léxico críptico donde “elogian al idioma”, como anuncia “La cinta del sueño”. La lengua es muy importante para el árabe porque en ella se encuentra la esencia de su tradición y su cultura; su propio ser, su identidad. Recordemos que *Corán* significa *lectura*, la raíz de la palabra viene del imperativo *qara’a*, leer. En el Islam la escritura y el libro tienen un carácter sagrado porque la lengua es lo suficientemente abstracta como para manifestar la verdadera forma de Dios que no tiene, como en la cristianidad, una representación carnal. Dios es, en la poesía de Al-gurra, “el árbol que se inclina” ante la mujer, las estrellas danzantes,

el beso de la vida. Dios es la tierra y el cielo, Dios es el idioma nocturno. “El verbo es el señor de las cosas” dice Fatena en el poema “Ella”; “En principio era el Verbo, y era Dios, y se hizo Carne y es la Palabra” dirá también José Ángel Valente. Ambos entienden que tanto la experiencia poética como la experiencia religiosa se producen por medio de la palabra. La experiencia se encarna en la palabra. Pero existe en ambos poetas algo más que fue antes que la memoria y la palabra: el silencio. La experiencia sexual, el acto amoroso, es comparable sólo al silencio porque –dice Al-gurra– “cuando se erige la palabra/ se estropea el mecanismo del lugar” (93), se imposibilita la unión completa entre el hombre y la mujer. El origen de toda creación es, como dice el título de uno de sus poemas, *el principio del Silencio* representado en el espacio del desierto.

El viaje hacia el desierto es también un viaje dentro del lenguaje, pero también dentro de sus lecturas, tanto orientales como occidentales. La fuente primera de lecturas de Fatena Al-gurra la encontramos en su propia cultura. Se puede hablar de una tradición de tema erótico-amoroso de profundas raíces en la literatura árabe desde la *Yahiliyya* hasta la *Nahda*. Desde el siglo VIII, aquella literatura que trata en su conjunto sobre el amor y la sensualidad, que parte de la poesía árabe preislámica y de la escritura de los tres primeros siglos del Islam como objeto de canto en su forma poética se conoce como *gazal* y alcanzó su momento más glorioso en lo que se llamó “poesía del Hiḡāz” dando lugar a dos tendencias temáticas: el *gazal* cortesano (amor ibahí), que evoca a una poesía más ligera que servía como pasatiempo y diversión, relacionado íntimamente con los poemas báquicos occidentales que darán lugar en época modernista árabe al *jamriyya* y, el *gazal* beduino (amor udrí) conocido también como poesía del desierto, llamado *raḡil* en época neo-clásica. Se trata una poesía más metafísica donde el amor representa un viaje por un desierto conceptual. Fue desde el campo de la filosofía, donde el amor empezó a ser objeto de análisis. A partir del siglo IV de la Hégira comienzan a surgir reflexiones o tratados de cierta dimensión sexual que influirán en la poesía erótica modernista, especialmente en el amor udrí como, por ejemplo, *Tratado sobre el amor* de Avicena, *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba o *El jardín perfumado* de Cheik Nefzaoui. Este último, el más erótico y sexual de todos comparado al famoso *Kama-sutra* hindú.

Todos estos discursos reflejan la concepción del amor y del deseo como una dimensión legítima de la religión. Según el Corán, las relaciones amorosas entre un hombre y una mujer debe ser una relación de goce y amor en la que se complementen. En el Islam la relación carnal forma parte de la voluntad de Allah y es valorada con un halo divino necesario, además, para constituir el ideal de vida. Por ello, es significativo que el discurso árabe sobre el amor sea también un discurso esencialmente religioso².

Los elementos de la creación poética de Al-gurra –la tierra, el agua, los astros, el éter, el fuego– y las imágenes de cópula entre el hombre y la mujer, están en la representación del origen de cualquier cultura, ya sea occidental y oriental. Por eso, consigue una

² Fatiha Benlabbah, en su artículo *Literatura erótica: perennidad de una tradición*, selecciona de toda esta tradición árabe sobre literatura erótico-amorosa las obras más representativas: *Tawq al-hamama (El collar de la paloma)*, de Ibn Hazm de Córdoba (994-1063) (Traducido al español); *Masari' al-'ushshaq (Los peligros del amor)*, del Jeque Al-Sarray (siglo XI); *Rawdat al-Muhibbin wa Nuzhat al-Mushtaḡin (El jardín de los enamorados)*, de Ibn Qayyim al-Yawsiyya (Damasco 1292-1350); *Ajbaru an-nisa' (Crónicas femeninas)*, del Imam ibn Qayyim al-Yawsiyya; *El Kitab aou les secrètes de l' amour (El kitab o las leyes secretas del amor)*, escrito por el Jodya Omar Haleby Abu Othman (traducido al francés por Paul de Réglé (1893); *Le livre des séductions suivi de Dix aporismes sur l'amour*, de Malek Chebel (1986) (2004: 277). Estos libros no son libros propiamente eróticos, sino que pueden considerarse como tratados sobre el amor, es decir, descripciones sobre las diferentes manifestaciones del amor.

poesía puede ser interpretada por el lector occidental. Una poesía total que puede ser leída e interpretada por todos. El ejemplo más claro se muestra en el “Libro de los sabores”, poema de *Excepto yo*, compuesto a su vez por cuatro poemas que clasifican los tipos de mujer según la forma de su vagina. “Mujer de menta”, “Mujer de uva”, “Mujer de café” y “Mujer de Almendra”. Describe, el antropólogo Malek Chebel lo carnal en la religión árabe como parte de lo religioso y afirma que lo carnal puede alcanzarse mediante el Verbo o el silencio que es pronunciado por el hombre, mientras que la mujer posee armas seductoras de carácter más físico como el gesto, la mirada, el tacto, el olor o los sabores. Además, dice Chebel, el ombligo es el ángulo del cuerpo estéticamente comparable al sexo de la mujer y se simboliza en la religión árabe con el “grano de café” (95). En la poesía de Al-gurra, el cuerpo de las cuatro mujeres tienen un punto de inflexión en común sobre el cual itineran el sueño y los sentidos: la boca, los labios, los senos y el ombligo. También el hombre es la Palabra, la mujer los Sabores.

In der Mandel- was stecht in der Mandel?
Das Nicht.
Es steht das Nichts in der Mandel.

En la almendra- ¿qué hay en la almendra?
La Nada.
La Nada está en la almendra.

Es inevitable en este punto recordar los versos del poema de Paul Celan, que José Ángel Valente tradujo y empleó como fuente primera de su obra *Mandorla*. El símbolo de la mandorla es muy antiguo y está en muchas tradiciones.

Está asociada el pez, porque si lo piensas –explica Valente– la representación del pez es igual a la mandorla. La mandorla se obtiene haciendo resbalar un círculo sobre sí mismo. Es la zona de la unidad y, evidentemente el sexo femenino. La palabra mandorla viene del italiano, que quiere decir almendra, y dentro de la mandorla, en todas las iglesias románicas, está metido el pantocrátor, que está metido dentro del sexo femenino (1988: 23).

La mandorla es, por tanto, el grano de café y la hoja de menta, es la uva y podría ser el ombligo, ya que los hay—dice Chebel— “horizontales, profundos, irregulares, ombligos de Venus o de ojo de gato, o copa redonda como decía Salomón” (95). Son muchos los símbolos que recrean el acto amoroso en esta alquimia sexual que es *Excepto yo*. Todo el poemario está lleno de imágenes en las que el acto amoroso llega a su clímax final, el orgasmo, y se describen aquellas partes del cuerpo ocultas que la mujer debe de conocer para llegar a él. En el “Botón perdido” podemos leer: “El botón se auto-palpa y suelta sus gemidos/ Cuando la mano de ella atravesó el escaparate y descubrió su ausencia” (193).

Se exalta la actitud del hombre y la mujer enamorados mediante metáforas que comparan la belleza del amor con los frutos de la tierra. Así, el amor es, recordando a los versos del *Cantar de los cantares*, como el lirio, las uvas, el vino y una cascada de leche fresca; es como las hierbas aromatizadas o el panal de miel³. Así también, el hombre “yace sudoroso en mi antigua piel”, “juega con las formas de los dedos”, con

³ Al *Cantar de los cantares* se le ha querido dar un sentido estrictamente religioso. De modo que, fue interpretado por el judaísmo como un pacto de Jehová con Israel y, más tarde, el cristianismo interpretó la relación de los enamorados como la unión del alma con Dios.

los “vírgenes labios juguetones”, con “la lengua espesa”, con “las yemas de tus dedos para chupar la cintura del aire”. Y así, en la poesía de Al-gurra, también, sale ella misma sobre sí misma y entra profundamente el hombre “una vez/ otra/ cinco” y “el espíritu reúne sus fragmentos y ante él se levanta” y entonces, “el árbol se inclina” y sucede que “se me muestran los Génesis” porque, como decía José Ángel Valente, “no hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo” (1991: 34). La poesía de Al-gurra mantiene una tremenda huida fuera de ella misma con el objetivo único de autoencontrarse. Para ello es necesario el amor, que arranca, desde la poesía yahilí, del cuerpo. Y como el cuerpo que cambia y envejece con los años, el tiempo en esta poesía también es móvil y cambiante. En “La lengua es un ritmo salvaje y el texto la pregunta del vacío” podemos leer: “¿Por qué el imperfectivo domina los detalles de la escena?!”. Fatena es moderna en el sentido en que expresa la eterna metamorfosis del tiempo como un único instante epifánico. Anunciaba Adonis que “la forma poética es movimiento y cambio: un permanente estar naciendo. La forma poética viva está en perpetua conformación” (92), lo que conecta directamente con la idea de presente histórico simultáneo de T.S Eliot en la poesía inglesa.



Los poemas de Al-gurra tienen una forma abierta, una forma rítmica múltiple dentro de una estructura en movimiento y cambio: en constante estar naciendo. El poemario intenta huir de todo tipo de reclusión en metros y ritmos definidos. Tiende a una musicalidad cósmica. Su experiencia como poeta y como mujer es la que determina las características formales, fónicas y musicales de su poesía mediante la repetición del sonido a intervalos ordenados, el paralelismo o la medida musical de los versos que dependen siempre de las imágenes, los significados y la propia capacidad sugerente del lenguaje con sus múltiples ecos, es decir, la música. Una música no sometida a ritmos clásicos, sino unos ritmos que responden a la experiencia y el estado de la voz poética que a veces nos canta en verso, otras en prosa y, en silencio, también dialoga buscando en “el texto la pregunta del vacío” (48).

Como el gran poeta Abu-Nuwás, Fatena Al-gurra también se exilió a Egipto y la magia de su poesía responde a esa necesidad de viajar a los límites del ser humano y vivir situaciones espirituales en las que se encuentran el tiempo y la eternidad, negándose mutuamente el bien y el mal. Las formas de la poesía de Al-gurra pasan por donde le lleva el sentimiento siempre danzante. El lector de su poesía tiene todo el tiempo la sensación de leer una poesía paradójica. Una poesía de contrarios que, al mismo tiempo, se complementan⁴.

ARDO

Soy hija de marinos que bogan por las costas.
Soy hija de la ola y la memoria.
La última de aquéllos a quienes Sansón cediera su cabello,
Sacudido como una joven virgen,
La última descendiente del fresco y antiguo feminismo.
Abro los brazos y gira el cosmos en sus once direcciones.
Sonríe: me gotea miel desde los vírgenes labios juguetones.
[...]

Soy hija de la virtud y el ocio
Hija de la pureza y del vicio
Hija de la negrura y la blancura
Según mi dedo las estrellas distinguen los límites de su primera ubicación.

Y si cierro los ojos
Hay eclipse de sol hasta que vuelvo a abrirlos y sumergen al mundo rayos
color algarrobo.
Si me recojo el pelo
vibra el cosmos devoto, agradecido.

Soy el hoy y el mañana,
Su Majestad, coronada en el trono espacial,
si miro de reajo los campos se convierten en trigo y sol verde
y entonces soy el trigo y el sol verde
la primera cosecha
y la última. (41-45)

Remite directamente a los clásicos versos de Ibn Bábik “Soy hijo de la desesperación, y burlo los deseos”. El poeta crea su propio mundo y se vuelve parte de él, para encontrar su verdadera esencia se vuelve al origen vacío del cosmos: “Muchas veces como el sol me muestro/ y otras me oculto, como las estrellas soy astro en la corriente de la Vía láctea/y camino al filo de Sirat” (*Público.es*, 2011)⁵, dirá Bábik. También Al-gurra, en esa búsqueda y definición de su identidad como mujer abraza lo visible y lo invisible y

⁴ Ese era, fundamentalmente, también el objetivo de los surrealistas: “todo induce a pensar que existe un cierto punto del espíritu, desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente” (Bretón, 2002: 78).

Además, la *negrura* y la *blancura* no son únicamente antónimos, sino que junto con “el color algarrobo” que representa la rojez y el *hoy* y el *mañana* que pueden ser interpretados como la proyección del tiempo, Fatena está anunciando cinco de las siete fases de elaboración de una poesía que los surrealistas establecieron y compararon con las siete fases del compuesto filosófico (destilación, solución, putrefacción, negrura, blancura, rojez y proyección).

⁵ Entrevista realizada en *Público.es* 19 de abril de 2011. Consultado en: <http://www.publico.es/culturas/372005/las-escritoras-arabes-se-destapan>

se completan sus visiones como poeta en la dialéctica del yo-otro. Un yo que es la poesía, hija de la paradoja y la contradicción. Ya nos lo advertía en el título de su poemario: *Excepto yo*.

Su poesía no es la noche, sino que es hija de la noche porque conoce su tradición, bebe de los clásicos versos y el pensamiento moderno de Abu-Nuwás, Al-Mutanabbi y Ibn Bábik. Concibe al ser humano como una ola sin orilla, siempre en movimiento. El misterio, lo legendario, lo asombroso y lo mágico unido con lo sagrado y lo erótico. Como Al-Mutanabbi, Fatena Al-gurra también es la voz de todos, pero de todas las mujeres a las que quiere transmitir un mensaje o, por lo menos, el sonido de las voces de todas las mujeres que se agitan al unísono “descendientes del fresco y antiguo feminismo” (41). Se evidencia un pensamiento metafísico en todas las lecturas de Al-gurra que va más allá de los límites del yo; una obsesión por volver a la madre tierra pero, al mismo tiempo, supera los valores clásicos de poesía árabe. Los valores de sus poemas brotan más bien de los textos místicos, la tradición sufí y las lecturas occidentales que conectan con la tradición cabalística, y no tanto de los poetas clásicos⁶.

En otros poemas se muestra una gran preocupación por la sumisión sexual de la mujer, “Aceites aromáticos” más que un poema es una forma de confesión que denuncia el poder sexual que tiene el hombre sobre la mujer, a la cual no se le permite, casi se le prohíbe, conocer su cuerpo y gozar del placer del acto amoroso.

(PRIMERA FORMA DE CONFESIÓN)

Como sales tú del manto albo del salmo
Sale él del cúmulo del tiempo
a lamer su silencio
[...] (67)

(OTRA FORMA DE CONFESIÓN)

Como sales tú del manto albo del salmo
Sale él del cúmulo del tiempo
a lamer su silencio

(Él coloca su brote y se marcha
Indiferente
Siempre tiene razón
ella se abre de manos para recolectar l...a... eternidad

⁶ Adonis en *Poesía y poética árabes* (1997) resume la herencia árabe mística en cinco puntos esenciales que son fundamentales para entender el significado de las imágenes eróticas en la poesía de Fatena. De la serie de características que enumera Adonis (107-109), hemos seleccionado las fundamentales para el estudio de la poesía de Fatena Al-gurra:

1. Superación de lo real o lo que podemos llamar a-racionalidad. En la concepción islámica tradicional, Dios es un punto fijo, altísimo separado del hombre, La mística disolvió esa fijeza de lo divino y lo convirtió en un movimiento del alma por sus profundidades más hondas. El místico vive en una embriaguez con la que a su vez, él embriaga al mundo, y que proviene de su oculto poder de ser, él y Dios, uno. El milagro empezó a moverse entre nosotros.
2. La intuición mística es tanto forma de vida como vía de conocimiento.
3. La libertad: la mística perpetua ascensión hacia un infinito absoluto. Al-Risala al-Quxariyya la describe como sigue: “la libertad es que el siervo (el ser humano) no está esclavizado por las criaturas, ni dominado por las cosas que existen...” (parte II, 46).
4. El imaginario: significa algo más global y profundo que la imaginación, porque es visión de lo trascendente.
5. La infinitud. El universo es movimiento infinito.
6. La mística plantea la idea del hombre completo.

Él es un ser de muerte
Y ella puerta de vida
El reino de él pende de muslos de tórtolas
El de ella es cruz
Es una agenda)
[...] (73-75)

La palabra es matriz de una nueva fertilidad. Al-gurra, como palestina, no quiere hablar de su situación sociopolítica y de exiliada porque lo que le interesa es buscar su lugar respecto al hombre, conocer su cuerpo y gozar para “llegar al alma a través del cuerpo”, como explica Fatena en una entrevista (*Público.es*, 2010)⁷. En *Excepto yo* existe un intento de modernización temática con respecto al tema de la mujer vinculado a los problemas de su tiempo. Denuncia al hombre que la oprime, la hace callar, “coloca su brote” y después “se marcha indiferente” mientras que ella tiene el deber, por su mera condición de mujer, de silenciar, de sufrir, de entregarse al hombre porque su cuerpo es símbolo de descendencia y de vida. También de silencio.

“No debemos confundir islam y tradición”, declara Al-gurra. “El problema no es la religión, sino la cultura de las sociedades cerradas. Las mujeres no saben lo que es una relación con un hombre, lo hacen como si fuera un trabajo, pero no se les permite ser ellas mismas” (*Público.es*, 2011). En el poema “Embarazada de mí” tampoco se les permite mostrar deleite en el momento del acto sexual porque a él, al hombre, “le asustan si tropiezan los amantes en un cruce de gozo” y, es por eso que la mujer aparece “en derrota ascensión desde mí misma plena” para ser tomada “una vez/ otra/ cinco [...] y el espíritu reúne sus fragmentos y ante él se levanta/ otra vez/ cinco/ se muestran los Génesis desde el pecado original.” (171).

Sus poemas son también un grito de desesperación. “Tiempo que chupamos y tiempo que nos monta ¡¿cuántas veces abriste tus ventanas a la voz y al lugar enojaste?!” (53), se pregunta como mujer en el poema “La lengua es un ritmo salvaje y el texto la pregunta del vacío”. Se anuncia a una sociedad en la que predomina la mentalidad del pasado porque, desde el punto de vista espiritual, la hacen seguir dependiendo de una forma de pensamiento agotada. Como explica Adonis:

El abismo que se da entre el mundo moderno –que adoptamos como forma moderna– y los valores intelectuales antiguos a los que nos aferramos como forma de pensar es quizá uno de los signos más profundos de la más honda de nuestras tragedias culturales árabes actuales: nuestro cuerpo vive en un mundo moderno, mientras nuestro pensamiento vive en un mundo antiguo” (Adonis 1997:85)

Excepto yo de Fatena Al-gurra es la superación del pasado: no de modo absoluto, sino en sus formas, criterios y conceptos aparecidos como expresión de las necesidades y situaciones vinculadas a su tiempo: el lugar de la mujer respecto al hombre y al mundo que la rodea, el conocimiento del cuerpo, la aceptación de la feminidad, el placer y goce sexual. Su poesía puede considerarse una poesía esencialista que aboga por una ascensión y unión más profunda y completa entre el ser humano y la existencia, entre el hombre y la mujer pero, también, entre lo real y lo posible, lo temporal y lo intemporal. Buscadora, como José Ángel Valente, del *punto cero* en el lenguaje, sus poemas consiguen la conjugación perfecta entre fondo y forma, donde la verdadera esencia de

⁷ Entrevista realizada en *Público.es*, 24 del febrero de 2010. Consultado en: <http://www.publico.es/297448/una-poeta-en-un-centro-de-refugiados>

toda creación se encuentra en el movimiento, en la rotación de los signos donde se entrelazan la prosa y el verso, el diálogo y el canto con la finalidad primera de llegar al alma a través del cuerpo.



BIBLIOGRAFÍA

Adonis. *Poesía y poética árabes*. Traducción de Carmen Ruiz Bravo. Madrid: Oriente y Mediterráneo, 1997.

_____. *Sufismo y surrealismo*. Traducción de José Miguel Puerta Vílchez. Madrid: Oriente y Mediterráneo, 2008.

Al-gurra, Fatena. *Excepto yo*, Traducción de Rosa-Isabel Martínez Lillo, Almería: El Gaviero Ediciones, 2010.

_____. *Público.es*, 24 del febrero de 2010. Consultado en: <http://www.publico.es/297448/una-poeta-en-un-centro-de-refugiados>

_____. *Público.es* 19 de abril de 2011. Consultado en: <http://www.publico.es/culturas/372005/las-escriptoras-arabes-se-destapan>

Benlabbah, Fatiha. “Literatura erótica: perennidad de una tradición” *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, nº. 10, 2004, 273-284.

Bretón, Andre. *Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Visor Libros, 2002.

Chebel, Malek. *Le livre des seductions. Suivi de Dix aphorismes sur l'amour*. Payot: Petit Bibliothèque Payot, 2002.

_____. *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilization*. Paris: Albin Michel, 2001.

El Corán. Barcelona: Herder, 1992.

León, Luis de. *Cantar de los Cantares de Salomón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

Mutanabbi, Ahmad ben al-Husayn Abu l-Tayyib al-, *Tiempo sin tregua : (101 poemas)*. *Al-Mutanabbi ; pórtico de Adonis* ; estudio preliminar y traducción del árabe de Milagros Nuin y Clara Janés. Guadarrama: ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2007.

Sabh, Mahmud. *Historia de la literatura árabe clásica*, Madrid: Cátedra, 2001.

Valente, José Ángel. *Punto cero (Poesía 1953-1979)*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

_____. *Lectura de Paul Celan: Fragmentos*, Barcelona: ed. de la Rosa Cúbica (La forma de la luz 4), 1995.

_____. *El País Semanal*, 10 de enero 1988, p. 23.

_____. *Material Memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, Madrid: Alianza editorial, Alianza Tres, 1993.

Yabri, Muhamad Abad. *El legado filosófico árabe: Alfari, Avicena, Avempace, Averroes, Abenjaldun*. Lecturas contemporáneas, Madrid: Trotta, 2006.

El cuerpo de la Mujer en las guerras de la Primavera Árabe

Ezzat Kamhawi

Escritor – Ex Jefe de Redacción de la revista Al Doha Cultural
Jefe de Redacción de Ajbar Al Adab (noticias de la cultura) –Egipto
Novelista y crítico de arte.

Resumen: La imagen de la mujer ha sido manipulada por los regímenes autoritarios en la Primavera árabe, según los intereses en cada país. Su representación gráfica, a través de imágenes fotográficas y televisivas, ha servido para transmitir unas imágenes distorsionadas del papel de la revolución y de la participación de las mujeres en ella. En muchos casos, esas imágenes estaban destinadas a condicionar la visión desde Occidente de la revolución en cada escenario.

Palabras clave: mujeres, representación, revoluciones árabes, cuerpo de la mujer.

El 18 de diciembre del 2010, la revolución tunecina ha encendido su chispa. Egipto le ha seguido, después Yemen, Libia y Siria, esas revoluciones conocidas como la “Primavera Árabe”. Como observación, los cinco países son todas republicas, han obtenido sus independencias del colonialismo en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado y tenían grandes sueños en pertenecer a la modernidad.

Las cinco republicas aplicaban cierto nivel de un laicismo deformado según el entendimiento de sus regímenes que algunos de ellos tenían soporte militar, otros hacían maniobras de adopción y acuerdos políticos. Los regímenes de aquellos países se encontraban obligados en muchos casos a aplicar esas políticas porque su poder estaba en fase de extinción y decadencia. Como resultado, surgió en paralelo de un aumento de la corrupción y un incremento significativo del poder de los grupos religiosos en aquellos países.

Túnez ha sido el único estado que imponía forzosamente un sistema laico. El tema más prominente en ese régimen ha sido la igualdad legislativa entre hombres y mujeres en las leyes familiares y de estatus personal. Lo que se opone claramente con la Sharia Islámica (la ley

islámica). Mientras Egipto ha aplicado una visión estropeada de un modernismo mal interpretado. Lo que representaba un paso retrogrado de su modernidad que existía desde el inicio del siglo XIX. El régimen de Siria ha aplicado una modernidad social implicada por la diversidad étnica, pero aquella modernidad no ha conectado con el corazón y la profundidad de un sistema político étnico. Solo utilizaban una imagen superficial de ese sistema con un disfraz de adaptar una corriente izquierdista con camuflaje nacionalista. El sistema en Yemen ha sido más próximo al ejemplo egipcio que el régimen en Siria o Túnez. Por otro lado, la Gran Jamahiriya de Libia; nadie pueda describir este régimen, excepto solo Dios y el Coronel Gadafi.

Lo más curioso es que estas republicas han formado una amenaza directa a los regímenes monárquicos, no constitucionales, en la zona del Golfo cuando obtuvieron sus independencias durante la mitad del siglo XX. Durante este tiempo, los gobernantes de Arabia Saudita y de los pequeños emiratos o reinos del Golfo tenían miedo de que sus países se convirtieran en repúblicas. Lo contrario ocurrió: las repúblicas adoptaron las ideologías tribales del Golfo. Llegó el siglo XXI y todas las repúblicas se prepararon en el tercer milenio con un heredero que tomaría el poder, sea el hijo, el hermano, o la mujer del presidente. Excepto en Líbano, que es un país pequeño estructurado étnicamente de forma equilibrada y todavía no acude a realizar su soberanía en su territorio.

Los motivos de esos cambios son múltiples. Una de las razones ha sido el acuerdo de Paz de Camp David entre Egipto e Israel que ha cerrado el camino de la guerra con el país árabe más prestigioso. Pero este tratado no ha abierto la puerta de la paz completamente. Los temas de los territorios se quedaron pendientes entre Israel y el resto de las partes árabes.

Las guerras jugaban un papel en lograr realizar un poco de vitalidad en el poder porque ha ayudado a cambiar las caras de las figuras militares que reinaban. Los cambios han sido o por la muerte en las guerras o por el despido por la derrota. Si tuviéramos una paz completa, cualquier presidente árabe no tendría ningún pretexto ni justificación para ejercer la tiranía y podría abrir la puerta para el cambio democrático. Pero el estado de “no paz -ni guerra” creado por el tratado de Camp David ha animado un *estatus quo* de estancamiento político. Lo que ha facilitado manipular las constituciones para permitir la continuidad del presidente en el poder de por vida. Además se extendió esta manipulación tan banal de aceptar la herencia de la presidencia a su sucesor.

Dos mundos en colisión

Finalmente llegó el momento de la Primavera Árabe después de la primera década del siglo XXI, describiendo la colisión de dos trenes que circulan en dirección contraria pero sobre las mismas vías. El tren del poder que se ha encogido y se refugió en los valores tribales, por una parte, y el tren de los jóvenes que ahondó y aceleró los valores individualistas y de la igualdad gracias a una nueva cultura de múltiples fuentes, entre ellas Internet.

Aunque las balas de los regímenes decadentes no diferenciaban entre hombre y mujer en “los maidanes”, las plazas de libertad, la mujer ha recibido una tortura adicional. El cuerpo de la mujer se convirtió en un terreno de guerra. Aquellos sistemas han descubierto su profunda retroceso y la falsificación del uso del laicismo. Hemos encontrado que las mujeres han sido violadas, amenazadas; las chicas detenidas padecieron los test de virginidad. Son métodos para

intimidar a las mujeres y forzarlas a retirarse. Además de esos crímenes, los sistemas políticos orquestaron operaciones para falsificar la imagen de la mujer a favor del discurso propagandista del régimen.

Porque sabemos que el autoritario copia y nunca es innovador; han jugado con el cuerpo femenino hasta llegar al extremo, como ocurrió, por ejemplo, en los dibujos y los manuscritos de los primeros orientalistas. La imagen de la mujer árabe oscilaba entre la desnudez en los baños públicos (los Hamam), las fiestas de sexo y los mercados de esclavas, y la imagen completamente tapada, debajo de capas de ropa, encerradas detrás de las cerraduras en las puertas como el “Haramlek” (zona privada femenina).

Los sistemas políticos hicieron mucho esfuerzo para dibujar la imagen de una mujer “destrozada”; específicamente se extendió esa visión a nivel local. Crearon voces para desfavorecer la idea de la revolución en la capa social más radical y tradicional. Intentaron presionar a las familias para sacar sus hijas de la plaza. Por otro lado, utilizaron la imagen de las mujeres que llevan “Nikab” (tapadas completamente de negro) para exportarla a los medios extranjeros y para que salga que los integristas islamistas son los que dirigen el movimiento social.

No es fácil comprobar esa afirmación a través de la imagen del hombre que grita en las plazas “silmiya, silmiya” (pacífica, pacífica), pero es más seguro realizarlo con la imagen de la mujer en nikab. Simplemente porque la barba en la cara de unos si no está relacionada con un arma en la mano, no rompe con las ideologías y los valores occidentales, aunque una mujer completamente tapada de negro tiene más significado y choque con la cultura occidental.



Ben Ali, el menos mezquino

“Serán revoluciones islamistas y nunca será para vuestros intereses; no estarán garantizados después de mi derroca”, fueron las palabras de Ben Ali. Sin creatividad o cambio en la estrategia, Mubarak ha utilizado el mismo proceso en Egipto. Ali Abdullah Saleh, de Yemen, ha seguido el mismo paso; Gadafi, en Libia, y Bashar, en Siria. Todos declararon que Al Qaeda promovía los acontecimientos en sus países.

Aunque Ben Ali ha sido el primer presidente de ellos que describía la primavera árabe como diabólica, su derroca ha sido la más rápida. Ben Ali no encontró suficiente tiempo para falsear la realidad, para acertar con su expresión. Al contrario, salió la imagen de la chica joven moderna que sus compañeros levantaban sobre sus hombros, lo que ha abortado su alegación. Verdaderamente, Ben Ali ha sido el presidente menos mezquino de los derrocados. Ben Ali se considera el presidente más fiel en defender el laicismo en la sociedad donde esa ideología fue establecida por el ex presidente Burguiba. Nunca ha procurado deformar los valores morales de la mujer como los demás regímenes.

En Egipto, el régimen ha continuado sus intentos de divulgar el miedo al demonio islamista y deshonar los principios de los revolucionarios. Siempre la mujer sola tiene la culpa y se responsabiliza de esa carga. Las cámaras de las televisiones gubernamentales y las cadenas árabes que apoyan el sistema, buscaban los rincones vacíos en la plaza Tahrir para disminuir la importancia de las protestas y las multitudes. Solo las cámaras enfocaban sobre las mujeres veladas y las del *nikab* para asegurar la identidad integrista de las multitudes.

Las mujeres veladas formaban parte de la revolución egipcia. Al Hijab (el velo) no se considera ahora una señal religiosa, se ha convertido en una costumbre social entre muchas de las chicas de la nueva generación. Es la generación de Internet, la generación convencida por los valores de la libertad de los individuos y sus igualdades. Esa convicción ha sido el arma que explotaba el régimen para crear una imagen perjudicada de las chicas revolucionarias.

Las televisiones y los radios del régimen invitaron a los artistas y los futbolistas famosos simpatizantes del sistema para describir la situación de la plaza Tahrir como fiestas de sexo colectivo y el uso libre de drogas durante la noche en las tiendas de campamento. Esa afirmación se dirigía hacia los hombres y mujeres de la revolución, pero ha dañado más a las mujeres porque la sexualidad en la sociedad árabe se considera motivo de orgullo para los hombres y no para culpabilizarle o denunciarle.

Después de la derroca de Mubarak, los revolucionarios descubrieron que la persona que salió del poder fue un hombre mayor. Ha sido castigado porque trataba de trasladar la herencia del poder de su familia profesional “el ejército” a su familia natural. El régimen se está recuperando, y durante dos olas de revoluciones, la ferocidad del tratamiento con la mujer opositora no ha cambiado hasta hoy. Las operaciones de violación continúan. Los exámenes de la virginidad sobre las prisioneras políticas siguen existiendo y todo eso con el fin de privar al movimiento revolucionario de su “mitad dulce”.

Confiscar la diversidad

En Yemen, la mujer presidía la revolución en febrero 2011; multitud de mujeres ocupaban las primeras filas en la plaza. Han aprovechado los valores tribales que consideran que agredir a una mujer significa una gran vergüenza para el agresor. El presidente Abdullah Saleh no tenía un arsenal mediático suficiente para falsear esa imagen. No había en el escenario esta vez una parte de mujeres modernas y otra parte conservadora con nikab. Los medios no podían manipular por la ausencia de la diversidad. Solo existían los vestidos uniformes, largos y negros. De repente, el mundo estaba impresionado por la imagen de una cabeza que parece apresada por fuera, pero libre por dentro.

Pero esa armonía debajo del nikab no era cierta. Esa situación contradecía los sucesos con la mujer egipcia. Un sector de la revolución yemení ha podido difundir una imagen uniforme de la mujer yemení “tradicional, radical, comprometida y que no viola la ley de Dios” según el plan y las indicaciones del partido “Al Islah Al Islami” (la reforma islamista), una rama de los Hermanos Musulmanes. Ese partido islamista ha gestionado la imposición de una de sus miembros “Tawakol Karman” en el escenario internacional, hasta que ha podido conseguir el premio Nobel de Paz.

La imagen uniforme de la mujer no era correcta porque la salida de la mujer yemení durante la revolución en 2011 no fue una sorpresa como intentaban filmarlo. Yemen era dos países independientes hasta 1990. Yemen del Sur ha sido un estado comunista. La mayoría de sus mujeres participaron en el ejército y compartieron la lucha contra el colonialismo durante los sesenta del siglo XX, hasta que Yemen del Sur logró su independencia y anunciaron la república en 1967. Siempre la participación de la mujer yemení del Sur ha sido muy activa en el espacio público, al contrario del estado conservador de la mujer del Norte de Yemen.

Las ratas no tienen género

En cuanto a Libia, siempre representaba la caja negra. El mundo solo conocía a Gadafi y a sus trescientas mujeres guardaespaldas. Sus mujeres guardaespaldas nunca tuvieron una experiencia de batalla para proteger al Coronel. Gadafi solo compitió con el cine norteamericano para alimentar la fantasía sexual sobre las guerrilleras de las Amazonas.

Las guardias de Gadafi han permanecido inéditas; se convirtieron en el centro de inspiración, de fantasía y de imaginación sobre su relación con ellas. Cuando empezaron los disturbios en el país, desaparecieron y dejaron de existir como si participaran en una obra en el circo que duraba largos años. Durante el auge de la crisis, no aparecieron más que hombres alrededor de Gadafi, los hijos herederos del poder, rodeaban el padre y se quedó su hija, guapa oculta. Aicha con su aire literario, era artificial y falso como la existencia de las guardias Amazonas.

Gadafi caracterizaba a sus opositores como ratas. Podemos realizar un esfuerzo inútil para diferenciar entre el género del ratón y la rata. Hemos testimoniado mientras que el cuerpo de la mujer ha sido libre para violarle. Todo el mundo conoció el caso de la abogada Iman Al Obeidi, expuesta a actos de violación por los hombres de Gadafi. Pero los informes oficiales han arrojado dudas sobre su cordura.

Feminización del poder

El régimen sirio se ha preocupado por crear dos imágenes contradictorias de la mujer siria. Desde el comienzo de la crisis, el sistema feminizaba la expresión y el contenido de la autoridad y el poder. Ha cuidado también la imagen de la portavoz del régimen y elegía a una mujer, especialmente para contactar con los medios extranjeros.

Además de Bosaina Shaaban, portavoz principal del régimen, encontramos que prepararon otras dos personas. Por ejemplo, Samira Moslama, jefa de redacción del periódico oficial *Techrin*. El sistema le ha excluido después de aparecer dos o tres veces por televisión. El régimen no le perdonaba que sus ojos lucieran con lágrimas expresando su tristeza sobre la pérdida de los jóvenes de su familia y los jóvenes de su pueblo Daraa, aunque Samira Moslama apoyaba profundamente el sistema Bashar.

El acto de descartar a una mujer portavoz no ha destituido la costumbre de presidir el panorama mediático a otra mujer. Incluso cuando la aparición del hombre sea imprescindible en la arena internacional por su cargo político, siempre se destaca la imagen de una mujer guapa detrás de él. Ese cuadro mediático aparece permanentemente. Los activistas sirios en las redes sociales se preguntaban por *la guapa* que salía detrás del ministro sirio de Exteriores, Walid Al Moalem. Los activistas comparaban satíricamente entre esa foto y el hombre tan serio que apareció en la televisión detrás de Omar Soliman, el único vicepresidente durante Mubarak, el que anunció la salida de Mubarak del poder.



De hecho, la mujer formaba parte de la estructura del régimen sirio continuamente, pero según un marco superficial de la utilización de una formalización moderna. La mujer se usaba como elemento decorativo y no se respetaba su papel en la toma de decisión. Por otro lado, el mismo régimen se encarga de mostrar otra imagen de las revolucionarias sirias. En los últimos años, muchas escritoras sirias han redactado y descrito las miserias y torturas de las revolucionarias capturadas en las cárceles del sistema. Algunas de las presas supieron que el régimen transmitía rumores sexuales vergonzosos sobre las activistas como forma de humillación y para intimidarlas.

Son acusaciones individualistas que se ajustan a la naturaleza de la revolución siria, que corre de una calle a la otra, al contrario de la revolución egipcia que permanecía en las plazas. Pero los rumores del régimen se centraban en los cuentos de las fiestas de sexualidad colectivas.

El sistema sirio no se esforzaba para complementar la seducción del orientalismo, ni inventaba la imagen de la mujer en nikab; solo centraba su interés en convertir la revolución pacífica desde su comienzo a una verdadera guerra étnica y al sistema no le interesaba falsear la imagen. Vimos que ese régimen ha abierto las puertas de cárceles y liberaron a los integristas islamistas, a los criminales. Dejó las fronteras sin vigilancia con Irak para facilitar el acceso de las milicias armadas. Por desgracia, pronto el mundo ha olvidado una revolución fina que cantaba y su máximo grito decía “Ma benhebak” (no te queremos).

Ahora, existe un conflicto armado intenso, las pérdidas de vidas y la sangre derramada en ese combate sin sentido. Mientras, la imagen de la mujer siria no se salvó del peligro. Han aparecido historias, no oficiales, sobre “el matrimonio yihadista”, cómo las mujeres se casan con los militantes islamistas para entretenerles durante la guerra. Parece como un reciclaje del concepto de la prostitución sagrada que existía ya en las religiones antiguas.

Los regímenes decadentes vuelven a ser coherentes de nuevo y se olvidan de la sangre que se derramaba como ríos en esta primavera.

Doaa El Adl:
"el desastre ocurre cuando la mujer cree
en la mirada de la sociedad"

BasantKamal Abbas¹

Universidad de Oviedo
Universidad Complutense de Madrid
Universidad 6 de Octubre (Egipto)

Doaa el Adl es uno de los máximos exponentes de la voz de las mujeres en el mundo árabe. Lo es además en uno de los terrenos que más dificultades presentaban para su incorporación: la caricatura política. El hecho de que una mujer pudiera criticar al poder desde la perspectiva del humor tenía algo de irreverente, de desafío. Puede que el arma del humor sea demasiado poderosa.

Doaa el Adl nació en Egipto en 1979. Se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Alejandría. Su especialidad fue la escenografía en cine y teatro. Desde que terminó ha desarrollado su actividad artística en el campo de las ilustraciones infantiles, pero ha sido sobre todo la ilustración política y la defensa de los Derechos Humanos la que le ha traído protagonismo y aclamación, como una de las más certeras analistas de la realidad política y social de Egipto. Sus dibujos son auténticas radiografías de la vida social, pues trascienden el mero partidismo para adentrarse en las aguas profundas de la cultura, mares que navega especialmente con un rumbo: la defensa de los derechos de la mujer. Muchas de sus caricaturas se ha repetido por miles a través de la red o han salido a las calles reproducidas como pancartas en manifestaciones.

Como caricaturista político, Doaa El Adl comenzó en 2005 en diario *Al Dostour*. Al año siguiente, sus caricaturas aparecieron en la revista *Rose Al Youssef*. En el año 2008, se incorpora al diario *Al Masry Al Youm* (Egipto Independiente), uno de los de más renombre en la prensa independiente.

Además del reconocimiento diario de miles de seguidores, Doaa El Adl ha recibido, entre otros, los siguientes premios:

- Premio Forte dei Marmi: Es un Premio Internacional en el campo de la sátira y las caricaturas políticas, 2013.
- Premio de distinción periodística en caricatura, 2009 (la primera mujer que gana este premio).
- Premio egipcio nacional otorgado por el sindicato de periodistas.
- Cartooning for Peace Prize Award . (Premio de Caricaturas para la Paz) , entregado en Ginebra, Suiza, 2014.

¹ * La autora disfruta de una Beca del MEDASTAR Erasmus Mundus Programme en la Universidad de Oviedo.

Estas son las palabras con las que se reconoce su labor tal como fueron expresadas en la concesión del Premio Internacional "Forte dei Marmi":

Il coraggio delle donne invade il mondo. E Doaa è la prima disegnatrice satirica del dopo Mubarak a raggiungere i vertici nazionali di una professione finora popolata solo al maschile. Ogni giorno sulla stampa indipendente il suo segno vigoroso urla contro ogni discriminazione al femminile, ma anche contro chi con la sopraffazione vorrebbe chiudere la bocca a chi dissente e non risparmia critiche scomode. Questo Premio è il nostro augurio a Lei e a tutti coloro che testimoniano il loro anelito di libertà artistica nel tormentato Egitto di questi mesi.

Es un reconocimiento claro y preciso de su labor, de su énfasis puesto en la defensa de la mujer y de los derechos de todos en un mundo turbulento. Sin duda, Doaa El Adl es una gran artista, pero es también una conciencia solidaria y abierta al sufrimiento de los demás. No hay narcisismo en su arte, por el contrario una voluntad de espejo social, de deseo de mostrar vicios e injusticias, limitaciones y violencias.

La entrevista le fue realizada en El Cairo en febrero de 2014 por Basant Kamal Abbas.

J.M^a Aguirre
Editor

—**Una curiosidad: ¿qué representa el gato en tus viñetas?**

—Realmente no utilizo el gato para representar algo; entró una gata real en mi vida después de la revolución y desde entonces empezó a aparecer en mis caricaturas. Siempre que leo el periódico, al terminar lo pongo en el suelo y ella lo corta en pedazos. Como para mí la mayoría de la noticias son deprimentes, me causa alegría que ella lo haga.

El gato apareció en mis caricaturas como una figura que habla con el hombre; no quise utilizar la figura de una chica para evitar líos sobre si hago viñetas con tendencias feministas. Lamentablemente se piensa que si aparece una mujer en las viñetas estoy tratando problemas exclusivamente de la mujer. Se me ocurrió la idea de poner la figura de un hombre muy pobre, sin familia, sin trabajo y con la ropa desgastada, que no tiene más que esa gata. El hombre le cuenta a la gata las noticias y a veces hablan de personajes públicos.

—**¿Cuándo descubriste tu talento para el dibujo y cuando lograste profesionalmente dedicarte a ello?**

—Cualquier persona que pinta tiene su talento desde la infancia; cuando tú pintas no sabes que lo que estás haciendo es una viñeta. Yo decidí ser profesional desde el momento que entré en la facultad de Bellas Artes. Al principio quería dedicarme a la ilustración de libros infantiles, pero descubrí que tenía un impulso para expresar unas determinadas ideas y opiniones que llevaba dentro y que salieron en forma de viñetas.

Pasé a la actividad profesional cuando conocí a mi compañero Abd Allah, En aquellos momentos no había ninguna mujer dibujante en este campo. Había un dibujante muy



famoso que se llama Amr Selim que estaba intentando abrir caminos a dibujantes jóvenes. Él me ayudó para publicar en el diario *AL Dostour*. En esa misma época comencé a publicar en la revista *Sabah El jer*. Al principio hubo un rechazo entre mis compañeros dibujantes de la misma generación, que pensaban que yo estaba de prueba, que me aburriría y al final acabaría como *esposa y en casa*.

¿Y todo por ser una mujer?

Porque hubo mujeres que lo intentaron y se volvieron a casa. Tres años fue el tiempo máximo que se quedó una mujer dibujante en este campo. Por eso pensaron que lo intentaría y volvería a casa. Y por esta razón siempre tenía miedo y tenía el deseo de romper la barrera y superar los 3 años. Y ahora llevo diez años.

Cuando te fijas en el historial de nuestra generación de dibujantes, lamentablemente encontrarás que somos muy sensibles y por estar muy relacionados con la realidad y la política somos más susceptibles a la depresión, a retirarnos o a emigrar. Esto mismo fue lo que pasó tras la devastadora derrota de Egipto en 1967 en la guerra contra Israel. Entonces al leer que fulano emigró, mengano se suicidó o el otro se retiró, sentí mucho miedo de que me pasase lo mismo. Y cuando pregunté por qué pasó esto, me dijeron que toda la sociedad egipcia, incluyendo los dibujantes, tenía mucha esperanza en la revolución de 1973 y luego se enfrentó con la realidad y tuvo un choque y esto es lo que está pasando ahora. La idea es que cuando tienes mucha esperanza, te ilusionas pero luego te enfrentas con la realidad y esto produce el choque que conduce a la depresión. La gente en Egipto sufrió mucho con una dictadura que duró 30 años; por eso espera un cambio rápido y radical, del día a la noche, pero yo diría que hay que tener paciencia para el cambio.

—¿Qué te parece la situación de la mujer en Egipto?

—La mujer en Egipto padece de dos problemas, primero ¿cómo mira a sí misma? y ¿cómo le mira la sociedad? Ocurre el desastre cuando la mujer cree en la mirada de la sociedad. Sobre todo si es una sociedad machista y por lo tanto ve a sí misma con los ojos de la sociedad y sus gran capacidades se limitan a lo más simple y humilde, en vez de ver a sí misma como un ser humano completo, que hombres y mujeres son iguales y que ella pueda trabajar y hacer todo lo que quiera.

La mujer en Egipto contribuye en esta mirada tan machista de la sociedad porque ella es la madre que educa al niño desde pequeño que mire así a las mujeres cuando sea un hombre.

Otra cosa, por ejemplo en los incidentes de acoso, siempre dicen a las niñas y a las mujeres “si te piropean no les contestes” esto es un desastre, porque alienta a la impunidad.

Hay una minoría de mujeres en Egipto que ven a sí mismas iguales a los hombres y intentan a expresarlo a través del arte. Y también vemos que hasta en el ámbito del arte hay mujeres que siguen la tendencia de despreciar a la mujer como las actrices que aceptan desempeñar el papel de la mujer humillada, abusada, tratada como objeto y pagada 6000 mil veces. Y también que aceptan ser segunda, tercera y cuarta esposa y lo acepta con toda normalidad.

—Cuando la viñeta trata el tema del acoso sexual o cualquier otro relacionado con la mujer, ¿ha recibido una reacción positiva o se ha enfrentado con algunas críticas?

—Mi público o mis seguidores son hombres y mujeres. Y si los hombres hubieran rechazado mis viñetas me habría sentido fracasada. Por eso lo que más me gusta es que todos lo han aceptado y vieron que estoy reflejando la realidad.

—¿Crees que tus seguidores pertenecen a una determinada clase social o cultural y por eso lo aceptan?

—Sí, claro.

—¿Cuál crees que sería la reacción de las personas distintas a tu entorno social, como has planteado?

—No todos los aceptarían; pero creo que la mayoría lo aceptaría porque trata el tema del honor, la moral, la caballerosidad y otros muchos temas en la sociedad egipcia.

—¿Ha pasado alguna vez que dibujaste alguna viñeta relacionada con la mujer que tuvo mucha crítica o generó polémica?

—Sí, la viñeta que trata el tema de la ablación genital femenina (la viñeta se llama *la ablación de una flor*) generó mucha polémica. Por cierto, sobre este tema, me gustaría mucho reflejar al mundo occidental que la ablación no tiene nada que ver con la religión musulmana, y soy plenamente consciente de que la ablación es una tradición faraónica y africana y puedo asegurar que no pertenece al islam. Hasta en Arabia Saudí, de donde salieron los partidos salafistas extremistas, no existe la ablación.

Estoy en contra de la ablación por eso he dibujado esta viñeta y me enfrenté con gente que me dijo que no se puede hablar en este tema porque es religioso. Yo veo que se está vinculando mucho las costumbres y tradiciones con la religión.

Había gente a favor de la viñeta y ve la ablación como un crimen contra la placer sexual femenino.

Yo sé que la viñeta es chocante e intenté dibujar una que trata el tema de la ablación pero que sea diferente de lo que se suele dibujar porque siempre lo presentan con cuchillo y sangre.

—¿Qué te parece la situación de las dibujantes de viñetas en general y en Egipto en particular?

—Según mi experiencia y mis viajes a distintos países, te puedo decir que somos pocas en todo el mundo. Hay mujeres dibujantes de libros de niños o en los comics, pero en el ámbito de las viñetas políticas somos muy pocas.

En cuanto a Egipto, yo veo que tardaron mucho en aparecer las mujeres dibujantes. Después de mi aparecieron unas cuantas, pero no continuaron. Pero, por el otro lado, hay dibujantes que están intentando demostrar lo que son capaces de hacer.

—¿Hay competencia entre las dibujantes de viñetas en Egipto?



—No podemos decir la palabra "competencia" sin tener profesionalismo. Desgraciadamente ahora no existe ninguna competencia, pero existe la amistad entre nosotras. Estoy contenta porque haya más dibujantes en este campo y espero que haya más. porque cuando empecé era casi la única y me sentía como si fuera una oveja con 6 patas en un circo y todo el mundo viene a verla.

No quería que la gente evalúe mis viñetas centrándose en que soy mujer y no había ninguna otra mujer en este campo. Quería que la gente evaluara mis viñetas partiendo de que es arte, sin prestar atención a quien lo hizo. Pero, con el tiempo, desapareció esta idea.

¿Desde cuándo desapareció?

Al principio cuando entré en este campo, la gente pensaba que Doaa El adl es un chico hasta que aparecí en la media y empezaron ya a saber que soy una chica. Luego los periódicos empezaron a escribir que hay una chica que está dibujando viñetas. Y después ya se acostumbraron.

Entré en este campo no para que me llamen la única o para que sea la primera sino para expresar mis opiniones en temas relacionadas con la mujer, que los hombres dibujantes no los habían tocado antes. Y también para expresar la visión de las mujeres en las cuestiones políticas porque a veces se diferencia de las de los hombres y otras veces se coinciden.

—¿Crees que las viñetas que tratan el tema del acoso sexual pueden afectar a alguien o contribuir en eliminar el fenómeno?

— Puede ser que sea uno de los factores que ayudan a eliminarlo junto con la media, organizaciones de sociedad civil y la participación comunitaria en ello.

—¿Alguna vez has dibujado algo por un problema personal que enfrentabas o mandaste un mensaje indirecto a alguien a través de tus viñetas?

—Dibujar viñetas es un arte y no se puede mandar indirectas a alguien a través de ello. Pero al mismo tiempo tienes un espacio donde te puedes expresar tú misma según tus tendencias. Por ejemplo, yo estoy a favor de la justicia social, la libertad y la libertad de expresión. A mí me encanta Egipto, estas son mis tendencias y cada dibujante tiene sus propias tendencias. Nunca mandé indirectas a través de este arte y no lo haría porque el artista que se respeta a sí mismo no hace esto.

—¿Cuál es la viñeta que has hecho con más cariño?

—Fue una viñeta sobre una chica que se llama Yasmin Elbaramawi. Siempre me gusta mostrar esta viñeta en todas mis exposiciones. Esta chica ha sido víctima de un asalto sexual planificado y no se puede considerar que ocurrió al azar. El objetivo de este asalto sexual fue impedir a las chicas salir de su casa e ir a la Plaza de el Tahrir para que tengan miedo. Esto pasó en la era de Morsi y los hermanos



musulmanes. Pero al mismo tiempo no puedo decir ni asegurar que estos lo hicieron.

La chica había sido violada y la pusieron sobre un coche dando vueltas por toda la plaza; bueno, no quiero meterme en los detalles porque son muy dolorosos. En fin, la chica fue muy valiente porque salió en la televisión contando todo lo que pasó con ella detalladamente, en una sociedad como la nuestra, sin tener miedo o vergüenza.

Al mismo tiempo coincidió con este accidente, otro que pasó con un hombre egipcio que le desnudaron frente al palacio presidencial y cuando él salió en la televisión, negó todo lo que pasó del cague, del miedo que tenía. Entonces yo estaba ante dos escenas diferentes, una donde la chica salió tan valiente a contarnos todo y advertir a todas las chicas, teniendo en cuenta que la sociedad lo considera como vergüenza, mientras que el hombre no pudo ni hablar en la segunda escena porque estamos en una sociedad machista y él pensó que la sociedad le iba a mirar como deshonrado.

Para mí, esta chica ha sido muy fuerte y, aunque le violaron y le tocaron muchas manos, no pudieron llegar a su alma, por eso he dibujado esta viñeta donde aparece una ola muy grande de manos que están acercándose a la chica y ella está en un barco pequeño diciendo “Mi alma nunca será derrotado”. Fue mi intención escribir una frase literaria para que lo usen luego en las manifestaciones y de hecho lo utilizaron.



—¿Y qué más viñetas consideras como importantes o famosas?

—Una de las más famosas es de un hombre con una barba muy larga que está tapando la boca de una chica.

Esta viñeta representa lo que pasó con Shahinda Me'led. Yo no hice nada más que reflejar la realidad. De hecho, esta mujer salió a manifestarse frente del palacio presidencial (Kasr el Etehadia) contra la constitución de los hermanos musulmanes y mientras tanto se saltó uno con barba y le tapó la boca.

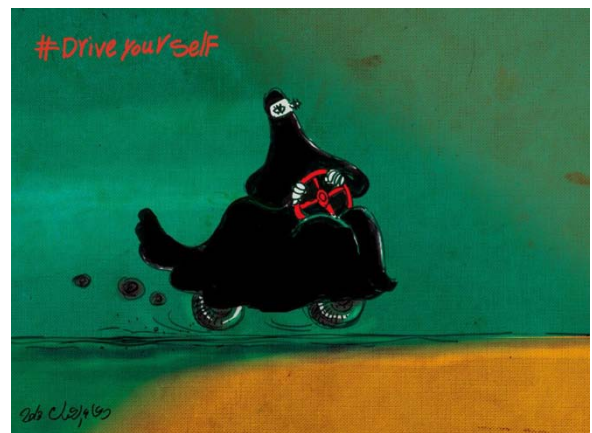
Hay gente que utilizan esto contra del Islam, pero la religión nunca mandó a las mujeres a callar. Yo escribí en la viñeta un lema (la voz femenina es una revolución) y también escribí que la viñeta es para Shahinda Me'led porque ella fue tan valiente y quitó la mano del hombre y continuó manifestando sin callar.

El Cairo, febrero 2014

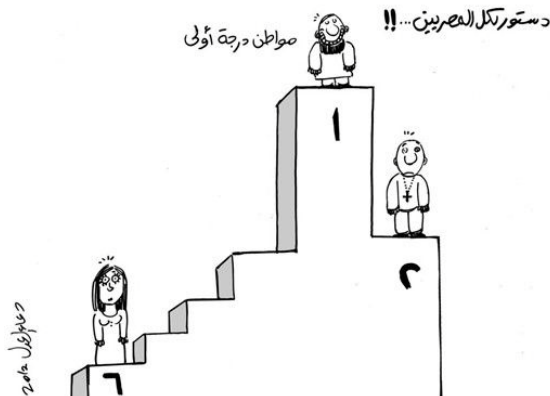


—¿Quién es este hombre, Papá?

—Es un hombre al que la Autoridad eligió, pero él rechazó elegir la autoridad”



Viñeta del día en que se produjo un atentado en la ciudad de Mansoura, de donde era originaria la cantante Um Kalthum



Khadija Tnana:

El cuerpo, entre su perfume y su decadencia

Dra. Fabiola Maqueda Abreu*

Profesora de Secundaria en Lengua y Literatura

Nacida en Tetuán (1945) la extensa obra de esta madura artista autodidacta ha recorrido Oriente Medio y Europa durante más de tres décadas, y sigue siendo reconocida hoy como destacado referente de la pintura contemporánea marroquí y universal.

Licenciada en Ciencias Políticas en la Universidad de Rabat, ha impartido docencia en la Facultad de Derecho de Fez doctorándose en la Universidad Panteón-Sorbona, en París (1975) por "La mujer marroquí a través la ideología árabe-islámico". Es presidenta de la Asociación: Fórum de la creatividad femenina, miembro de la Asociación de Artes Plásticas Marroquíes, de Ras al-Hanut y de la Junta de festivales Árabes

Aunque su vocación militante "por la transformación social y económica y por la igualdad de oportunidades" se inicia en los años 50, cuando exhibe su protesta en manifestaciones y manifiestos, su carrera política en las instituciones, como miembro activo del Partido Socialista, se desarrollará desde 1983 a 1992.

"Yo ingresé en el partido socialista a inicios de los años 70 y, aunque siempre he conocido las reglas de juego en las instituciones, mi pretensión ha sido la de querer transformar este tipo de sociedad desequilibrada e injusta; siempre he participado en actos públicos. Soy de la generación del 68, me he quedado idealista y esa condición ha marcado mi actitud vital desde entonces".

Elegida primera mujer de la Tenencia de la Alcaldía de la ciudad de Fez, ejercerá como consejera y presidenta de la Comisión Sociocultural de este ayuntamiento promoviendo acciones constantes, hasta el agotamiento, para provocar en esa ciudad un debate abierto a la reflexión acerca de la cultura y el arte; todo ello, sobre un fondo social desajustado y con precariedades económicas, el Marruecos de mediados de los 80, pintado en claroscuro para los nuevos artistas y, muy específicamente, para las mujeres creadoras todavía invisibilizadas.

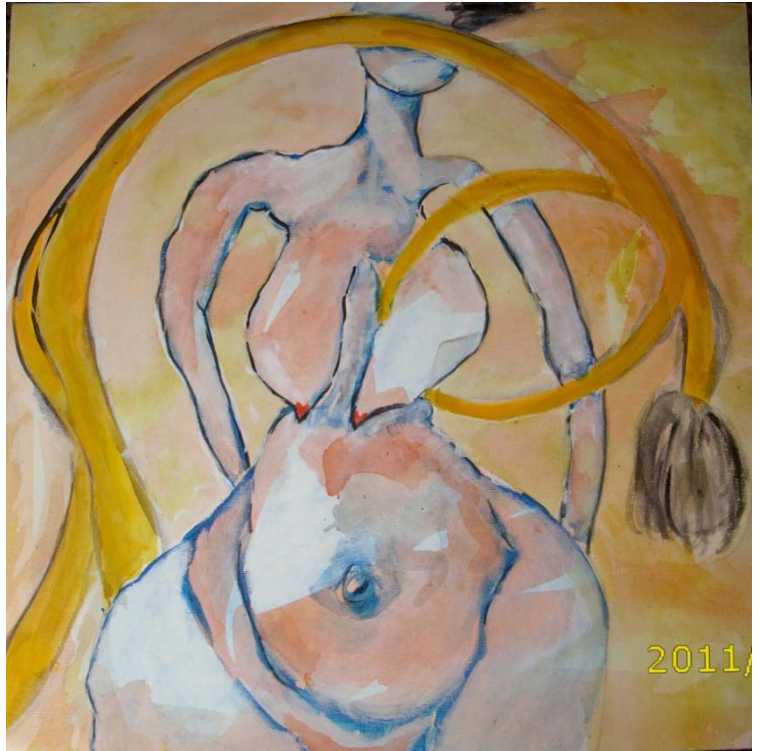
"Aún hoy estamos en esa búsqueda de la identidad que nunca termina de perfilarse, un trabajo en permanente progreso. En realidad, lo que perseguíamos en el partido socialista en esa década era el progreso económico; se trataba de un país al que había que dotar de infraestructuras, y, en lo político, de garantizar jurídicamente el respeto a la igualdad y a los derechos humanos".

Todo ello incluía lógicamente la lucha por la identidad femenina, su enaltecimiento.

“En los años 50 yo no era consciente del problema religioso, en Marruecos sólo ha habido sunitas”. La mujer era un eslabón débil de la sociedad marroquí de aquellos años: todas ellas, ricas o pobres, por el solo hecho de su género y por los mandatos de la tradición, y también había esclavas, pero hasta 1955 en que se abolió la esclavitud. Este asunto de la confrontación de clase y de género lo tratará en su pieza teatral: *Tata Mbarca*, de la que trataremos en adelante.

En 1985, en representación del partido socialista (USFP), viajará a Moscú para participar en un Encuentro de la Mujer Mundial y la Paz. Unos años más tarde, en 1991, lo hará de nuevo en la reunión del Consejo de la Internacional Socialista, en Santiago de Chile.

En 1989 se produce el primer encuentro sobre la Mujer Creativa, al nivel del mundo árabe, para discutir sobre las dificultades con que se enfrentaban las mujeres en sus vidas como artistas: “Había decidido contribuir a aumentar el valor de sus producciones en los campos de la poesía, la novela, drama, cine, y artes visuales”. Un proyecto que se abrirá en círculos concéntricos abarcando posteriormente, además de la participación de artistas árabes, la de europeos del Mediterráneo.



Encuentros y conferencias que fueron auspiciadas por organismos de la UNESCO. Dicha propuesta tuvo un decurso continuado hasta el final de su mandato, en el año 92, con hitos tan relevantes como los seminarios: “Mujeres y escritura, realidad y perspectiva (1990), “La mujer y la imagen” (1991) o “La mujer y la novela” (1992), que se completaron con exposiciones de las obras producidas por artistas marroquíes.

“Cada año se proponía un eje temático del amplio campo de la cultura, como dices; a lo largo de 5 o 6 ediciones –no recuerdo bien– han venido a Fez mujeres intelectuales, creadoras de casi todos esos puntos de nuestra geografía, más allá del Magreb y de Marruecos mismo. Porque en esa década había algunos pintores, escritores o también cineasta que, sin embargo, no estaban interesados en la mujer en ese aspecto; por ejemplo, la Sociedad de Escritores Marroquí siempre buscaba en sus eventos la presencia de alguna escritora, pero como jarrón de flores, para darle colorido al acto, no porque les interesara su punto de vista como narradora. Entonces yo, junto con una crítica literaria feminista, Rachida Venmaseoud, decidimos que, más allá de las muchas asociaciones de mujeres que luchaban por sus derechos civiles, debía potenciarse una plataforma específica para las creadoras, que no existía en ese momento.

Los críticos literarios no hablaban entonces de la literatura en femenino, como si no existiese. Así surge este Foro en el que la labor de la crítica, indistintamente hombres o mujeres, sería la de analizar lo producido por poetas, narradoras, dramaturgas o guionistas, contribuyendo así a la difusión de sus obras en el mercado, en la sociedad misma”. Curiosamente El Foro de la Creatividad Femenina es hoy una iniciativa



permanente en los países árabes, incluso en algunas ciudades de Marruecos menos en Fez, donde nació impulsado por su esfuerzo, porque las autoridades no han querido apoyarlo después de que Tnana dejara la concejalía. (V. imagen con Yasser Arafat en el Encuentro de este Foro en Palestina).

Tnana no quiere entrar en la polémica acerca de si hay literatura femenina propiamente dicha, sino que siempre ha pensado que cuando un escritor aborda un tema lo hace desde su cuerpo y experiencia del mundo: “En el Marruecos de los años 30 y 40 del s. XX las escuelas empiezan a abrir sus puertas a la mujer; los primeros relatos fueron *naïf*, escribían cuentos, pero sin unidad literaria ni estilo propio. En los 60, las narradoras y poetas aún no han alcanzado su madurez; será en los 70 y 80 cuando una generación de mujeres narradoras se asocie para defender el perspectivismo de sus relatos. Me refería a esa época, a ese impulso necesario que, desde luego, ha servido para su reconocimiento como creadoras”.

Además, comenta que esa forma de escribir al detalle que tienen las escritoras de las últimas décadas se ha generalizado en la narrativa, tanto de hombres como de mujeres, asumiéndose que se ha de contar desde un universo propio y apropiado.

“Hace años que ya no leo crítica literaria, desde que estoy inmersa en el mundo del arte, en la pintura y la plástica en general”.

Desde la Concejalía de Cultura de Fez K. Tnana promovió, también, muestras y certámenes de arte y literatura en colaboración con el Instituto Francés, Italiano y el Cervantes español: “Mi estrategia en el ayuntamiento fue la de estabilizar unas tradiciones culturales en la ciudad”.

Se realizarán en aquel tiempo tres reencuentros fundamentales, que pivotaron alrededor de las mujeres como signo, los poetas como enunciación y la música como lenguaje compartido, que abocará la celebración del Festival de Música Andaluza en el Magreb, un certamen que se prolongará durante un lustro sin interrupción.

Su incesante actividad a favor del crecimiento cultural de su región no se resistió tan siquiera por el sufrimiento de una dolencia grave, un cáncer que está controlado hoy. (V. imagen en homenaje de las mujeres que danzan con un solo pecho)

En este contexto hay que enmarcar su Fundación, a la que ha cedido su obra al completo y que aún no tiene una sede definitiva. Pero de esa iniciativa hablaremos más tarde.

Su presencia, al margen ya de la esfera política institucional, es inestimable en otros foros como el de la Asociación de Artes Plásticas Marroquíes, en Ras Al-Hanut, o en la Junta de Festivales Árabes; de hecho, su arte político tiene cabida actualmente en cualquier otra cita internacional del ámbito de la cultura.

Artista autodidacta, y dramaturga también, su vocación en pintura se inicia en los años 70, pero es en 1992, tras ese interregno de acción política, cuando Tnana decide concentrarse en interpretar en una paleta de marrones, azules y tinta negra el diseño de las emociones del cuerpo humano, de la pareja, con una singular mirada sobre las formas femeninas en movimiento. Un propósito que estuvo en su cabeza desde el primer dibujo de Adán y Eva realizado en París (v. imagen), pero que a la altura de 1993 la conducirá a la Escuela de Bellas Artes de Tetuán, una pasantía en primera instancia, para viajar enseguida a Cataluña y matricularse en el Círculo Artístico Real de la Ciudad Condal, y conocer de primera mano la vivencia de la inmigración, el dibujo de esos cuerpos disgregados y enajenados de sus raíces. En esta ciudad cursará por libre una asignatura relativa al conocimiento de técnicas sobre lienzo; contactará con profesores y entablará un diálogo con los artistas locales.



Su técnica pictórica en clave expresionista figurativa se verá influida inicialmente por la corriente alemana y rusa de vanguardia. Tnana fue descartando en su obra el interés por el impresionismo francés, que de todos modos ha dejado huella en su pintura (v. imágenes “Des femmes en bleu”, entre otras), fraguándose así un estilo singular de pinceladas vibrantes, de fuertes contrastes cromáticos, que se acaba aproximando al neo-expresionismo catalán.

“Apenas uso arena como textura, aunque sí como color, pero, sobre todo trabajo con elementos naturales, por ejemplo posos de café, también con el filtro. Para qué voy a impostar un marrón pigmento, si está en esos restos del café”.

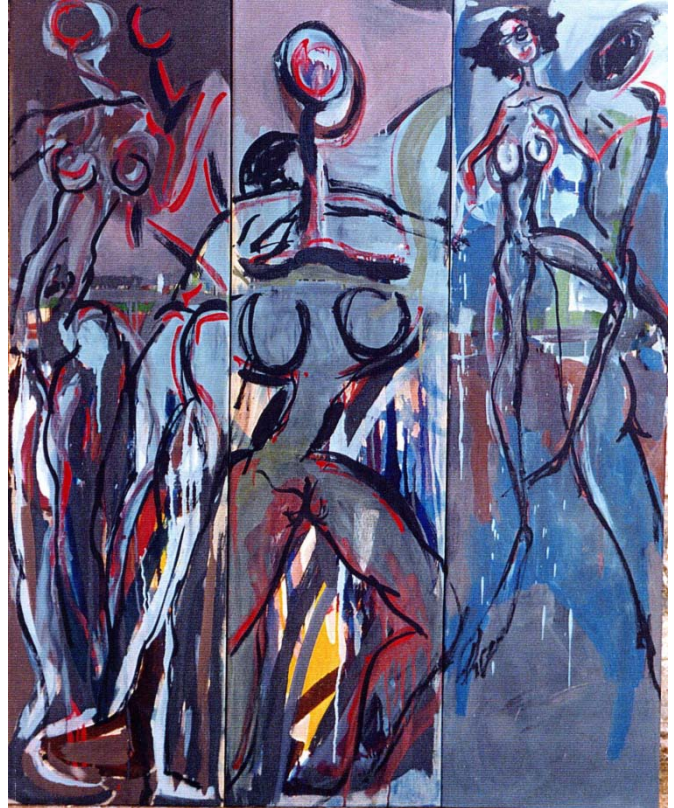
Khadija es muy cafetera. Le pregunto si esa elección matérica tiene alguna connotación simbólica, si ha elegido los posos de café por el valor añadido de lo cotidiano; pero no, afirma que más bien la sugerencia de usar los posos de café, por su textura consistencia y color, se mostró ante ella.

Desde su viaje a Barcelona, en los años 90, ha venido trabajando también con el grupo Ras Al-Hanut en “l’atelier Shorts”, en Mallorca; se trata de un proyecto cuyas obras han sido expuestas en dos ocasiones en el Parlamento Europeo, y que tiene como meta lograr el intercambio cultural y artístico entre creadores de los países ribereños del Mediterráneo.

“En este grupo somos sólo tres mujeres, una palestina, otra francesa y yo misma, los otros artistas, David Ribas entre ellos, son varones, pero todos pertenecemos a la cultura mediterránea”.

De su compromiso con este grupo nace el haber sido su motor en Marruecos: Tánger, Rabat, Schaouen, en la provincia de Tetuán, cuando fue presidenta del Foro Creativo Femenino de Fez. “Les he invitado a participar en los actos a favor de la Intifada y hemos trabajado y vendido obra pictórica, cuya recaudación se entregó a Palestina.

En otra ocasión participamos con Ras El-Hanut en una performance, ideada por un artista del grupo, que consistió en una parodia de la ambición desmedida de poder simbolizada por la creación de Jarry, Ubú, en la que finalmente pronunciamos la palabra “mierda” en todos los idiomas”. Un acto que auspició el Centro Cultural Artístico, situado entre Essaouira y Asfi (Safi), organizador de la Bienal de Casablanca, a la que actualmente llegan artistas del mundo entero”.



En Rabat, en su condición de comisaria artística, coordinó algunos de los actos organizados, de cine, música, teatro político..., para rendir un homenaje a uno de los dirigentes del movimiento Tercermundista, Mehdi Ben Barka, opositor político al régimen de Hassan II, nacido en Rabat, secuestrado y asesinado por los servicios secretos marroquíes en los denominados “años de plomo”.

“Participamos en la ejecución de un gran cuadro destinado al Instituto que guarda su memoria”. Fue un empeño personal suyo que los artistas marroquíes invitados fueran hombres y mujeres a partes iguales, para que el cupo representara la igualdad de género, las dos mitades del país, tal y como siempre defendiera aquel líder.

En coherencia con sus temáticas, la artista viene utilizando materiales naturales: arcilla, telas, madera, papel frágil (de los que te ofrecen los restaurantes baratos marroquíes) y también filtros de café, y sus pigmentos se deslizan sobre esas superficies en obras de buen tamaño.

Tnana ha reescrito con su paleta huellas de pintura de finales del siglo XIX y construido una serie de palimpsestos.

"El cuerpo de la mujer se desgarrar en mis desnudos distorsionados. Creo que mi sensibilidad se expresa a favor de la causa de las mujeres a través de mi pintura. El hombre está presente en mi trabajo por otras razones: se trata de su apropiación del cuerpo femenino a través de las partes expresivas de sus atributos sexuales (pecho, vagina...) porque es lo único que ve".

A mi entender, las líneas curvadas, casi torturadas, componen una imagen cuya verticalidad no celebra la emancipación del cuerpo, su comprensión equilibrada y asumida. Es una visión del estado trágico de la posición/posesión del cuerpo en una sociedad autoritaria, a nivel mundial, y de la reacción de la gente sometida, a veces también sumisa, de la inmigración masiva, por ejemplo; pero, además, de la desigual relación intersexual, consecuencia de la mala educación y de una interpretación sesgada de la creencia islámica.

En su obra pictórica es muy importante la decodificación social del cuerpo femenino desnudo, para visibilizar así lo obscurecido durante muchos siglos, su natural erotización, y romper con el mito del modelo de belleza.

El dominio de Khadija Tnana se encuentra en una sutil mezcla de colores y estilos; mientras que el negro y el marrón intenso hablan de un difícil arraigo a la tierra que nos concierne, al azul del mar abierto traza un horizonte que nos une sin fronteras a la aventura de vivir, pero también a la posibilidad cierta de ser tragados por las aguas de unos mares artificialmente reguladas por los gobernantes. El cuerpo que navega y que naufraga se vuelve oleaje, "consistencia filamentososa, cuya elasticidad ondulada atraviesa el espacio del lienzo".

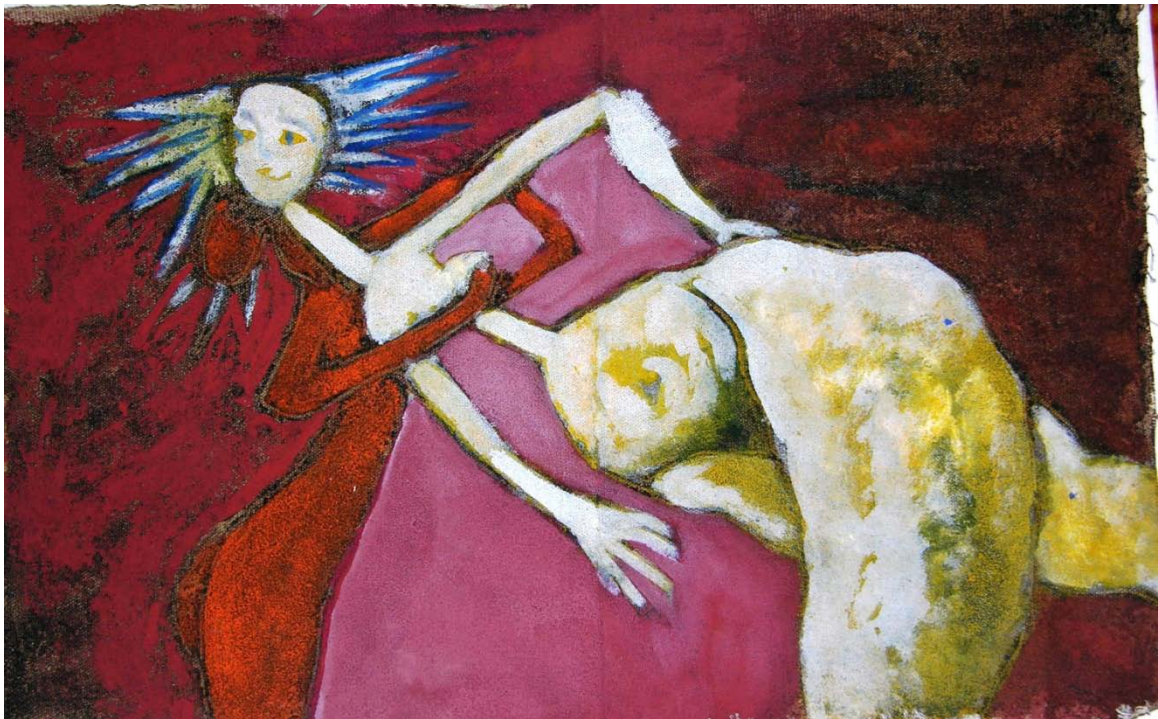


Implicada desde que tiene memoria en el activismo, con una cierta perspectiva feminista, su pintura tanto como su obra dramática proyecta los problemas de la gente común, incidiendo en la raíz del injusto trato de la condición humana, que deriva en fracaso y frustración, en eterno retorno. Sus figuras son un antídoto contra el desprecio de sus vidas

condenadas por la desfachatez de unos funcionarios, a los que debe exigirse responsabilidad por hacer inhabitable el planeta. Ascenso, y descenso a los infiernos sobre un fondo rosáceo, que expresa su deseo de renovación en este panorama de paso y cruce, de pasiones deshidratadas que alimentan la tumba como único espacio estable para el cuerpo yacente.

Es expresión de sus convicciones más profundas sobre el derecho a una vida humana digna la exposición de pintura sobre la Intifada en Egipto (2001), apoyada por Cruz Roja Palestina, en la que participa junto con diecisiete artistas de catorce países árabes.

Cuando estalle el dolor de los madrileños en el sangriento 11M de 2004, un año después de haberlo sufrido en sus calles y en sus carnes los ciudadanos de Casablanca, Tnana participará con el colectivo de artistas marroquíes que rubricaron con sus trazos pictóricos 192 cubos, monumento *in memoriam* de su expresión solidaria con víctimas y familiares.



Esta perspectiva, que aúna acción política y expresión artística, la llevará a manifestarse en la Marcha Mundial de Mujeres (2000) diseñando los logotipos, el poster de su lanzamiento, así como a coordinar desde la comisión artística las posteriores exposiciones de trabajos colectivos de las participantes

Khadija no entiende la vida ni el arte sino como mixtura y polílogo, reflexión personal sobre la violencia, la muerte y la necesidad de un pacto regenerador entre hombres y mujeres. En la totalidad de su obra hay coherencia, pues en ella se decanta la mostración de las energías vitales como superación de renovados conflictos: guerras, emigración y represión política; una utopía de la esperanza para la disolución de este círculo vicioso y su apuesta por un principio de entendimiento y concordia. Quehacer común y compartido, intragéneros, que incorpora necesariamente la plástica a la acción política para agudizar la mirada sobre las injusticia y la desigualdad como asuntos transversales; es decir, una propuesta de rehumanización.

Placer y dolor como lo que apunta al curso de la existencia humana. La muerte como el último acto de la expresión del rostro/rastro en lucha por la dignidad, como en la Intifada

palestina, o por su supervivencia, como en las ciudades iraquíes donde la guerra no cesa, pero también en escenarios impropios, sólo aparentemente pacíficos, como el de la emigración a España que desangra a su pueblo. Todos los días perecen en las aguas del mismo mar que, sin embargo, es nicho de una cultura común, y K. Tnana encara esa cruel realidad mostrándonos el amontonamiento de ojos desencajados y bocas abiertas, que nos siguen hablando de dolor más allá de sus vidas. Ella misma le vio la cara a la muerte amenazante y conoce por experiencia la dificultad de sobrevivirla.

“Utilizo el cuerpo para dejar al descubierto una serie de cuestiones que me permiten seguir ocupándome de las mujeres marroquíes, un aspecto que constituye una de mis mayores preocupaciones desde el inicio de mi participación en el activismo político. También usé el cuerpo humano para afrontar el problema de la emigración ilegal en Marruecos o para apoyar la cuestión palestina en lo relativo a la situación de los niños de la Intifada (Atfal al Hijara)”.

La artista declara haber pintado entre 1500 y 2000 tablas acerca del cuerpo, 95 sobre la inmigración ilegal y 65 en referencia a la Intifada palestina. La emigración y la Intifada significan, finalmente, el regreso a la misma entidad: el cuerpo sufre.

Khadija Tnana no cree en el arte como acúmulo de escenas decorativas sino como agitación del espíritu: “El artista es el resultado de su proyecto. No puede escapar a lo que le rodea, no puede tratar de aislar sus obras, pues carecería de profundidad. Más bien sería un decorador. Cuando se vive en una sociedad donde la injusticia, la pobreza y la segregación son legión, eso tiene que golpearlo. Por definición, el arte es sincero. En su trabajo existen coacciones y sufrimientos. No estoy diciendo que el artista deba expresar mensajes, no es un profeta, sólo una persona sensible a lo que le rodea. Cuando pinto no pienso en nada, y lo que está más tarde en mi mesa no ha sido previamente pensado. Así que cuando soy sensible a una causa, esto se refleja visiblemente en mi obra; trabajo de una manera muy espontánea y natural, a diferencia de otros artistas que se acercan a la reflexión consultando previamente en internet. Cada cual tiene su forma de trabajar”.

Adán por los pelos, figuración contracultural

Cuando estuvo formándose en París, en los 70, comenzó a dibujar cuerpos a partir de formas, a veces números, pero también figuras geométricas: ochos y círculos, por ejemplo, tomando como plantilla sobre el papel los contornos de un brazalete, y así surgía el cuerpo de una mujer. Fueron ocurrencias sin técnica, aproximaciones a la figuración del cuerpo femenino, de su expresividad comunicativa. Antes de esos años, cuando era niña, no había dibujado nada concreto, apenas rostros.

“En los comienzos estuve poseída de una idea central sobre la creación del mundo, la que aprendimos todos sobre que Eva nació de la costilla del primer hombre, Adán. Pero yo hice un dibujo en el que Adán nacía del pelo de Eva; era como una escultura y fue mi primera obra. Eva es un personaje que se conecta con mi obra desde entonces”. (V. imagen Adán y Eva). Al parecer su ejecución fue significativamente buena, pues nadie del círculo de artistas parisinos consagrados aceptó que aquella primera creación no tuviera precedentes; demasiado acabada para ser la de una principiante.

Su pincelada firme, aquella silueta en negro sobre blanco fue su iniciación en el mundo del arte, y así se lo hizo saber una reconocida pintora al detectar en aquel primer dibujo su habilidad y profundidad: “Este testimonio me ha forjado como lo que ahora soy”.

En mi opinión, este dibujo inicial e iniciático tiene concomitancias con la serie que se expuso en Madrid bajo el título: "'Honni Soit qui mal y pense'. Louise Bourgeois, 2000-2010" (Casa Encendida, 11/10/2012 - 13/01/2013) en la que su comisaria, Danielle Tilkin, declaró: "La artista recorrió hasta su muerte una trayectoria tanto personal como universal, analizando a través de su obra la experiencia de ser mujer en el siglo XX".

Vidas paralelas, según creo.

Más allá de sus capacidades como artista plástica, es muy destacable el hecho de que Khadija Tnana atraviese el mito fundacional de la Creación ofreciendo otra lectura tan válida como la propuesta por el relato del Paraíso desde el Cristianismo y el Islamismo, negándose a validar la versión ofrecida por la Escritura; que con su obra revierta la sustancia inmutable de una única fábula y la someta dialécticamente a su condición verdadera de lo interpretable. La animo a realizar ahora ese dibujo de Adán y Eva como escultura y en cristal, quizás con restos de faroles o luminarias de su ciudad. Me dice que se lo va a pensar y que podría trabajarla en un taller al que acude frecuentemente.

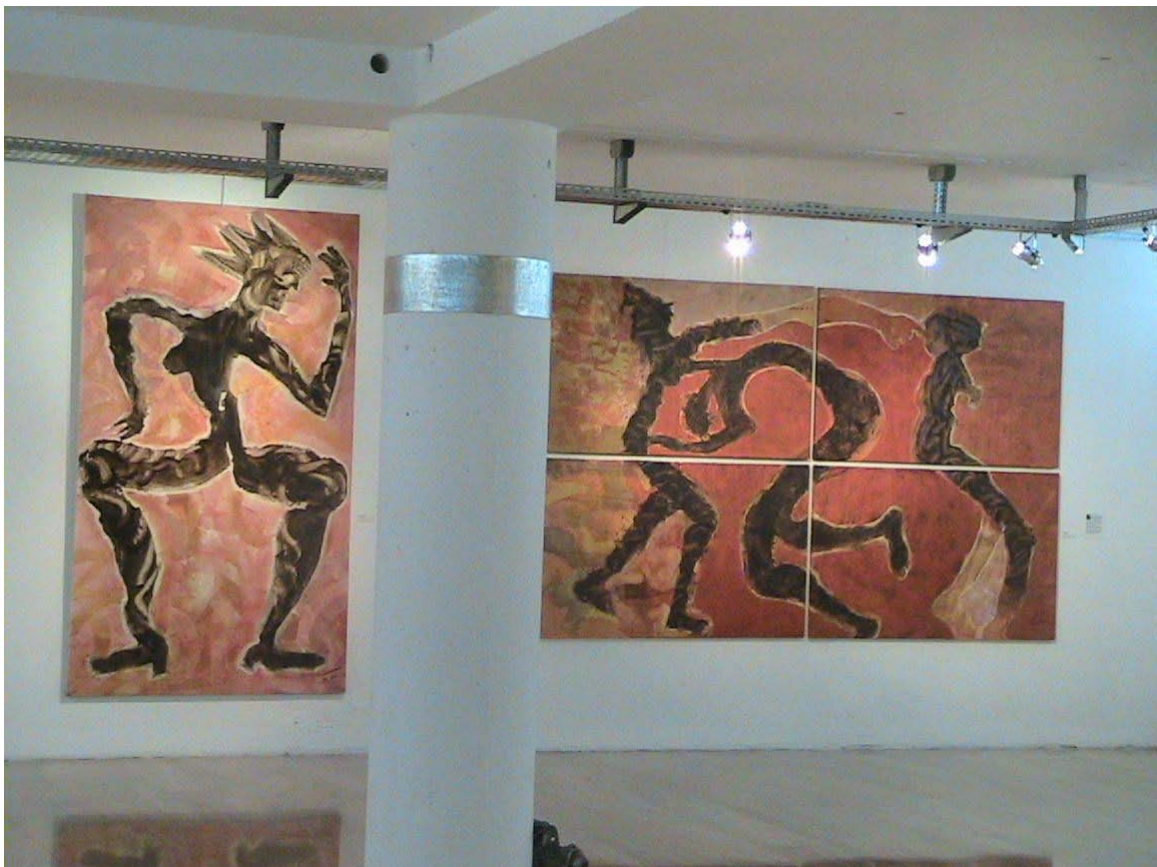


“Aunque mi obra total gira desde entonces sobre la pareja, esa idea primigenia lo rige todo”.

Conversando sobre lo que es creencia, se me ocurre que las sociedades postindustriales tanto como las altamente tecnificadas del siglo veintiuno, que han interpelado lo racional desde el pensamiento filosófico y también científico, sigan aceptando ese mito como explicación de lo complejo de la existencia. Al fin, habrá que reconocer que al principio fue el verbo y que la literatura y sus recursos narrativos siguen construyendo el mundo por encima del empecinamiento de lo real vivido por toda clase de sociedades.

Como vengo diciendo, su obra tiene como protagonista principal la figura humana, con mucha frecuencia la femenina, generalmente en pareja, de un mismo o diferente sexo, sin pudor, con una connotación erótica que pretende provocar al ojo que mira.

Su memoria desde muy joven ha estado marcada, además, por escenas de la vida cotidiana en el Hammam, donde se confunden cuerpos desnudos: grandes, pesados, cansados, ágiles y esbeltos. (V. imagen de la década de los 90)



Invitada, más tarde, por el Instituto Francés a la residencia de artistas en Fez, situada en el centro de Medina, esta casa rememoró en la artista marroquí ese ambiente de su experiencia remota, que le inspiraban amor e inocencia: "Este edificio tradicional desencadenó en mí una nueva fuerza, recuerdos que creía enterrados. Las casas de la Medina de Fez se parecen a las de Tetuán, sinónimo de celebraciones y momentos felices compartidos entre mujeres cómplices, amantes de estos lugares". Espacios en los que hay mujeres de antaño, "cómplices de un destino común, de los secretos y el peso de la tradición”.

Esta ocasión inauguró una línea en su investigación sobre la que ha reflexionado y a la que recurre con frecuencia en su obra, pero barnizada de nuevos matices, de una mirada adulta que ha ido desintegrando los sueños de la infancia.

“Nunca había visto la muerte, ya que las niñas están exentas de ceremonias fúnebres en Tetuán. Así pues, la casa tradicional no está relacionada con la muerte, sino con las alegrías de la infancia: las mujeres susurrantes, sus intrigas y secretos y, por supuesto también, las imágenes de las esclavas, su alegría y tristeza, su soledad y alienación. Mi cuerpo reacciona a todo lo que va surgiendo y que se plasma en mi trabajo”.

En su búsqueda, radicalmente contemporánea, Tanana opera una desconexión entre lo bello a secas, el canon clásico, y una expresión disforme de las emociones humanas, para encontrar la violencia y la fealdad en la muerte o mostrar la inferioridad de la mujer en un mundo patriarcal: “Pintar la fealdad como una reivindicación del derecho al placer y al amor, del derecho a existir”.

Khadija no quiso ser pintora de desnudos. Se formuló esa pregunta cuando el público le empezó a preguntar insistentemente sobre sus representaciones eróticas: “Entonces me acordé de los cuerpos de las mujeres que se ofrecieron a mi vista en los años 50: burguesas y campesinas ricas, de proporciones enormes por su exceso de peso o flacas, como pimientos asados, los de las pobres; estas mujeres expresaban, en su desnudez una injusticia desproporcionada, y acaricé el sueño de cambiar todo eso. El desnudo fue pintado por los hombres, pero entonces nadie se extrañaba. Pero cuando empecé a hacerlo yo era como un reto; la activista política, la teniente de alcalde de Fez también quería expresarlo a través de la pintura. Pinté su cuerpo para decir que, a pesar de todo, la mujer expresa más libremente sus emociones en nuestra sociedad, aunque siga siendo tímida en sus relaciones de pareja”.



Quién podría no reconocer los avances habidos en la visibilización y el reconocimiento del papel de la mujer marroquí, Khadija así lo confirma, pero, en su opinión, no se ha

alcanzado la necesaria autonomía: “Nuestra cultura está llena de contradicciones. El sexo, el erotismo, siempre han sido tratados en la literatura. En el libro del siglo XIV, *Rawd Al Atir Fi Nuzhat Al Khatir* (El jardín perfumado de sensual deleite, según traducción inglesa), de Abdellah Muhammad Nafzäwi, se describe una visión del cuerpo satisfecho, integrado en el espíritu de goce, que puede provocar emociones plenas en el plano erótico si lo asumimos desde nuestro interior en toda su potencia.

Tnana nos cuenta que esta obra tuvo una repercusión enorme en aquel tiempo, a tal punto que su autor, el jeque (en realidad juez) Nafzäwi fue llamado a la corte por el sultán, quien le felicitó por su trabajo y le pidió que escribiera una obra más extensa que expresara con detalle lo sensual y lo erótico: las posiciones sexuales al modo del *Kamasutra*, junto con recomendaciones e instrucciones de uso que procuraran placer y salud a los habitantes de su pueblo, tanto a hombres como a mujeres. “El tratado debía incluir relatos e imaginación, así como información sobre las enfermedades de transmisión sexual entre otras cuestiones relevantes”. Aquel sultán pensaba que la sexualidad bien comprendida, sin tabúes, fomentaba el equilibrio social en su pueblo. “Este Tratado sobre la “*nikah*” (el sexo) es un legado cultural de primera magnitud, que cuando surgen periodos de crisis se ignora como algo vergonzante, aquello de lo que no se puede hablar en público. A lo largo de su secular circulación, sus enseñanzas no han podido publicitarse abiertamente siempre y su venta ha sido prohibida intermitentemente, camuflándose sus páginas en el interior de otros libros para que pudiera seguir conociéndose en la sociedad contemporánea”.

Comenta Khadija que, hoy en día, la mayoría de los canales de televisión árabes presentan a unos predicadores que, constantemente, hablan de “*nikah*” (sexo), pero sólo en relación con los deseos y derechos de los varones, apenas unos pocos mencionan el goce femenino, al menos a través de las consultas televisadas.

La prohibición de la iconización, de lo figurativo, es general desde el principio, ni siquiera llegan a mencionarse la representación de lo erótico, que ni siquiera se concibe para la mujer árabe. “Salafistas, al igual que los nazis, actúan para imponer sus ideas tiránicas. Han entendido que a través del arte podemos movilizar y por ello quieren evitar que lleguemos a alcanzar esta libertad de conciencia. Todos los fascistas han tratado siempre de intimidar tratando injustamente a los artistas. Franco nunca impulsó a Picasso ¿no?”.

La sexualidad, con este tratado como marco, es la base de la serie de Adán y Eva. En la selección de los trabajos expuestos se incluyen escenas del Paraíso interpretadas como un juego divertido de figuras, cuya función simbólica está descontextualizada.

Lo que Tnana nos muestra son posturas eróticas explícitas (miembros masculinos en erección, por ejemplo) que nos conectan con la expresión de deseo intemporal en las relaciones de una pareja, y ello como medio de violentación de lo “sagrado”, por lo que se genera de este modo un diálogo intertextual.

“He estado trabajando sobre *El Kamasutra*, aunque siempre vuelvo en mi obra al tratado mencionado en un intento de rendir homenaje al libro y a su autor”.

K. Tnana viene contrariando desde siempre las codificaciones culturales rígidas, las divisorias incomprensibles como la existente entre lo sagrado y lo profano; por ejemplo en las escenas eróticas sobre la mano de Fátima –375 posturas del *Kamasutra* en esta pieza que ha realizado tanto en papel como en cerámica– que eleva la sexualidad a lo verdaderamente sagrado. La primera exposición de esta pieza se produjo en la catedral de Casablanca, antigua iglesia católica marroquí de El Sagrado Corazón, que ya no se usa

para el culto sino que funciona como centro cultural, “aunque siempre hay esa atmósfera de templo religioso”. (V. Imagen “Mano de Fátima”)

Desde mi punto de vista se trata de una iniciativa que guarda coherencia interna con su discurso al situar en un marco ya desacralizado, devuelto al patrimonio arquitectónico civil, un símbolo tradicional convertido en fetiche de lo sexual: “Eso conecta con una idea inversa de lo sagrado y de lo profano, pues no puedo encontrar un tabique que los deslinde. Para los marroquíes la mano de Fátima es sagrada y no puede mezclarse con el sexo”.

Le digo que en España los iconos del cristianismo, especialmente la figura de la virgen, se tratan como objetos exclusivamente sacros, salvo el carnaval de las procesiones de Semana Santa en Sevilla.

—“En realidad es peor en vuestra cultura. Si hablamos de religiones, el Islam es más abierto porque se ha quitado esa idea del pecado original. Cualquier musulmán habla de sexo, incluso los más ortodoxos que conozcas; la diferencia consiste en que esos varones creyentes lo conciben como un modo de tomar su placer al margen del goce femenino. Esa actitud es una lectura parcial, pues los consejos explicitados por el profeta se orientan al disfrute y a la felicidad sexual del hombre tanto como de la mujer, incluso se habla de la fase preparatoria a hacer el amor y de cómo aprovechar la energía sexual antes de la penetración, por ejemplo. La obtención de placer en el coito no es igual en el Cristianismo, que lo considera un pecado, únicamente un acto para la reproducción. Son las interpretaciones sesgadas y convenidas del Corán las que han transformado esta filosofía de vida compartida en una realización egoísta y únicamente beneficiosa para los deseos masculinos. Luego, hay que matizar la prohibición del cuerpo femenino desnudo; tapan el cuerpo femenino con el chador permite mantener la excitación fuerte en ellos, alimentar sus expectativas de deseo sexual a través de lo que no se muestra, pues el cuerpo desnudo no provoca esa misma tensión erótica. Yo pienso que la sociedad está siempre desequilibrada porque hay un conflicto entre el hombre y la mujer; la educación debe ser, por eso mismo, mixta. Nos educan desde niñas para que sintamos miedo del chico, aunque sea más pequeño que un ratón, decimos aquí. Y al contrario, el hombre debe temer a la mujer como si fuera una arpía que le va a dañar ¿y cómo es posible que crezca una sociedad sobre esos términos, sobre el miedo mutuo? Todo es por ignorancia del sexo que comparten, que es un elemento equilibrador de la vida social. Un tabú que quiero cortar. Se deben fomentar también cauces de amistad entre géneros; ya sabemos que los hombres tienen formas más agresivas, hasta de lucha, pero en la mezcla de estos distintos modos de expresarse siempre debe y puede haber entendimiento, precisamente para evitar que el varón busque la violentación de la mujer y no un compromiso de vida en común”.



Tata Mbarca: la Tragedia de un drama sin dioses

—¿Cómo surgió el proyecto de escribir un drama social?

“Estuve enferma de cáncer y después del tratamiento no podía pintar; era el momento de escribir. Había leído a Mohamed Chukri (“El pan desnudo”/“Tiempo de errores”), que describe la vida de Tetuán, en los años 50, como ese mundo de prostitución, alcohol y desarraigo en el que vivió, y, cuando se refiere a la mujer, señala sobre todo sus formas más sexualizadas. Ese punto de vista me hizo pensar en que yo conocía otro Tetuán, que en la lectura de sus libros no aparecía sino desde el lado masculino; a veces, en sus relatos, apenas conseguía identificar el plano de aquellas calles y plazas de mi pubertad, y me dije que iba a escribir otro libro en el que se hablara de experiencias de la vida social de Tetuán, con otra mirada. Además, Chukri cuenta sus historias enfadado, un poco amargado. Y, la verdad, yo también estuve enfadada, disgustada por ese exclusivo punto de vista masculino. La felicidad de la gente no depende de la riqueza o de la pobreza sólo, ni se expresa desde una única voz. La educación de los hijos de familia burguesa de cuando yo era niña, en aquella década de los 50, el modo en que te ordenaban lo que debes y no debes hacer es, en muchos casos, idiota, un modo de meterte en una cárcel. Los tetuaneses lo denominaban “reglas de la vida” y el modo en que lo pronunciaban en árabe decantaba una idea de buen tono, de elegancia. Pero lo cierto es que estas reglas te condicionan toda la vida. Empecé a pensar, en primer lugar, sobre aquél código de socialización, el que regía la vida de las gentes de la alta sociedad que tenían a su servicio esclavas. En la casa de mi abuelo había una esclava en la cocina, Tata Mbarca, que jamás pude ver fuera de ese espacio, era como si fuera un mueble. Ella fue la protagonista de mi primer drama y representa una visión de la mujer de aquel tiempo, una sociedad atravesada por el desclasamiento y el predominio de un pensamiento conservador, tradicionalista”. Pero había otro personaje muy importante, Loubna: una niña privilegiada, porque puede ir al colegio, ya que su padre era hombre liberal. Su inteligencia, formación y sensibilidad para mirar y sacar conclusiones envuelven su adolescencia de enormes disputas familiares; tiene 14 años, pero su pensamiento es avanzado. A través de Loubna quise dar una réplica a la visión machista del Tetuán de Chukri, pues también ella padece, cada día, la presencia de esos hombres horribles que se meten con ella en las calles diciéndole cosas soeces y desagradables.

Le quise interpelar a través de la rabia de Loubna, diciéndole: si tú ves sólo a mujeres vulgares, las mujeres también vemos a esa clase de hombres que nos entristecen y asquean. Ella se queja y su espontaneidad se convierte en descaro para sus tías y su abuela, las mujeres de su familia que le reprochan que sea crítica y hable de los hombres con tanta libertad. En Tata Mbarca quise hablar también del conflicto intergeneracional”.

La visión que traslada Tnana sobre la obra de este reconocido novelista concuerda con la impresión que yo misma tuve de él en los años 90, en Tánger, cuando me lo presentara la directora del Instituto Cervantes, Lola Gavira, buena amiga suya. Si has leído sus obras y has podido conversar largamente con él, su historia es la de un niño de la calle, sin recursos, analfabeto, con una experiencia atroz de malos tratos paternos y sin posibilidades de promoción social. La vida de un hombre que frecuentó ambientes tristes de prostitutas y de alcohol una buena parte de su vida; sus andanzas callejeras le llevarían a la cárcel donde, sin embargo, aprendería a leer. Pero también es la historia de una segunda oportunidad cuando, a mediados de los 60, M. Chukri terminó siendo compañero de viaje de escritores foráneos como Paul Bowles, Jean Genet o Tennessee Williams y, a su vez, él mismo se lanzó a la aventura de escribir.

“Cuando pude representar Tata Mbarca, la escenógrafa ideó un telón para su puesta en escena, que era un velo; de modo que el público tenía que esforzarse en saber qué personajes había detrás de este filtro. Trataba de representar ese mundo secreto y privado, ensimismado, que latía en la vida de los tetuaneses de alta clase. La historia de aquellos hombres y mujeres se dramatiza tras ese velo. La pieza dramática discurre en un día, me inspiré en la película italiana: Una jornada particular, supuse que si se había llevado al cine por qué no podía hacerse en teatro”.

En esa jornada, la familia se reúne para preparar una fiesta en honor de la hija que está embarazada y a punto de alumbrar, pero en esa casa había otra mujer encinta, Tata Mbarca, la esclava negra que no existe para nadie de la familia. La abuela lo dice expresamente en la obra: no debe hablarse de ella, no debe saberse de su embarazo.

Tata Mbarca ha sido preñada por alguno de los hombres de esa familia. “Ella cocina durante el día y por la noche abre sus piernas para los varones, que entran en su habitación donde no hay puertas; es un espacio abierto, disponible, como su vagina”.

En un momento crucial de la pieza, las mujeres preparan los dulces para la joven Kenza, y en ese momento sale de la cocina Tata Nbarca, porque siente dolores de parto, y da a luz en el salón. Ella no había hablado nunca y sólo lo hará en esa escena, mientras tanto hemos percibido su silueta sentada al fondo del escenario. Es en el instante del alumbramiento cuando la vida le vuelve al cuerpo y comienza a contar su historia por primera vez. En un monólogo, al final del drama, hablará de cuando era pequeña, con apenas cinco años, del episodio en que es separada de su familia: un día, al perseguir en su vuelo una mariposa blanca que se le había posado, se interna en un bosque donde termina siendo secuestrada por un esclavista. La experiencia traumática y dolorosa de sus diversos amos, en las casas en las que sirve, le hace perder la voz y también la energía de vivir. Ha vuelto a hablar brevemente pues, cuando su hija nazca, la abuela ordenará que se la arrebaten y la tiren por el wáter para que nada se sepa de una descendiente negra en su casa. Me comenta que la obra se representó con éxito, que los espectadores estaban divididos: algunos le agradecieron que hubiera mostrado con tanto realismo lo que pasaba en el seno de aquellas familias marroquíes de los años 50, pero otros se lo recriminaron, como si aireara los trapos sucios de una familia extensa.

Actualmente, Khadija espera una subvención oficial para representar su segundo drama, Louiza y Najat, en el que viene trabajando desde hace cuatro años y que pergeña en colaboración con un joven director de escena, Hamza Boulaiz.

“Nadie quiere hablar de una obra que critica el sistema, el orden social establecido, a pesar de sus manifiestas desigualdades. Es finalmente una historia contada a partir del reencuentro de tres mujeres en una cena; una de ellas, Leyla, no se la ve pero está presente ya que se realiza en su domicilio; esta representa la conciencia de las tres, aunque ha participado de sus aventuras”.

El propósito de la pieza excede el drama particular de estas tres mujeres, pues acaba planteándonos también la cuestión moral del asesinato y del suicidio.

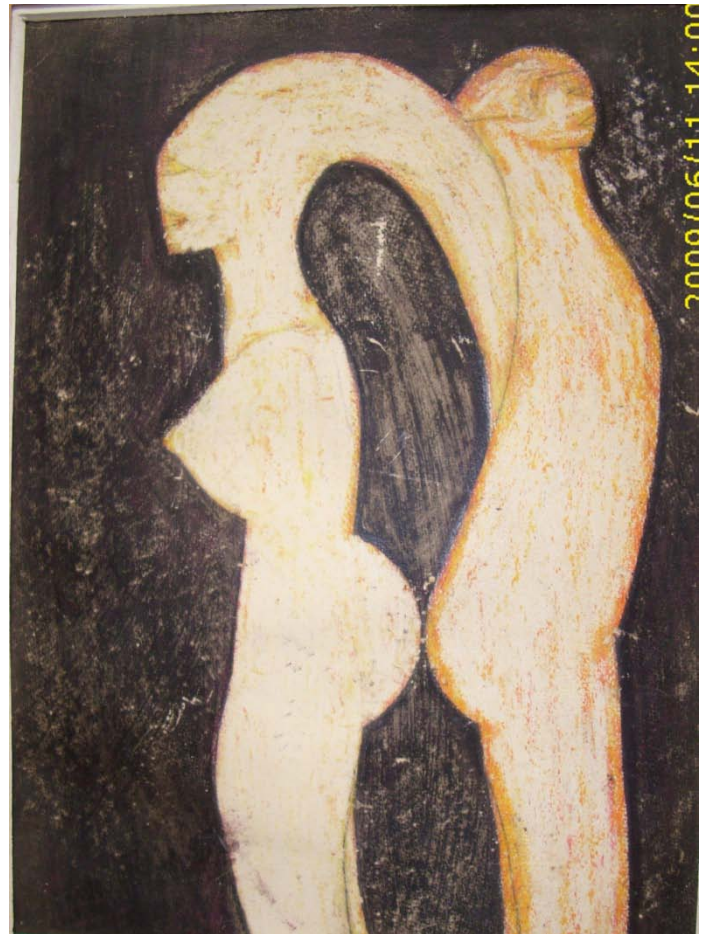
La trama es densa y tiene la dureza de la vida misma, como en su ópera prima. Otra de las protagonistas, Louiza, es hija de una mujer pobre que debe vivir con sus hijos en un garaje. En una única cama duermen apretados la madre y sus hijos, varones y mujeres, para protegerse del frío y del hambre. Louiza se irá pronto de ese hogar improvisado, pues una profesora que valora su inteligencia potencial la interna en un colegio y sufragará sus estudios. Ello le permitirá librarse de los abusos sexuales de su hermano.

Sin embargo, vive amenazada por él, quien también abusa de su madre. Finalmente, Louiza se someterá a esa violación anunciada, a partir de la cual concebirá el asesinato de su hermano. La brutal vivencia de su familia –que incluye además de los abusos sexuales, la amenaza y el autoritarismo de un hermano mayor que ejerce de padre tirano, que ha expulsado a sus hermanos pequeños para que se busquen la vida en la calle (al modo del Lázaro) – imposibilitarán su rehabilitación vital.

Nayat, la tercera protagonista que da nombre al drama, es también compañera suya del internado. Se trata de la hija rica de un viudo que la mimó por espacio de 15 años, pero que al casarse nuevamente con una mujer muy joven, con todo lo que ello implica, provocará su escapada del domicilio paterno. Las amigas vivirán un periodo de sus vidas en París, entregadas a la vida alegre, a la prostitución y a la droga. Nayat, por su parte, entablará una relación amistosa con un joven, Kareem (que significa “generoso”) quien conoce bien el extrarradio de la capital francesa y lleva, a su vez, una vida semejante. Todos están enganchados en las drogas caras, pero aquel termina comprometiéndose con grupos islamistas y apartándose de esa forma de vida liberal, bohemia, sin reglas.

Le ofrecerá ayuda a su joven amiga, Nayat, para que se desintoxique, lo que comportará que se separe de sus amistades. Kareem termina abrazando la fe islámica. Nayat se convertirá en su esposa y regresará a Marruecos después. Louiza se prostituirá en París, a nivel de gente rica, para pagarse esa droga cara y un cierto nivel de vida, pero cuando regrese a Marruecos, sin trabajo, a pesar de su capacidad intelectual y de su preparación, sólo podrá disponer de la casa y la ayuda de Leyla. Es pobre y su cuerpo no es ya tan joven y está consumida por su forma de vida, así que para mantenerse tendrá que ejercer como prostituta barata y participar en el mercadeo de hachís y de crack.

Una escena fundamental de la cena entre amigas, en la que nos contarán su historia, es precisamente la llegada de Nayat, que aparecerá cubierta con el chador para extrañeza de Louiza, aunque debajo vista mini short y otras prendas occidentales. Nos explicará que el uso del chador es consentido, porque bajo esa apariencia se le permite ser más libre; es



decir, vestir, vivir y pensar como quiera. Nayat le ofrecerá a Louiza la oportunidad de desengancharse y le dará dinero, pero no podrá evitar que su hermano, la causa profunda de su tragedia, la visite y termine violándola.

Nayat ha discutido con su marido a causa de sus celos, Kareem se ha convertido en extremista y amenaza con matarla. Se escapa de su hogar para salvarse y va a casa de Leyla donde vive Louize. En ese punto del drama discuten sobre la necesidad de que ambos hombres mueran. Louiza querer asesinar a su hermano, un depravado que no tienen derecho a la vida. Nayat cree que es Dios el que disponer de la vida humana. Finalmente, en la radio oirán que un kamikaze (Kareem), el hombre-bomba, un fanático religioso, se ha hecho explotar en un bar muy popular y que, entre otras víctimas, ha fallecido el hermano de Louiza. “Son insectos, tienen que morir y yo les maté”.

¡Ojalá se represente pronto y podamos asistir!

Tnana ha creado una Fundación por el arte y el diseño, sin fines de lucro, para seguir impulsando el desarrollo sostenible de su querida provincia de Tetuán. El proyecto de ese centro privado se iba a extender a lo largo de 2,7 hectáreas y se alzaría sobre una hermosa colina llamada "Soihel" a tres kilómetros de Azla. Invirtió en la compra de los terrenos para construir los edificios en 2009: refugio, bar, talleres, zonas de alojamiento, todo con materiales de la zona, de acuerdo con una arquitectura popular y en coherencia con el hermoso paisaje de esa colina. El proyecto acogería singularmente a mujeres y jóvenes habitantes de Azla, que se beneficiarían de la utilización de dos talleres para la ejecución de proyectos creativos. Una parcela independiente, gestionada en régimen de cooperativa, se destinaría a vivienda de artistas marroquíes y extranjeros para generar una dinámica de revitalización del complejo, con el consiguiente impacto social y económico en la vida de la región.

“La fundación existe, pero el proyecto se ha abortado, porque un organismo estatal relacionado con Medio Ambiente reclama el terreno como suyo, pero yo tengo las escrituras privadas y no hay nada de eso, así que sigo en litigio y, aunque me han dado la razón en primera instancia, se ha recurrido. No tengo energía en este momento, pero me ronda la idea de construir una casa que sea mía, pero que albergue la obra que he cedido a la Fundación. El espacio no será tan grande como el que inicialmente planificamos; el terreno es sólo de 1400 metros sin construir. Habrá talleres y salas de exposición, pero el albergue y todos los elementos proyectados no se podrán construir”.

Por último, le pregunto cómo se pinta el cuerpo de la sociedad actual, ahora que se difumina el viejo Estado, en el que las leyes del mercado regulan la vida de las personas sin otro proyecto que el beneficio económico.

“Hay que hacer una lectura nueva a través del arte, porque tiene esta potencia; es un sueño importante para que podamos seguir avanzando Sin embargo, hoy, el hombre parece caminar sobre su cabeza, no, sobre sus piernas. Todo marcha al revés; la globalización es una locura. Ningún país es independiente. Hay algunas personas que dirigen y todos somos víctimas de esta gente que deciden nuestra suerte. En Francia, los socialistas no pueden hacer nada; en Marruecos, cuando se quiere cambiar un poco, salta la alerta de peligro entre esos pocos que nos manipulan. Estamos todos en la misma mierda”.

Antes de despedirnos, puesto que la mujer es un tema constante en su obra, le pregunto por el lugar verdadero que ocupamos en esta cultura de la tasación del cuerpo humano.

“De uno a otro extremo del planeta, el cuerpo de la mujer ha sido muy explotado y ello a partir de dos visiones: en Oriente tapándolo con el velo para preservar el placer

masculino, su afán por descubrir en secreto la desnudez de la mujer; mientras que en la calle lo han vulgarizado hasta dañarlo. En Occidente, la publicidad la ha convertido en objeto sexual para los intereses económicos capitalistas. Pero la mujer sigue recuperando espacios muy importantes en la política, en la economía y en la sociedad civil.”

¿Han cambiado los colores de tu paleta para pintar esos cuerpos?

“En mi nuevas obras predominan: blanco, negro y azul sobre un papel muy frágil. Y también azul y blanco en cerámica”

Khadija Tnana lleva alejada una década de la política. Todos sus libros los ha cedido a las bibliotecas: “Leo algo de poesía y de teatro. Creo que el rol del arte visual: el cine, el vídeo, pero también del teatro es muy importante porque moldea opiniones. He soñado muchísimo en mi vida artística, pero el hombre no cambia. Ni siquiera el comunismo ha podido transformarlo, nada de educación ni valores ¿Dónde se ha metido el ser humano que pensaba en la igualdad? Estoy desesperada”.



ANEXOS

EXPOSICIONES:

- 2014 la exposición Italia y Marruecos Ayuntamiento de Pisa
- 2014 Marruecos prima Contactos arte africano, Oriente Medio
Habitación Catedral Casa.
- 2014 Marruecos premio rastro mujeres Villa Casa artes
- 2013: Marruecos premio Visiones Múltiples Casa

- 2012: Marruecos premio Bienal Casa
Galería instituto Marruecos Marrakech francés premio 2011
- 2010 : Marruecos premio Gallery Hotel Hilton Rabat
- 2009: exposición a ocasión del festival de danza
- 2008: semana cultural marroquí en Túnez, Túnez,
- 2007: La mujer y el Arte en Marruecos Dirección General de Archivos,
museo y la biblioteca en Madrid. España
- 2007: Franco-Británica Festival de la poesía y de la revista "El " Traducción de Londres
- 2006: Representación de paraguas centro artístico Beaubourg Paris
- 2006: Representación de paraguas centro artístico Valonia Paris
- 2006: Residencia de Exposiciones y Asesora General de Beziers.
- 2006: Residencia en la Cité Internacional des Arts. París
- 2006: Firma de los bibliófilos en la primavera de la poesía de París
- 2005: Galería "Elisabeth-Leimaigre-voreaux" Barbizon Francia
- 2004: la gran exposición nacional de Arte "Casablanca" Catedral "
- 2003: "Ras Al-Hanut" Chaouen
- 2003: "Volver Orillas" Salón de la Municipalidad de Córdoba
- 2003: 5X2 Plasticiens Tetuán Hall School De Artes y Oficios de Bab Okla Tetuán
- 2002: "Arte y Diálogo" Congo Marruecos, galería El Moh Fassi Rabat. 2001:
"Maakoum" plásticos apoyan el arte árabe de Al-Intiffada Museo Ahmed Chaouki Cairo,
Egipto.
- 2000: Asociación de Méditeuro Estrasburgo.
- 1999: Ras Al-Hanut: Galería: Museo de Tetuán. Voz Interior: Ciudad de Fez-Medina.
Tiempo de Marruecos: Palais Bourbon House General París.
Hall de La Rochelle, Toulouse.
Sala de la municipalidad de Grenoble.
M.A.P. Las mujeres de la Cruz de Expresión Marruecos París.
- 1998: Ras Al-Hanut: Galería Bab Rouah, Rabat.
Sala de Delacroix, Tánger.
"Sala de Culturas" de Santander.
- 1997: Arte y Diálogo: Instituto Francés de la Galería, en Rabat.
- 1996: Ras Al-Hanut: Sala Leopoldo Parlamento Europeo, Bruselas.
- 1995: "" "" "" "" Galería del Parlamento Estrasburgo.
Showroom Vendrel, Barcelona.
Showroom Barcelonita, Barcelona
- 1994: Galería Jnan Palace: Fez, Marruecos.
- 1992: Galería Batha, Fez, Marruecos

Individual:

- 2009: Galería del Arte contemporáneo festival « voces de mujeres » Tétouan Maroc
- 2006: "fusión" Sala Rafael Argeles fundación Algeciras cultura de la ciudad España
- 2005: "La otra mirada" servidores del Instituto de Sc
- 2005: "fusión" Asociación Andaluza Martil Marruecos
- 2005: Galería de Arte "a 9" Casablanca
- 2004: "El cuerpo entre el perfume y su costes " en la Galería Bab El Kebir
- 2003: la residencia de un artista en Fez un mes y medio, por el Instituto Francés
- 2003: "El guión de la muerte" Instituto Francés de Fez.
- 2003: "El guión de la muerte" Instituto Francés de Meknes

- 2002: " LAHRIG " Facultad de derecho de Casablanca
2001: " LAHRIG 'Instituto de habitación, Tánger. Galería" C.D.G" Unión de Escritores de Marruecos C.D.G, Rabat
2001: Centro Cultural "De Zeyp» Bruselas
1999: Galería de Bellas Artes de Nabli, Palestina. Salón de la iglesia Martil, Marruecos.
1998: Galería "Artemania", Agadir, Marruecos.
1995: Instituto Francés de la Galería, Fez, Marruecos.
1993: Al-Amal, Madrid.
1992: Galería de Kods, Fez, Marruecos.

Imágenes del texto [cedidas por la pintora]

- 1ª Gran cuadro realizado para el Centro Artístico Cultural de Asfi. Realizado con ocasión de la performance sobre el poder tiránico (Ubú), iniciativa de artista de Ras al-Hanut.
2ª Sin Título (2014)
3ª Mujer de espaldas. Técnica en papel frágil. Transparencias blanco, negro y rojo óxido.
4ª Escena de Hammam, años 90.
5ª Tras la huella de Picasso y de Cézanne
6ª Pareja, los hombres son como niños.
7º El cuadro que llamó la atención de Carmen Romero y Felipe González antes de su ruptura sentimental.
8º Kamasutra: "La mano de Fátima" Obra recientemente expuesta en la antigua catedral de Casablanca, hoy centro cultural.. Cada una de sus retículas representa una de las 375 posiciones eróticas de este tratado hindú.
9ª Mujeres que bailan con un solo pecho. Una obra realizada tras su enfermedad.
10ª Khadija Tnana trabajando en este cuadro de grandes dimensiones con personajes danzantes.
11ª Dibujo para creación en paraguas con poemas de Jean Luc Wauters: "Les cinq visages" (2004).
12ª Dibujo de Adán y Eva. Años 70.
13.- Con Yassir Arafat. Tnana impulsa el Foro de la Creación Femenina en palestina. Hoy se realiza en todos los países árabes menos en Fez, el foco que ella impulsó. "Nadie es profeta en su tierra".

* **Fabiola Maqueda Abreu** es profesora de Secundaria en Lengua y Literatura, ex periodista y escritora en pie de guerra.

Voces saharauis de libertad: La poesía de Zahra el Hasnoui y Salka Embarek

Marianela Rivera, Ph.D.

University of Minnesota, Twin Cities
marianela_rivera00@yahoo.com

Resumen: En octubre del 2010, los saharauis dieron los primeros pasos en Gdeim Izik hacia un ideal de libertad que posteriormente se extendería a otros países árabes. Este estudio explora la manera en que las autoras saharauis Zahra el Hasnoui y Salka Embarek utilizan la poesía como medio para transmitir un mensaje colectivo de rebeldía y esperanza, creando a su vez un discurso poético y revolucionario en defensa de su identidad como saharauis.

Palabras clave: Sáhara, Hasnoui, Embarek, poesía saharauí

La información relacionada a la literatura saharauí es escasa. De hecho, poco se sabe a nivel internacional sobre el Sáhara Occidental, sobre su historia y su situación política actual, y mucho menos sobre su producción cultural. Sin embargo, desde principios de la década del 2000, un grupo de escritores saharauis se ha dado a la tarea de llevar un mensaje al mundo en el que exponen su historia, su identidad, su cultura, sus tradiciones, el paisaje saharauí, su sociedad y su larga lucha por la libertad ante la ocupación de sus territorios por parte de Marruecos durante casi cuarenta años. Tanto hombres como mujeres saharauis, herederos de una larga tradición oral de poetas que cantan a la libertad del desierto, se han comprometido a transmitir más que un arte a través de su literatura, ya que dan voz a sus compatriotas desaparecidos, encarcelados, torturados y asesinados en su lucha por el reconocimiento oficial y definitivo de la República Árabe Saharaui Democrática. Entre esos poetas se puede nombrar a las autoras saharauis Zahra el Hasnoui y Salka Embarek, quienes con su obra han construido puentes que conectan la causa de su pueblo con una literatura revolucionaria que exige un cambio político y social inmediato y permanente.

La literatura saharauí contemporánea, específicamente la poesía, está íntimamente ligada a la situación política del Sáhara Occidental. Cada palabra, cada verso y cada estrofa creados por un poeta saharauí lleva plasmado su amor por su patria, su lucha por la libertad, la añoranza del regreso del exiliado, la decepción ante el silencio impuesto sobre un pueblo

que intenta ser escuchado y el llanto por los compatriotas que han perdido la vida en su intento por recuperar las tierras ocupadas por Marruecos. Los poetas saharauis utilizan la poesía como una herramienta esencial de protesta pacífica, la cual siempre los ha caracterizado. Como señalan Pablo San Martín y Ben Bollig (2007: 13), la nueva poesía saharauí es una poesía que lucha por construir su propia identidad y que es utilizada como un arma por parte de los escritores en el exilio para combatir la opresión. De hecho, en su descripción sobre la poesía saharauí, San Martín y Ben Bollig (2007) hacen referencia al poeta español Gabriel Celaya¹ ya que como Celaya, la literatura saharauí es utilizada como método de denuncia. La poesía en este caso, se convierte entonces en un eslabón fundamental dentro de la cadena de revoluciones árabes recientes y es a su vez un reflejo permanente de los movimientos populares que posteriormente se extendieron hacia muchos otros países para dar lugar a la ya histórica Primavera Árabe.

El Sáhara Occidental y la Primavera Árabe

La Primavera Árabe comenzó a finales del año 2010 y se caracterizó por el surgimiento de revueltas populares que exigían un sistema de gobierno democrático en países como Túnez, Libia, Egipto, Siria y algunos países del Golfo Árabe (o Pérsico), entre otros. Dichas revueltas continúan hoy en día en mayor o menor grado, y fueron definidas alrededor del mundo como revoluciones sin precedente en las que por primera vez el pueblo árabe exigió a sus gobernantes un cambio drástico en sistemas políticos cuyo poder había sido incuestionable por décadas. El catalizador inmediato de dichas revoluciones tuvo lugar en la ciudad de Sidi Bouzid, en Túnez, en diciembre del año 2010, con la muerte del joven tunecino Mohamed Bouazizi. En su desesperación ante la difícil situación económica que enfrentaba y las injusticias cometidas por un gobierno que se negaba a ayudar a su familia y a su pueblo, Bouazizi decidió inmolarse en público como protesta, desatando una imparable ola de manifestaciones públicas a nivel internacional. Sin embargo, a principios del año 2011, en una entrevista con *Democracy Now!*, Noam Chomski, del Instituto Tecnológico de Massachusetts, señaló que la Primavera Árabe en realidad comenzó en el Sáhara Occidental en noviembre del 2010. Efectivamente, en una publicación titulada *La primavera saharauí*, la editora, Concepción Moya Fernández cita a Chomski en una traducción de lo dicho sobre el asunto:

La actual ola de protestas en realidad comenzó en noviembre pasado en el Sáhara Occidental, que está bajo ocupación marroquí después de una brutal invasión (...) Las fuerzas marroquíes intervinieron para dismantelar miles de jaimas² causando una gran cantidad de muertos y heridos y así sucesivamente luego se propagó la protesta. Es una atrocidad mayor.” (Moya Fernández 2012: 3)

En su declaración, Chomski se refiere al sangriento enfrentamiento entre marroquíes y saharauis que tuvo lugar en el campamento Gneim Izik, conocido también como el

¹ Gabriel Celaya Leceta (1911-1991) fue un conocido poeta español que perteneció a la generación literaria de posguerra. Celaya defendió fervientemente la idea de una poesía no elitista y fue uno de los representantes más destacados de la poesía “comprometida” o poesía social en el que la poesía se convirtió en una herramienta esencial como método de denuncia, testimonio y protesta.

² “jaima” es el nombre con el que se le conoce a las tiendas de campaña de los pueblos que viven en el desierto.

Campamento Dignidad, en las afueras de El Aaiún. Dicho enfrentamiento tuvo lugar en noviembre del año 2010, dos meses antes de la muerte de Bouazizi en Túnez, y terminó con el violento desmantelamiento del campamento en el que se habían establecido civiles saharauis. Gneim Izik fue creado como campamento de protesta pacífica por la precaria situación en la que vive el pueblo saharauí y por la muerte del joven Nayem El Gareh, en octubre del 2010 a manos de militares marroquíes.

Los eventos sucedidos en el campamento Gneim Izik en el 2010 fueron determinantes tanto para el Sáhara Occidental como para los países árabes que sufrían la opresión y la violencia por parte de gobiernos que velaban por sus propios intereses. El 8 de noviembre de ese año, el gobierno marroquí autorizó la intervención militar en el campamento Gneim Izik con el propósito de desmantelarlo y acallar las protestas. La intervención marroquí tuvo un resultado desastroso: cientos de desaparecidos y heridos saharauis (entre ellos civiles), centenares de detenidos saharauis, la destrucción del campamento, la expulsión de la prensa internacional (entre ellos, miembros de la prensa española), el uso de fuerza excesiva en contra de civiles y la muerte de Baby Hamday Buyema, saharauí con nacionalidad española asesinado a manos de las fuerzas marroquíes. A pesar de la evidencia, el gobierno marroquí se negó a aceptar las cifras presentadas en informes hechos por organizaciones no gubernamentales, como Amnistía Internacional y Human Rights Watch. Como resultado, la acción militar ejercida contra el campamento Gneim Izik se convirtió rápidamente en una importante controversia internacional y en la mayor protesta llevada a cabo en la región desde la salida de las fuerzas españolas en la década del 70.

Marruecos en el Sáhara Occidental: la ocupación

La lucha de los saharauis por la defensa de sus tierras no surgió a partir de eventos recientes. La disputa por el territorio del Sáhara Occidental se remonta a los últimos meses del año 1975. Con Francisco Franco en su lecho de muerte, España había comenzado el proceso de descolonización africana impulsado a su vez por las Naciones Unidas. Al mismo tiempo, la Marcha Verde³, incitada por el rey marroquí Hassan II, y la posterior firma del Acuerdo Tripartito de Madrid⁴ entre representantes de España, Marruecos y Mauritania, añadieron leña a un fuego ya casi incontrolable sobre el destino del Sáhara Occidental. A pesar de las presiones ejercidas por los países fronterizos, el 27 de febrero de 1976, un día después de la retirada oficial de España del territorio saharauí y luego de casi

³ Se le conoce como la Marcha Verde a la entrada de más de 350,000 marroquíes (civiles y militares) al territorio del Sáhara Occidental el 6 de noviembre de 1975 (Campoy-Cubillo 2012: 155). La Marcha Verde fue anunciada e incitada por el rey de Marruecos, Hassan II, quien exhortó a los ciudadanos marroquíes a ocupar el Sáhara Occidental como parte de su plan expansionista. Como explica Alejandro García en un estudio sobre el conflicto en el Sáhara: "(...) la Marcha fue una jugada maestra de Hassan para recuperar la iniciativa y legitimarse por fin en el trono" (2010:63).

⁴ El Acuerdo Tripartito de Madrid (también conocido como los Acuerdos de Madrid) se llevó a cabo el 14 de noviembre de 1975 entre España, Marruecos y Mauritania. A través de dicho acuerdo, España transfirió la autoridad administrativa sobre el Sáhara Occidental a Marruecos y Mauritania. Sin embargo, en dicho acuerdo España no transfirió la soberanía sobre el Territorio ni confirió a ninguno de los dos países en cuestión la condición de potencia administradora del Sáhara Occidental. El Acuerdo Tripartito de Madrid ha sido desde entonces blanco de fuertes controversias políticas tanto a nivel nacional e internacional, ya que la Organización de las Naciones Unidas ha cuestionado fuertemente la validez de dicho tratado, por lo que hasta el día de hoy el Sáhara Occidental aún figura en la lista de territorios pendientes de descolonización.

un siglo de dominio español, se proclamó la República Árabe Saharaui Democrática (RASD) en Bir Lehlou, un pozo situado en la zona noreste del Sáhara Occidental, cerca de la frontera mauritana. Marruecos ejerció un ataque inmediato y posteriormente más de cuarenta mil saharauis huyeron a campos de refugiados en la frontera argelina, los cuales bombardeados por Marruecos. Esto dio paso a una guerra entre Marruecos y el Frente Polisario⁵ (Frente Popular de Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro), que duraría quince años (Campoy-Cubillo 2012: 155). En septiembre de 1991, representantes de las Naciones Unidas llegaron al Sáhara Occidental con la intención de mantener y verificar el alto al fuego entre el Polisario y Marruecos, disolver a las tropas militares de ambos bandos, liberar a los presos políticos, repatriar a los refugiados, llevar a cabo un censo y organizar un referéndum, pero de dichos objetivos, solo algunos se cumplieron y de manera parcial (Pastrana 2014: sp)⁶.

En su libro *Sáhara: memoria y olvido*, Yolanda Sobero (2010) señala que “El Sáhara es un problema creado por una nefasta política de descolonización del franquismo y su abandono apresurado es una de las herencias abiertas que hemos recibido de aquella dictadura. El Sáhara es el tema pendiente de nuestra memoria histórica, de la transición y de la política de todos los gobiernos democráticos desde 1975” (128). Y es que actualmente, a pesar de que mucho se ha dicho y negociado tanto en el Sáhara Occidental como en Marruecos, en España y a nivel internacional, el proceso de descolonización en la región no ha terminado y los saharauis continúan esperando a que se les conceda la oportunidad de ejercer oficialmente su derecho de autodeterminación.

Actualmente, el territorio del Sáhara se encuentra dividido de norte a sur por un muro de más de 2,000 kilómetros de largo, protegido por más de 130,000 soldados marroquíes (San Martín y Bollig 2008: sp) La zona occidental continúa ocupada por el gobierno marroquí, mientras que la zona este del muro está constituida por los “territorios liberados”, bajo el mando del Polisario. Diecinueve años después de la ocupación, con el propósito de celebrar el trigésimo segundo aniversario de la proclamación de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD), el año 2008 fue declarado año internacional por la defensa de los derechos humanos en el Sáhara Occidental. Sin embargo, a pesar de numerosos esfuerzos de organizaciones tanto nacionales como internacionales, la situación política del Sáhara Occidental continúa lejos de ser resuelta.

La poesía saharauí

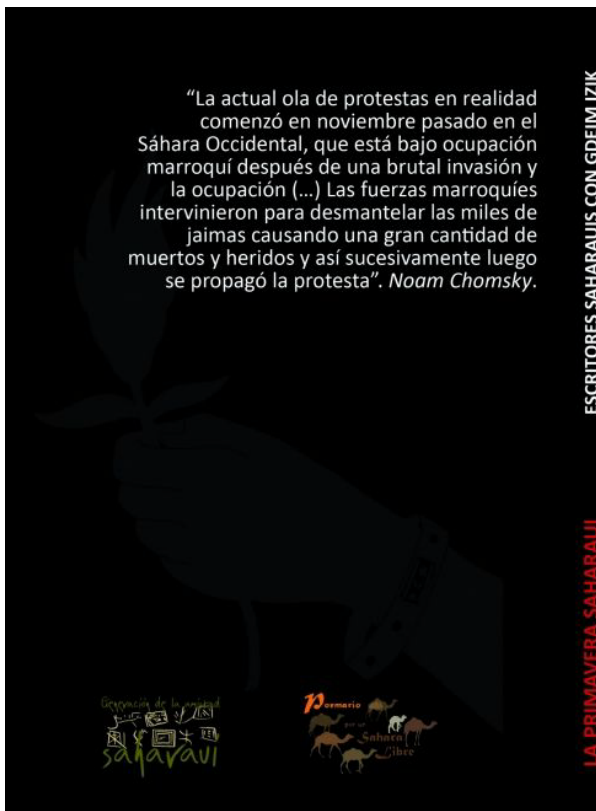
Los poetas saharauis han tenido un papel fundamental en la difusión del sentir de sus compatriotas sobre la situación social y política de la zona. A pesar de que lo poco que se conoce sobre la historia literaria de la región, la combinación de su tradición oral y de la

⁵ El Frente Polisario es el movimiento de liberación nacional del Sáhara Occidental creado inicialmente (1973) en favor de la independencia del dominio colonial español y posteriormente para defender el territorio de la ocupación marroquí con el propósito de alcanzar la autodeterminación del pueblo saharauí.

⁶ En el año 1991, se creó la Misión de Naciones Unidas para el referéndum en el Sáhara Occidental, también conocido como Minurso (por sus siglas en francés *Mission des Nations Unies pour l'Organisation d'un Référendum au Sahara*). El referéndum que constituye el objetivo principal de la misión se ha convertido en una disputa entre Marruecos y el Polisario sobre quiénes tienen derecho al voto. La disputa hasta el día de hoy no ha sido resuelta (Campoy-Cubillo 2012: 155).

poesía contemporánea (específicamente a partir de la generación de los años 70), ha formado parte esencial del marco cultural que caracteriza al pueblo saharauí, de su carácter y de su patriotismo. La Generación de la Amistad, creada en el 2005, es ejemplo de ello. A dicha generación pertenecen poetas nacidos entre finales de los años 60 y principios de los 70 y cuya niñez y adolescencia se vieron marcadas por la ocupación marroquí del Sáhara Occidental, por la huida de sus familias a los campos de refugiados y por su propio exilio a la isla de Cuba. En un artículo sobre la obra de la poetisa Zahra el Hasnaoui, la profesora Begoña Pozo (2009) señala que a partir del nacimiento de la Generación de la Amistad “se vieron reforzados—desde la perspectiva del espacio literario público—los vínculos que se habían ido creando entre los diversos poetas, narradores, periodistas e intelectuales saharauis exiliados. Era el momento del grito colectivo, del posicionamiento social, crítico y literario: ya no había marcha atrás” (2-3). Como señalan Pablo San Martín y Ben Bollig (2008) en su introducción a la antología poética saharauí *Treinta y uno*, la poesía de esta generación responde directamente a una conexión trazada entre la literatura y la política a través de la historia ya que los poetas saharauis tienen una tradición de compromiso que incluye el uso de la literatura como método de comunicación, diplomacia y organización (13).

Esta generación de poetas, llamada así por la gran amistad que los une y por su lucha común por la libertad de su patria, se caracteriza también por el uso del idioma español en la producción de sus obras e incluye escritores y activistas de renombre como Liman Boicha, Ali Salem Iselmu, Bahía Mahmud Awah, Saleh Abdalahi, Chejdan Mahmud, Luaili Lesham y Ebnou, entre otros. Sin embargo, merece la pena subrayar la importancia de las mujeres dentro de ese grupo, entre ellas la poetisa y miembro fundador, Zahra el Hasnaoui Ahmed y la escritora y activista política Salka Embarek.



Zahra el Hasnaui Ahmed

Zahra el Hasnaui Ahmed, nacida en el Aaiún, capital del antiguo Sáhara español, vivió la ocupación marroquí en carne propia. A diferencia de muchos de sus compañeros de la Generación de la Amistad, Zahra y su familia se vieron obligados a permanecer en territorio ocupado. El Hasnaoui continuó estudiando español en el Sáhara ocupado y posteriormente viajó a Madrid a estudiar en la Facultad de Filología en la Universidad Complutense de Madrid así como también en Londres (Generación de la Amistad 2007a: 113), en donde perfeccionó su conocimiento del inglés. Al igual que otros miembros de la Generación de la Amistad, posteriormente el Hasnaoui regresó al Sáhara Occidental y trabajó en la Radio Nacional Saharaui, en donde junto a otros compatriotas descubrió su amor por la poesía, por su cultura y por su país.

Muchos de los poemas de Zahra el Hasnaui son dedicados abiertamente a los ciudadanos saharauis que han sido víctimas o que han participado directa o indirectamente del movimiento revolucionario saharauí en contra de la ocupación marroquí. El papel central de la mujer revolucionaria tanto en su poesía como en sus dedicatorias también es evidente. El Hasnaui, demuestra un dolor que se desdobra en su posición como mujer, como madre y como saharauí ante las injusticias cometidas en contra de su pueblo y ante el paso del tiempo sin que se castigue a los culpables. A través de un lenguaje profundo y lleno de imágenes que remontan al lector a las arenas del desierto que caracterizan el Sáhara Occidental y sus fronteras, El Hasnaoui se identifica con la lucha revolucionaria y con sus víctimas sin perder la esperanza y sin perder la conexión de su cultura y su identidad con la tierra a la que pertenecen. El continuo uso de elementos ligados directamente al paisaje desértico y al conflicto bélico, entre ellos las voces (o la ausencia de ellas), el temor, el abandono, la lucha sin tregua, el paso del tiempo, el exilio y los recuerdos, son característicos de su obra. De hecho, el elemento temporal, específicamente el enfoque en el paso del tiempo, subraya la angustiada espera del pueblo saharauí que por años se ha mantenido en un limbo político sin que se decida oficialmente su estatus. Muchos de los poemas de El Hasnaui, presentan de diversas maneras esa angustia, como por ejemplo en el siguiente fragmento del poema *El año diez y uno*, dedicado a “las madres saharauis, desaparecidas durante años en mazmorras marroquíes, a las infancias robadas” (*Um Draiga*, 2007: 117):

Diez años y un día
en este dilatado desvelo
mirando sin ver.

Diez años y un día
afanándose la Ignorancia
en velar la Razón.

[...]

El poema recalca el paso del tiempo (diez años y un día), el cual inevitablemente se multiplica de manera paralela al desasosiego de los saharauis. El Hasnaui acentúa la tragedia de su pueblo al describir un sistema político internacional que continúa “mirando sin ver” y que permite que la ignorancia se imponga ante la razón, echando a un lado a un pueblo que por siglos ha hecho del Sáhara Occidental su único hogar. Por otra parte, el

poema *Voces*, publicado pocos años antes de la Primavera Árabe, fue dedicado por la autora a “todas las voces saharauis secuestradas, en tumbas y en cárceles; esas voces que, sin embargo, no sólo paredes revientan” (*Um Draiga*, 2007: 118):

Quizás pienses que tu voz no me llega,
que el malvado siroco la rapta
antes de llenar mis sentidos.
Quizá sueñes que el eco es mudo
el espejo ciego y los versos
se acobardan.

Se agolpan tus clones,
y alborotados pugnan
por salir en blanco y
negro de mi garganta.
A veces escupo,
casi siempre embucho,
ira, sangre, paz, tierra.

Quisiera encadenar
tus manos a las mías,
el techo oscuro
abrir a las estrellas.

Quisiera, los ojos,
limpiar de rabia.

Treinta voces,
treinta veces,
repiten la historia,
porque nadie pudo,
nada puede domar
las voces que rozan el alma.

En las primeras estrofas de *Voces*, El Hasnauí se dirige a las mujeres saharauis a quienes va dedicado el poema, subrayando con varios “quizás” la posibilidad de un sentimiento de abandono que tal vez las abrumaría y que sin embargo es refutado con la afirmación de que sus voces llegan más allá del oscuro espacio que ocupan. El poema subraya el sufrimiento de un pueblo que se siente abandonado y el de las mujeres que han sido encarceladas, torturadas o asesinadas, cuyas voces se alzaron más allá del silencio impuesto, del temor y de la indiferencia de quienes observan el conflicto desde afuera. “Ira, sangre, paz, tierra” son palabras que refuerzan la lucha inquebrantable contra el opresor y que atan a su vez las emociones de un pueblo indomable que se desangra en su lucha por la libertad de su patria. La autora reafirma su deseo de tomar acción tanto física como emocional, uniéndose a las saharauis encadenadas y apartadas de su pueblo por la fuerza, liberándolas con su poesía. La última estrofa contrapone el tiempo acontecido desde la ocupación marroquí al

momento de la escritura del poema, con la fuerza de las voces del pueblo saharauí. Para El Hasnauí, la historia de opresión se repite pero de la misma manera el pueblo saharauí repite su patriotismo sin dejar que sus voces sean silenciadas.

Otro poema dedicado por El Hasnauí a la revolución y a los que murieron por ella es el poema *Una flor*, que al igual que *Voces*, fue publicado antes de que tuviera lugar la Primavera Árabe. En su dedicatoria, la poetisa define la lucha de su pueblo como una defensa por el derecho a existir, pero a su vez hace que el poema sea fácilmente aplicable a otros pueblos que, como los saharauís, continúan viviendo bajo la bota de gobiernos opresores:

Tras años
de asfalto,
cabalgaba
las arenas
rescatando
estrofas infantiles
y muñecas de marfil.

Una flor,
sobre una
tumba anónima,
derramaba sombra
en la yerma claridad.

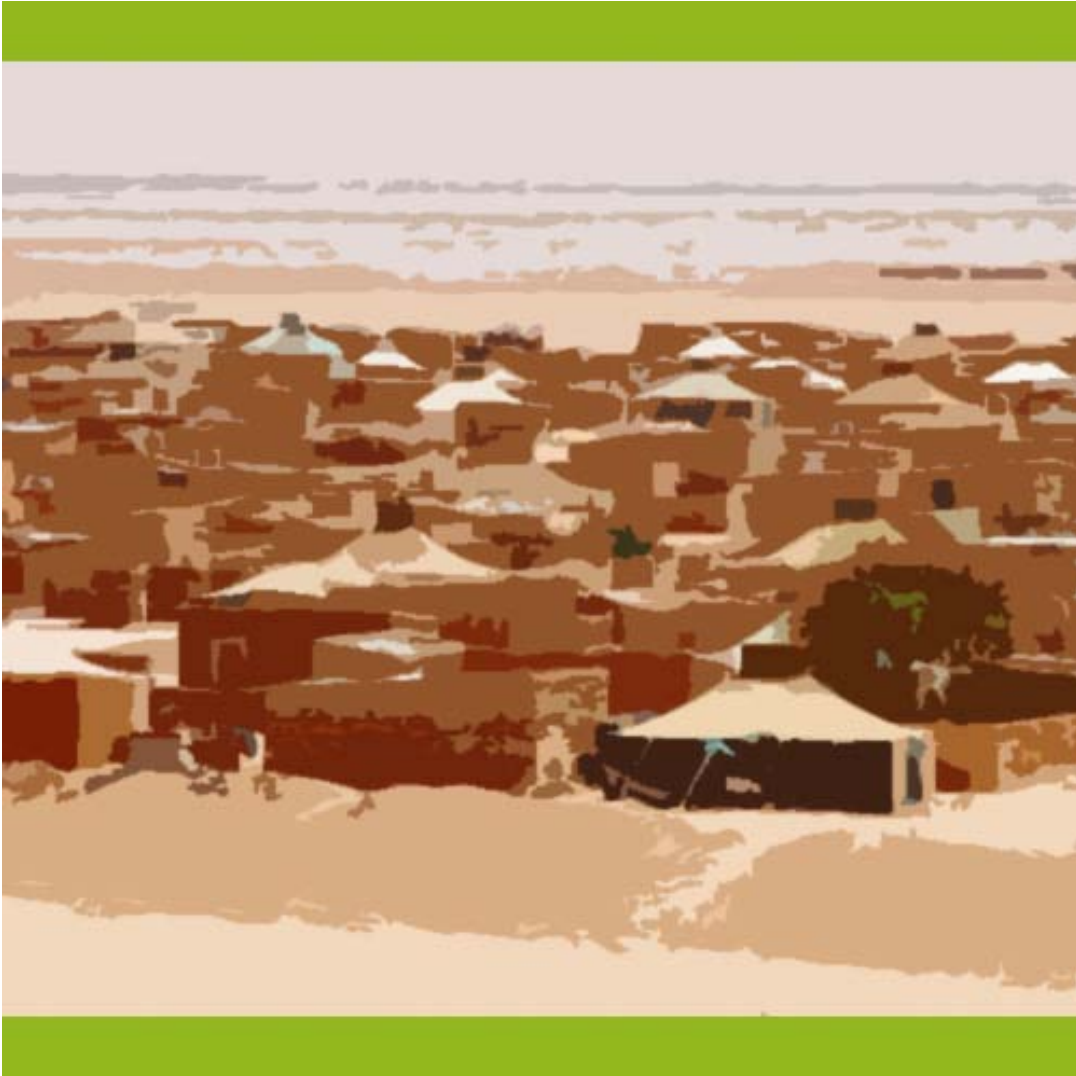
Condecoraba
la tierra
al soldado civil.

La sencilla ofrenda
enmudeció
mis pensamientos,
la pompa y el clamor.

Y me inundó la lluvia.
Y no supe qué hacer.

Decidí sentir.

Una vez más, El Hasnauí reitera la importancia del paso del tiempo, en este caso los años transcurridos en el exilio y el momento en que se lleva a cabo el regreso a una patria aún en pie de lucha. La mención de elementos referentes al ambiente o al paisaje, como la presencia del “asfalto” y las “arenas”, marcan el contraste entre las ciudades que recibieron a los exiliados saharauís en Cuba y en España luego de la ocupación y el paisaje desértico que caracteriza al Sáhara Occidental. Esa primera estrofa nos transporta a lo vivido por la poetisa y por muchos otros de sus compañeros de la Generación de la Amistad, quienes pasaron gran parte de su juventud en ciudades extranjeras sufriendo profundamente la ausencia de sus familias y de la tierra que los vio nacer. La conexión de El Hasnauí y de su



pueblo con el desierto es central en este poema y la naturaleza se convierte en cómplice de los saharauis. El desierto y sus arenas enaltecen la causa de los saharauis que han muerto luchando por la libertad, convirtiéndose en una tumba anónima en la que descansan los compatriotas que, como dice la autora, lo entregaron todo para defender a su pueblo. La flor surge entonces como una imagen sublime e inesperada que glorifica y perpetúa dicha causa y que da lugar a un llanto que, como la escasa lluvia en las zonas desérticas, conmueve y llega al alma.

Al igual que sus compañeros poetas, Zahra el Hasnauí reaccionó inmediatamente a la tragedia del Gdeim Izik y se dirigió al joven saharauí de 14 años, Nayem el Gareh, asesinado a balazos poco antes de la intervención militar marroquí en dicho campamento. En un corto pero potente poema dedicado a Nayem, El Hasnauí dice:

Extraño es este nuevo habitáculo al que te ves reducido,
tú que sobreviviste la inmensidad de la desesperanza.
Extraño es no estar entre los vivos.
[...]
Te vas de nosotros engañando a la muerte,

para renacer con la primavera cada ocho de noviembre.
Te vas sin ruido hacia la tierra que te viste con polvo de flores.

La escritora abre un diálogo de despedida con el joven fallecido, quien había sobrevivido catorce años de ocupación militar; catorce años que ella describe como años de desesperanza. El cuerpo de Nayem tal vez aparente haber sido reducido a una fosa, pero en cambio ha regresado a la tierra por la que él murió, convirtiéndose en un mártir de la causa saharauí. Nayem ya no está físicamente entre los vivos, pero su nombre y su muerte perdurarán en el corazón de su familia y de su pueblo como parte de esa primavera que dio comienzo en el año 2010.

Salka Embarek

Salka Embarek es una escritora, poetisa y activista hispano-saharauí que vive actualmente en Tenerife, las Islas Canarias. De padre saharauí y madre canaria, Embarek nació en El Aaiún, Sáhara Occidental, poco antes de la ocupación marroquí. A diferencia de Zahra el Hasnauí, Salka Embarek y su familia lograron escapar de la zona ocupada. Posteriormente, Embarek cursó estudios en filología, filosofía y periodismo y es miembro activo de la Generación de la Amistad (Moya Fernández 2012: 85). Casi la totalidad de su obra está dedicada a la defensa del derecho a la autodeterminación de los saharauís y a la defensa de los derechos humanos de su pueblo.

La fuerza de los poemas de Salka Embarek reside en la combinación de temas e imágenes enlazados directamente a la lucha del pueblo saharauí desde la ocupación marroquí hasta la actualidad. En cada poema se entremezclan emociones correspondientes tanto al dolor físico como al sacrificio patriótico, desconocidos o ignorados por la comunidad internacional. El lenguaje y la temática revolucionaria de Embarek son mucho más directos que los empleados por Zahra el Hasnauí en sus poemas, y la mención directa de la libertad de su tierra como objetivo principal de su obra acentúa la función doble de los escritos de Embarek como texto literario y como texto de activismo político. Embarek dialoga con el lector, se identifica con el paisaje del Sáhara, reconforta y apoya a sus compatriotas y exige acción por parte de la comunidad internacional. Sin embargo, a diferencia de Zahra El Hasnauí, Embarek se enfrenta directamente al invasor, lo señala como culpable y lo reta mientras reitera la legitimidad de su mensaje.

Una de las características sobresalientes de los miembros de la Generación de la Amistad es el uso de la tecnología y las redes sociales como medios esenciales para llevar su obra más allá de los límites geográficos que ocupan. En el caso de Embarek, además de participar en diversas antologías poéticas, la publicación de su obra en línea ha facilitado su activismo político y la transmisión de su mensaje en defensa del Sáhara Occidental. Uno de sus poemas, *Soy el Sáhara*, publicado en el sitio web de la Unión Nacional de Mujeres Saharauís, forma parte esencial del activismo político presente en la obra de Embarek. El poema dice:

Seré guerra
y cuando sea necesario, seré paz.

Seré la paz de la guerra
y el límite entre ambos
lo marcaré yo.

Que no vuelvan a llamarme fanfarrona,
Que no vuelva ningún ministro
a provocarme,
que durante los años de mi tragedia,
ya le derribé algunos muros
y logré hacer caer sus falsos estandartes.

No hay gobierno usurpador,
ni cruel,
ni rey tan soberano
que pueda mirarme a los ojos,
y negarme que es culpable.
No podrá porque no ha olvidado las veces que le he enfrentado,
le he descubierto y ganado.

Mírame bien,
porque el timón está en mis manos,
y el viento sopla a mi favor,
no seré yo la que tema,
no seré yo la que pierda,
ni oirás mis palabras en vano.

Ya soy vieja,
Treinta y cuatro años han pasado
Pisando mi cuerpo,
bajo metros de tierra enterrado.
Más de treinta años han dejado
en mi boca sabores amargos,
algunos ya no los siento,
otros se han vuelto brazos,
de líderes desconocidos,
de mujeres en esperanza,
brazos de mártires que vuelven
extendidos a la superficie,
acudiendo a mi llamada,
al de esta vieja que soy yo,
y que ahora vuelve joven
y renovada.

Que no me llamen fanfarrona,
porque mis hijos le responden,
que mi voz no es una sola,

soy el Sáhara.

ESCUCHA BIEN MI NOMBRE

En *Soy el Sáhara* se hace evidente la conexión directa de la región del Sáhara Occidental, específicamente su paisaje y su tierra, con la identidad y el patriotismo de los saharauis. En el poema, Embarek utiliza una voz fuertemente personal, femenina y altiva en donde abandona su posición como poetisa para convertirse directamente en el Sáhara. Ya no es la voz de Embarek la única que produce un mensaje de lucha, de defensa por lo propio y de seguridad en un futuro independiente, sino que se transforma en la combinación de las voces de todos sus compatriotas en una, como recalca en el verso “que mi voz no es una sola”. El Sáhara de este poema no representa un desierto vacío, árido y abandonado, sino una nación victoriosa, sabia y rejuvenecida, que reta a sus oponentes y se dirige abiertamente a un “rey tan soberano” que fácilmente puede traducirse a los reyes marroquíes (Hassan II y Mohamed VI), culpándolo de las angustias y el sufrimiento vividos en las últimas décadas. Como en los poemas de Zahra El Hasnauí, Embarek resalta el paso del tiempo bajo un gobierno opresor y el resurgir de un país nuevo y en control de su propio futuro, cuyos mujeres, líderes y mártires lograrán liberar. El poema subraya con letras mayúsculas la importancia de la unión de los saharauis, todos hijos del Sáhara, cuyo nombre no debe ser olvidado por quienes quieren arrebatarle la libertad. El uso de letras mayúsculas para acentuar la fuerza de sus palabras, no es exclusivo del poema *Soy el Sáhara*. De hecho, el poema *El uso de la palabra*, presenta esta misma táctica en palabras como “culpable” y “nosotros, ¡Sáhara libre!”, en el que se permite a los saharauis alzar su voz en contra del opresor. El poema *El uso de la palabra* fue dedicado por Embarek al “fin de la represión y la violación de los derechos humanos del pueblo saharauí en los territorios ocupados del Sáhara Occidental por parte del gobierno marroquí” (Moya Fernández, 2012: 86). El poema dice:

En el uso de la palabra digo,
CULPABLE.
No habrá más silencio
mientras siga tu culpa,
y más tarde,
no habrá silencio.

He venido a jurar tu delito
ante el dolor de mis hermanos
vivos enterrados, vivos quemados, vivos muertos...

He venido a entregar mi palabra y mi sangre
donde mi deber es ofrecerla,
a éste pueblo mío punzado
de bocas rotas y palabras heridas...

Debes saber, tú, CULPABLE,
artífice de nuestra condena,
que llevo grabada tu culpa

en cada uno de mis fonemas,

Debes saber,
que será legítima mi palabra
allí donde quiera que yo vaya,
porque la voz me ha sido entregada
en nombre de mis ahogados.

A falta de libertad
hemos tallado un lenguaje,
mientras tú nos golpeas,
nosotros cosemos banderas,
mientras tú desgarras nuestros cuerpos
nosotros nos cubrimos de piel nueva,
mientras levantas muros insolentes,
fusilas ojos y gargantas,
a nosotros se nos derrama la voz
entre ríos caudalosos de verdades.

Donde tú dices fuerza,
nosotros libre,
donde dices llanto,
nosotros libre,
donde dices excusa,
nosotros libre,
donde dices violencia,
nosotros libre,
donde dices tuyo...

NOSOTROS ¡SAHARA LIBRE!

En el uso de la palabra digo, denuncio:
CULPABLE

La temática de la revolución y del sufrimiento vivido por los saharauis continúa como eje central en *El uso de la palabra*. Al igual que en *Soy el Sáhara*, se presenta el uso de la voz en primera persona, dirigiéndose al extranjero que invade violentamente su patria. En esta ocasión el Sáhara se ha convertido en un juez que condena la opresión y la violencia impuestos sin piedad sobre los saharauis y subraya el hecho de que no tiene intención de rendirse. En el poema, Embarek no construye una voz única y aislada, sino una voz íntima representativa del colectivo saharauí que utiliza la palabra, no la violencia, para defenderse. La palabra en este caso se convierte en símbolo de las protestas pacíficas llevadas a cabo en contra de la ocupación marroquí en diferentes regiones del Sáhara Occidental, en los campamentos de refugiados de la frontera con Argelia y a nivel internacional, pero que han sido acalladas por la influencia del gobierno marroquí en la política internacional. La libertad soñada por los saharauis se contrapone a la fuerza, las excusas y la violencia que Marruecos ha traído consigo desde la ocupación en el 1975. La palabra a la que se refiere el título del poema se transforma entonces en la voz de los silenciados, en la lucha por la libertad y en el fin de una tortura que ha durado casi cuatro décadas. Por lo tanto, con la

palabra se rompe el discurso marroquí sobre la legalidad de su apropiación del Sáhara para dar lugar a un Sáhara libre e independiente.

Los incidentes ocurridos en el campamento Gdeim Izik impactaron fuertemente a Embarek y reforzaron su intención de defender el Sáhara Occidental a través de un activismo político constante e incesante y a través de la poesía. Salka Embarek escribió un poema titulado *Seco Gdeim Izik*, en el que se expresa su dolor e indignación por el sufrimiento de sus compatriotas atacados en el campamento. En el poema, Embarek expresa que a pesar de la opresión “hay un destino forjado / conocido por mis hermanos / en los ojos lo llevan las mujeres, / los niños lo levantan en las manos” (Moya Fernández, 2012: 88) Por lo tanto, hay esperanza y hay confianza en la causa del Sáhara Occidental, una causa en la que Embarek se identifica directamente con su tierra y con sus hermanos, los saharauis. En un texto titulado *Hijos de Izik*, en los que Embarek combina el ensayo con la poesía, la autora expresa indignada que “el opresor no ha dejado una herida, no ha formado cicatrices, nos ha señalado que vamos por el buen camino.” (Moya Fernández, 2012: 91) y termina con un poema corto que refuerza la convicción del pueblo saharauí a no rendirse:

Izik,
se rompió el miedo,
Gdeim Izik,
desafío multiforme
de mi pueblo en resistencia.
Izik,
genio cívico y ejemplar,
Gdeim Izik,
participación popular.

Para Salka Embarek, la tragedia ocurrida en Gdeim Izik no puede verse como un fracaso, sino como una prueba de la resistencia de sus compatriotas, de la cual salieron victoriosos. Gdeim Izik confirmó que el temor del Sáhara Occidental ante los marroquíes no existe y que más que una causa política, es una causa social en defensa de su identidad como saharauis. Como señala ella misma en su poema *No es fácil amar así* (publicado antes del incidente en Gdeim Izik):

[...]
Soy consciente de que mi propósito contigo
es de un compromiso asombroso,
pero te diré que yo iba a ser estudiante,
pastor, traductor de idiomas, ingeniero,
un intelectual discreto, un niño viajante,
lucharía atrevido por rozar tu boca en la noche
paseando libre por mis calles tuyas.

[...]
Que todos lo sepan,
no cederé en mi empeño de amarte,
no antes de lucharte y logarte,

porque sin ti, patria,
no soy nadie.

Por un Sáhara libre.

El poema no encarna esta vez una personificación del Sáhara, una voz enfrentada al enemigo o la posición revolucionaria de Embarek como individuo y como saharauí. En *No es fácil amar así*, la voz pertenece a todos los saharauís, independientemente de sus profesiones, habilidades o educación, esa voz se convierte en la de un solo pueblo que abre un diálogo con la patria mientras reafirma su compromiso por verla libre algún día. Gdeim Izik no fue un incidente aislado y pasajero, sino que fue un eslabón en la cadena revolucionaria del Sáhara Occidental y que ratifica el deber de todo saharauí de luchar por su libertad.

Conclusión

El pueblo saharauí se distingue por la proliferación de una literatura comprometida en el que las mujeres tienen un papel esencial, entre ellas Zahra el Hasnauí y Salka Embarek. Es indiscutible que la poesía, ya sea escrita o como parte de una antigua tradición oral, conforma el esqueleto de la cultura saharauí; un esqueleto que le da soporte y estructura, y que forma parte esencial de la supervivencia de dicho pueblo. La poesía saharauí va mucho más allá de la admiración del paisaje desértico, el simbolismo del *bubisher*⁷ y el canto melancólico por un pasado en el cual el desierto todavía no les había sido arrebatado. El arte de la poesía saharauí es una herramienta de denuncia y de lucha social que evoluciona con su pueblo y que defiende su identidad. Además, la poesía saharauí no distingue o discrimina entre voces masculinas o femeninas, sino que abre las puertas a todos los saharauís, hombres y mujeres, unidos en una misma causa: la liberación del Sáhara Occidental.

El rol de las mujeres saharauís en la literatura de la región ha sido fundamental. De hecho, las mujeres saharauís continúan siendo protagonistas de un dinámico activismo político y social que a través de la palabra exige el reconocimiento de la República Árabe Saharaui Democrática y el fin permanente a los encarcelamientos, desapariciones, torturas y asesinatos cometidos en contra de sus compatriotas. La obra de Zahra el Hasnauí y Salka Embarek, son ejemplo de la fuerza de la palabra y de la efectividad de la literatura para plasmar y transmitir el dolor y el sufrimiento de un pueblo oprimido. Al igual que muchos saharauís, ambas autoras sufrieron en carne propia la invasión, la huida y el exilio, por lo que en los últimos años se han dedicado a divulgar con más fuerza la voz de un pueblo que clama por la devolución de sus tierras. Casi cuarenta años de ocupación y los incidentes ocurridos en Gdeim Izik han añadido leña al fuego de la revolución social y literaria a la que pertenecen estas escritoras. Cada poema constituye una unión indivisible entre la escritora, la identidad de los saharauís, el Sáhara y el lector y tienen el objetivo de crear conciencia de la necesidad de adoptar una actitud activa de solidaridad. El Hasnauí y

⁷ El *bubisher* es el pájaro que, según los saharauís, trae suerte y esperanza. En el año 2003 la editorial Puente Palo (de Las Palmas de Gran Canaria) publicó una antología poética saharauí titulada *Bubisher: poesía saharauí contemporánea*, en la que participaron seis jóvenes poetas saharauís pertenecientes a la Generación de la Amistad.

Embarek presentan y enaltecen un discurso revolucionario en defensa de su nación y de sus compatriotas, y como mujeres se presentan con fuerza, delatando y retando al enemigo invasor a través de la palabra. Ellas, al igual que muchas otras saharauis, seguirán escribiendo y seguirán luchando hasta lograr la tan anhelada libertad del Sáhara Occidental.

Bibliografía

Campoy-Cubillo, A. *Memories of the Maghreb*. New York: Palgrave Macmillan 2012.

El Hasnau, Zahra. “Nayem” en Moya Fernández, C. (ed) *La primavera saharai: Escritores saharauis con Gdeim Izik*. Madrid: Bubok Publishing S.L. 2012, pp. 98.

—. “Voces” en *Um Draiga: Poesía saharai contemporánea*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Um Draiga 2007, pp. 116.

—. “El año diez y uno” en *Um Draiga: Poesía saharai contemporánea*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Um Draiga 2007, pp.117.

—. “Una flor” en *Um Draiga: Poesía saharai contemporánea*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Um Draiga 2007, pp.118.

Embarek, Salka. “En el uso de la palabra” en Moya Fernández, C. (ed) *La primavera saharai: Escritores saharauis con Gdeim Izik*. Madrid: Bubok Publishing S.L. 2012, pp. 86-87.

—. “Seco Gneim Izik” en Moya Fernández, C. (ed) *La primavera saharai: Escritores saharauis con Gdeim Izik*. Madrid: Bubok Publishing S.L. 2012, pp. 88.

—. “Hijos de Izik” en Moya Fernández, C. (ed) *La primavera saharai: Escritores saharauis con Gdeim Izik*. Madrid: Bubok Publishing S.L. 2012, pp. 89-91.

—. “No es fácil amar así.” Poesía de mujer saharai. Unión Nacional de Mujeres Saharais. Web. <http://mujeressaharaisunms.blogspot.com/p/poesia-de-mujer-todos-los-saharais-y.html> [último acceso 7/5/2014].

—. “Soy el Sáhara.” Poesía de mujer saharai. Unión Nacional de Mujeres Saharais. Web. <http://mujeressaharaisunms.blogspot.com/p/poesia-de-mujer-todos-los-saharais-y.html> [último acceso 7/5/2014].

García, A. *La historia del Sáhara y su conflicto*. Madrid: Catarata 2010.

Generación de la Amistad. *Um Draiga: Poesía saharai contemporánea*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Um Draiga 2007a.

—. *Treinta y uno, Thirty One: A Bilingual Anthology of Saharawi Resistance Poetry in Spanish*. Leeds, UK: Ed. Sombrerete y Sandblast 2007b.

Juliano, D. *La causa saharai y las mujeres: “siempre hemos sido muy libres”*. Barcelona: Icaria Editorial 1998.

Moya Fernández, C., “Introducción.” *La primavera saharai: Escritores saharauis con Gdeim Izik*. Madrid: Bubok Publishing S.L. 2012

Pastrana, Eva. “La ONU seguirá «de safari» en el Sáhara Occidental” *ABC.es* [2/5/2014] <http://www.abc.es/internacional/20140501/abci-minurso-sahara-derechos-humanos-201404302202.html> [último acceso 7/5/2014].

Pineda, F. *La mujer en la revolución saharauí*. Córdoba: Excma 1991.

Pozo, Begoña (2009). “La poesía tres veces rebelde de Zahra el Haznaoui”. III Seminario Internacional de Estudios Transversales “Visiones del exilio: literatura, pintura y género.” Alicante, Universitat de València. 2009.

San Martín, P. y Bollig, B. “Poesía saharauí: lucha y resistencia en el Sáhara Occidental.” *Confines: Arte y cultura desde la Patagonia*. 15 (2008), sp. <http://www.confinesdigital.com/conf15/poesia-saharai.html> [último acceso 7/5/2014].

———. “Introducción” en Generación de la Amistad. *Treinta y uno, Thirty One: A Bilingual Anthology of Saharawi Resistance Poetry in Spanish*. Leeds, UK: Ed. Sombreroete y Sandblast 2007.

Sobero, Y. *Sáhara: memoria y olvido*. Barcelona: Editorial Planeta 2010.

Zahra, la flor en la poesía

Entrevista con la poeta saharaui Zahra Hasnau

Ebbaba Hameida Hafed

Universidad Complutense de Madrid

Zahra Hasnau, nació en El Aaiún (1964), capital del Sahara Occidental, provincia española hasta 1975. Los saharauis estudiaron en su tierra en colegios españoles; este fue el caso del artista. Desde la guardería hasta la universidad ha tenido una formación hispana. Tras el abandono de España al pueblo saharauí, permitiendo que Marruecos ocupara su territorio, Zahra se vio obligada a proseguir sus estudios a miles de kilómetros lejos de su familia. En Madrid se licenció en Filología Inglesa por la Universidad Complutense. Estuvo viviendo en los Campamentos de Refugiados Saharauis de Tinduf, trabajando en la Radio Nacional Saharaui. Después volvió a España y actualmente reside en Guadalajara.



Zahra, flor y poesía

Zahra, un nombre que significa Flor en árabe. En su alma se refleja la belleza de las flores del desierto; nada más hermoso conseguir plasmar en versos la lucha de todo un pueblo. La espera, el exilio, el sufrimiento, la esperanza, la justicia y la libertad son las palabras que más se repiten en la poesía de Hasnau. El placer de hacer arte en la distancia.

Una mujer, que solo se podía llamar Zahra (Flor), abre las puertas de su casa. Con sus versos y relatos viaja al desierto. Una mujer tan bella. Una mirada tan profunda y envuelta en una preciosa *Melfa*, inmersa en la aroma del incienso del desierto, comienza haciendo el té, el té de las tertulias distendidas y relajadas que tanto caracteriza a sus gentes. El té de los tres vasos, “*el primero amargo como la vida, el segundo dulce como el amor y el tercero suave como la muerte.*” Su apacible voz y con brillo en los ojos desvela su creación literaria. Emanada dulzura en cada uno de sus gestos, transmitiendo paz y serenidad pese a la injusticia.

El comienzo de un hermoso camino literario.

La base literaria recibida en su formación universitaria, despertó en ella el amor por el arte de escribir. Pasará a formar parte de la historia de la poesía contemporánea saharauí. Hasnau es miembro y fundadora del grupo “Generación de la Amistad”, formado por intelectuales y escritores saharauis que escriben en castellano, con el objetivo de transmitir en verso y prosa la esencia del pueblo saharauí. Este grupo de poetas ha escrito distintas antologías como: *Añoranza* (2002); *Bubisher* (2003), *Um*

Draiga, Treinta y uno (thirty one), Aaiún, gritando lo que se siente, La fuente de Saguia, Primavera Saharaui (2011). Estos poetas han mamado de la literatura de la generación del 27, de la hispanoamericana, pero también la poesía en **hasanía**, tradicionalmente oral.

La filóloga comenzó a escribir en la Radio Nacional del Sáhara, cuando estuvo viviendo en los Campamentos de Refugiados, trabajando en la sección en castellano: *“entonces trabajábamos sobre todo en la faceta periodística de los informativos, pero también había programas culturales”*. El desierto incitó su vena artística, que hoy es su arma, reconociendo así el poder de la pluma.

La creatividad poética a veces se descubre por casualidad. Zahra había escrito prosa y artículos periodísticos, pero la fuerza de los versos brotó en poesía gracias a su causa, que la considera una musa constante: *“es una fuente de inspiración inagotable porque los saharauis luchamos en muchos frentes; hemos luchado y seguiremos luchando; lucharon nuestros padres y me temo que nuestros hijos también seguirán luchando por esta causa”*.

En 2005 estalló la intifada saharauí, las manifestaciones pacíficas en los territorios ocupados por Marruecos. En esta ocasión el grupo “Generación de la Amistad”, del que la mayoría de sus miembros viven en el exilio, comenzaron sus versos rindiendo un homenaje a la intifada. *“Editamos un libro titulado El Aaiún, porque esta intifada comenzó en El Aaiún y posteriormente se extendió en todas las ciudades en las zonas ocupadas”*.

Estas manifestaciones que fueron ferozmente reprimidas por las fuerzas militares marroquíes. La impotencia y la rabia invadieron el corazón del artista. De ahí surge el maravilloso poema “voces”. Su primer poema. *“Yo viví en las zonas ocupadas y se lo duro y difícil que es convivir bajo la ocupación, bajo la opresión y vigilancia constante de la fuerza de ocupación marroquíes. De estas voces que los marroquíes intentaron acallar y que de hecho acallaron en cárceles y tumbas, surgió mi primer poema “Voces”. Lo titulé Voces, para hacer llegar a la comunidad internacional estas voces acalladas por la represión”*. Su primer poema surge del dolor del grito oprimido. La impotencia actuó como un revulsivo doloroso que plasmó en estos sentidos versos.

Otro acontecimiento que ha marcado el recorrido literario de esta generación es el desmantelamiento del campamento de la dignidad saharauí. Gdeim Izik fue un campamento de protesta pacífica en el que los saharauis reivindicaban sus derechos sociales y políticos contra el ocupante. Fue el detonante de la primavera árabe. *“Ha influido en mi este gran gesto de lucha. Nosotros nos manifestamos contra el régimen marroquí y fuimos injustamente reprimidos. De ahí nació el poema Nayim, dedicado a un niño de 14 años asesinado por los militares marroquíes durante la protesta. Poema recogido en el libro “Primavera Saharaui” que escribimos entre todos los miembros de la Generación de la Amistad.*

Zahra, desde siempre, ha sentido una pasión por el arte, por su capacidad de denunciar las injusticias. Vivir en la distancia, ver como sus paisanos viven reprimidos por el invasor, su empatía con ellos, ha convertido su poesía en su mejor arma de denuncia.

Son profundos los sentimientos que expresa, después de “Voces” nace “Flor”. Confiesa que *“son los dos poemas que más dolor me causan, crean mucha rabia en mi. Nosotros vivíamos en paz en nuestro territorio, hemos sido agredidos por una ocupación de un país vecino y saber que nuestros hijos nuestros, hermanos, nuestros vecinos han tenido que llevar un fusil y perder su vida por la ambición ciega de un vecino creo que es lo*

más doloroso para un ser humano” de estas palabras llenas de dolor se puede entender el hambre que siente por morder miles de versos.

Una poesía colectiva

La poesía de los habitantes del desierto es una poesía que surge de la necesidad de comunicar. La visceralidad es un elemento que Zahra utiliza para adjetivar su poesía, *“mi poesía es muy visceral, quizás los críticos futuros no verán mucha literatura en mi poesía; sale de mis entrañas llena de sentimientos porque y todo lo que he sacado ha sido de estas situaciones tan duras que hemos vivido los saharauis. Quizás sea más prosa poética que poesía pura, pero yo diría casi que es muy honesta; todo lo que he escrito lo sentía en un determinado momento”.*

Cuando la flor del desierto viene desgarrada, intenta volver a sus orígenes, pero el siroco sopla y las arenas movedizas cambian el lugar de las dunas. Zahra ama su tierra y añora su gente. Pero la ilegalidad hace que su descarga emocional sea oscura. En sus poemas resaltan los sentimientos negativos como la frustración e impotencia ante la injusticia. Una poesía colectiva que emana por la situación que atraviesa su pueblo. Poemas que desgarran sus lágrimas cada vez que los lee, *“Intento evitar leer algún poema porque parece que vuelve el dolor”*, un dolor colectivo que siente cada saharauí.

La literatura saharauí es colectiva, con un carácter social. Un arte reivindicativo donde la política es inevitable; una poesía que se alimenta del exilio, la ocupación y la distancia de la familia. Ella apunta que su vida se compone de muchos aspectos, como la de cualquiera, de varias facetas como el amor, los hijos, la familia, los hermanos, las amistades, la solidaridad, etc. Son entre otros, los sentimientos que componen la vida de una persona. Pero confiesa que *“los poemas más personales no los publico; escribo para descargar mis emociones, pero no me gusta publicarlos porque creo que vulneran un poco mi intimidad; soy muy celosa de mi intimidad.”*

La sociedad saharauí es una sociedad árabe-africana y musulmana, pero a diferencia de los países vecinos, la mujer juega un rol social muy importante. En el Sahara hay muchas poetisas, y la poesía *bidani* canta los aspectos más íntimos de la vida.

El hecho de ser mujer nunca ha influido en su creación literaria. Zahra, tomó el ejemplo de su madre y abuela, a quienes define como mujeres libres, *“dentro de la sociedad saharauí la mujer siempre ha tenido papel fundamental que nadie lo puede negar, la mujer tiene un respeto merecido o más por la sociedad, y yo personalmente nunca he sentido trabas por ser mujer”.* Sigue explicando *“los saharauis tenemos muchas poetisas en Hasania, la poesía es parte integral de nuestra vida en el Sáhara, donde no hay ni teatro, ni cine. La poesía es nuestro ocio, cuando nos sentamos a tomar el té recitamos poesía. Es una especie de enciclopedia que comprende diferentes disciplinas: la geografía, la literatura, la historia, las leyendas, la mitología saharauí...”*

La poesía hispanoamericana

El hecho de que Zahra y otros poetas escriban en la lengua de Cervantes es porque todos han vivido entre España y Cuba. *“Mi generación ha absorbido del colonialismo la literatura hispana; por una parte es una gran suerte. Afortunadamente puedo leer a Gabriel García Márquez, Miguel Hernández o Benedetti. ¡¡¡Esto es una bendición!!! No vemos el castellano como algo negativo de la colonización; es una seña de identidad que marca nuestra diferencia. Somos el único país árabe de habla castellana.”*

Uno de sus poetas favoritos es Benedetti; lo define como una persona muy justa y con mucha sensibilidad, sencillo y cercano. *“Me atrae mucho la gente honesta y con sensibilidad, son las dos características que necesito de una persona, estas características las vi en Benedetti que transmitía muy bien en su poesía, siempre encontraba la palabra exacta, siempre decía la verdad, lo que le ofendía, lo que le gustaba o lo que amaba...”*

Grandes poetas españoles han influido en sus versos; entre sus ídolos menciona a Lope de Vega, Góngora y Miguel Hernández. De este último destaca: *“fue una persona autodidacta, un pastor, no hace falta que tengas muchas licenciaturas o doctorados para ser escritor, o para escribir una poesía tan bella como la suya. Es una persona honesta que luchó hasta su muerte en los principios en los que creía, no hay mayor honestidad que esta; luchar hasta la muerte por los principios en lo que uno cree.”* Estos valores también presentes en la sociedad saharauí y en sus escritores que se identifican con este gran escritor español.

Hasnauí creía que se iba decantar por la novela, pero ahora surge la poesía *“porque sintetiza. Es complicado sintetizar los sentimientos. Es un género más complicado, esta capacidad que tiene Benedetti es un don. Yo intento imitarlo. Pero prefiero sintetizar lo que siento en tres versos que en tres páginas. Es difícil, pero lo prefiero.”*

“El Silencio de las Nubes”

Actualmente está escribiendo una antología poética que será su primera publicación en solitario. Manifiesta que ahora se encuentra en una fase de su vida, en la que no deja de ver su juventud y su infancia lejos en tiempos y espacios, y mira el pasado con *“ternura y añoranza y, surgen muchas cositas que antes no salían, últimamente los sentimientos de mi poesía están cambiando, voy a escribir una poesía más positiva”*. La poetisa centrará en sus próximos poemas temas con elementos culturales, basándose en el recuerdo de su infancia y parte de su vida entre los suyos.

En este poemario nos encontraremos con poemas como *“El fuego. “Lo que representó para mí el fuego en mi infancia, en mi juventud y ahora”*. Las flores del desierto aman el agua y rechazan la aridez de la arena. Zahra vivía cerca del mar y odiaba la parte desértica de su tierra. Las flores no pueden odiar nunca el lugar donde nacieron sus raíces, y terminan amando profundamente el desierto.

“El silencio de las nubes” titula a este libro que próximamente publicará, lo titula así porque *“es frustrante llegar al desierto y ver este silencio”*. Los saharauís son un pueblo nómada, hijos de la arena. Zahra recuerda que su abuela amaba el desierto mientras que ella quería el mar. Los mayores, aún viviendo en la ciudad, siempre organizaban salidas a la **badia** (el campo del desierto), llevan todos los enseres como el agua la carne y los Land Rovers con todos los familiares y vecinos salíamos al desierto.

“Hace poco alguien me contó que la badía está desierta, que ya no están ni los niños ni los ancianos. Ahora todos están entre las zonas ocupadas o los campamentos de refugiados. No queda nadie. Entonces por esto elijo este título “El silencio de las nubes” porque ya no hay este ruido y hasta las nubes están calladas ante este doloroso conflicto”. Zahra sirve el tercer té, suave como la muerte, afirmando que no perderá la esperanza por la libertad de su pueblo. Su único objetivo es dar a conocer la injusta situación que viven los saharauís a través de su apasionante poesía, deseando pronto volver pronto a las orillas de las playas de El Aaiún la capital de un Sahara Occidental libre y soberano.

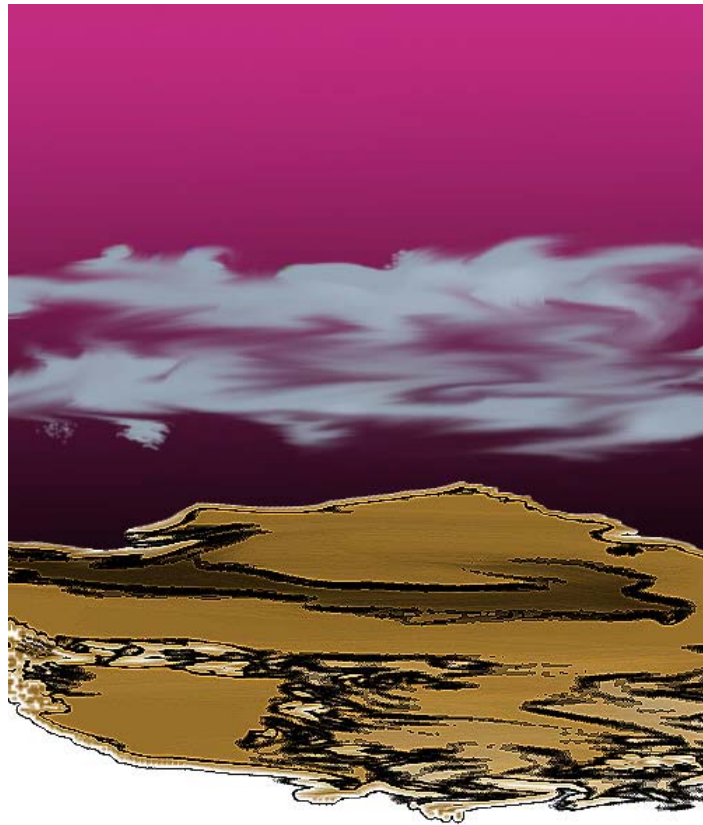
El silencio de la Nubes de Zahra Hasnau

A las nubes no les quedan pastores.
Nómadas taciturnas
tras los rebaños de dromedarios,
las risas de los niños, los frigs de jaimas,
los pozos verdes y las melfas cantarinas...

Todo es distinto.

Se fueron...
y vino el silencio
a cubrir la infinidad
de narcótica pausa.
Adormece al río,
al viento enmudece,
vacío... en la mirada,
en la palabra... intención.

No queda nada.
La sombra de las nubes consuela a una huérfana acacia.



Fatema Mernissi o el feminismo espiritual del Islam

La alianza entre sufismo y saber tradicional femenino como instrumento al servicio de la transformación del mundo y del individuo

Natalia Izquierdo López

Profesora de Lengua Castellana y Literatura (E.S.O.)
notesalvesahora@hotmail.com

Resumen: El presente ensayo analiza el discurso feminista y el imaginario político de Fatema Mernissi poniéndolos en relación con la espiritualidad y la racionalidad propias del sufismo y del orbe campesino y rural que marcaron su socialización, pues es en ellas donde la historiadora encuentra respuesta a los problemas que el mundo contemporáneo le plantea.

Palabras clave: Sufismo, sabiduría popular, feminismo espiritual.

¿Qué semilla se enterró que no brotara?
¿Por qué, pues, dudas de la semilla del hombre?
¿Qué cubo no se bajó que no se subiera repleto
hasta el borde?

Jalaluddin Rumi.

La libertad nos une, la unión nos libera.

Ibn Arabi.

1. Introducción

Quien se deja atrapar por el hechizo narrativo de Fatema Mernissi, digna heredera magrebí de la Sherezade oriental, enseguida repara en que uno de los atributos distintivos de su feminismo es el lugar central que en éste ocupa su religiosidad. Para comprobarlo, basta hojear las primeras páginas de *Las sultanas olvidadas*, en las que la historiadora afirma aguardar la señal del muecín de la mezquita Jami al Sunna de Rabat para ponerse a rezar (Mernissi, 2008: 20). En su caso, la religiosidad que está en el origen de su feminismo y de su imaginario político es la corriente mística del Islam conocida como sufismo, escuela espiritual en la que la escritora fue iniciada por su madre, su tía Habiba y, más especialmente, su abuela Yasmina, todas ellas mujeres iletradas de extracción rural cuyo ideal de justicia e igualdad se fundamentaba en el mensaje de amor universal recogido en El Corán. Además de seguidoras de la ya referida corriente mística, tales mujeres desplegaron a lo largo de sus vidas una razón experiencial, ligada al mundo campesino y a su tradición oral, a la par que



estrechamente emparentada con la que los sufís personificaban. Por ello, en el presente ensayo abordaremos no sólo la analogía existente entre dichas racionalidades sufí y campesina, sino el modo en que éstas combatieron desde el comienzo la razón teórica, libresca y especulativa impuesta a partir del siglo VII por los califas ortodoxos omeyas y abasidas para garantizarse el control social, el “buen gobierno” y el desarrollo económico de su vasto imperio. En nuestra opinión, la imposición de dicha razón, vinculada a su vez a las clases burguesas y nobiliarias urbanas, coincidió con un avance del proceso de modernización marcado por la vertebración de la sociedad en torno al comercio y el dinero, la conversión del “Islam espiritual” en una religión dogmática y la consideración de las clases campesinas como el polo negativo de la cultura musulmana. Por este motivo, en nuestra investigación defendemos que, desde su condición de autoridad mundial en los estudios de El Corán y de profesora de Sociología de la Universidad Mohamed V de Rabat, Fatema Mernissi ha

hecho suya la razón sufí y campesina de las mujeres de su familia para fundar sobre la misma su “feminismo espiritual” y su lucha en pos de la igualdad y de la justicia. En este sentido, nos parece que, en primer lugar, su discurso feminista y su preocupación política comportan el rechazo de la visión legalista y externa del Islam y su sustitución por la “religión del amor” que, con su vocación universalizadora y pacifista, el sufismo defendió y sigue defendiendo hoy en día¹. En segundo lugar, al asumir dicha racionalidad sufí y campesina, la historiadora marroquí le planta cara al mundo reificado, cuantitativo y capitalista de nuestros días, que desdeña la espiritualidad y destruye la Naturaleza, a la que, por otro lado, las mujeres de su familia y ella misma permanecían fuertemente unidas. En tercer lugar, Fatema Mernissi se ha servido de la racionalidad periférica de sus predecesoras para hacer frente a la razón teórica y especulativa propia de quienes interpretan la religiosidad y la expansión de la conciencia no como manifestaciones de la búsqueda de una nueva ética, sino como meras formas de huir de la política y de la cuestión social para refugiarse en el “abismo sin fondo” de la intimidad. En cuarto y último lugar, si la historiadora magrebí reivindica insistentemente en sus libros la racionalidad de las mujeres de su familia es porque fue precisamente a través de ella cómo éstas le hicieron depositaria de sus deseos de igualdad y de justicia y aspiraron a verse liberadas algún día². De ahí que

¹ “Mi corazón adopta todas las formas:/un prado para las gacelas, un templo de ídolos,/un monasterio para el monje, la Kaaba del peregrino,/las tablas de la Torá y el libro del Corán./Sigo sólo la religión del amor, y hacia donde van sus jinetes me dirijo,/pues es el amor mi sola fe y mi religión” (Ibn Arabi, 2002).

² En su lecho de muerte, Yasmina le pidió a su nieta que la recordara manteniendo viva la tradición de contar su fábula preferida: “La mujer del vestido de plumas”, uno de los muchos relatos sufís narrados por Sherezade, cuya protagonista simboliza el deseo de libertad frente a las imposiciones de la comunidad. En *El harén en Occidente*, Mernissi no sólo relata esta fábula, sino que la liga a sus propios

dicha racionalidad sufí y campesina no sólo siga fieramente viva en su imaginario, sino que conviva allí con la razón teórica propia de la Ciencia Política, la Historia y la Sociología, con la que además mantiene una relación presidida por la paz y la armonía. De este modo, como comprobaremos enseguida, Fatema Mernissi personifica la creencia sufí según la cual habitar en una combinación de cosmovisiones y de perspectivas resulta mucho más edificante y atractivo que percibir el mundo y la vida desde un único y unánime punto de vista. Por ello, en nuestra investigación afirmamos que el acuciante deseo de la historiadora de viajar derribando fronteras en lugar de construyéndolas, así como de hacer de la comprensión de los códigos por los que se rigen otros una ocasión privilegiada para ampliar su mapa de la realidad, es en su caso fruto de la convergencia entre el feminismo de las campesinas analfabetas y esclavas por las que fue educada y la espiritualidad sufí que de ellas asimiló. Para exponer dicha confluencia, presentaremos primero y paulatinamente los rasgos característicos del sufismo. A medida que los enumeremos, recogeremos también las referencias a los mismos dispersas en sus ensayos y trabajos, algunas de las cuales pasan probablemente desapercibidas para los “no iniciados” en este particular misticismo. Por último, tenderemos puentes entre esta singular corriente espiritual y la sabiduría oral y campesina de los hombres y mujeres que marcaron su vida. Del análisis y exposición de dicha convergencia se desprenderá que *sufismo* y *saber tradicional femenino* comparten la creencia de que el yo y el mundo son susceptibles de perfeccionar, así como de que la única utopía posible pasa por armonizar la vida material y la vida espiritual, la igualdad y la individualidad, la transformación del mundo y la de la subjetividad, y todo ello a sabiendas de que, como afirmara el místico sufí Al-Ghazali, la dicha de los que “buscan el bien es incomparablemente mayor de lo que se pueda imaginar” (Shah, 1999: 219).

2. El sufismo y la afinidad de lo distinto frente a la razón excluyente del islamismo

Fatema Mernissi afirma haber sido iniciada en el sufismo de manera inadvertida por su madre, su tía Habiba y, más particularmente, su abuela Yasmina, una campesina analfabeta, oriunda de la región montañosa del Atlas, a la que le encantaba trepar a los árboles y tomar el té sentada en sus ramas³. Tanto para ésta -habitante de una granja situada en la llanura del Garb-, como para sus dos hijas –residentes en un harén de Fez-

sueños de autonomía. Por otro lado, al negarle el consejo familiar su derecho a estudiar, la madre de Mernissi se sintió parcialmente resarcida al saber que al menos su hija sí asistiría a un moderno centro de enseñanza secundaria de ascendencia francesa (Mernissi, 2004).

³ La escritora marroquí no menciona en ninguno de sus libros la comunidad sufí a la que su abuela pertenecía ni la ubicación de la misma. No obstante, en las primeras páginas de *El harén en Occidente*, deja constancia de que ya en la Fez medieval había corrido de boca en boca la noticia de la presencia en la ciudad de unos maestros sufís cultivados que “dedicaban todos sus esfuerzos a aprender de los extranjeros” (Mernissi, 2011: 11). Entre ellos se encontraba probablemente el sabio Abdulalim, al que alude con frecuencia la tradición oral marroquí (Shah, 1990: 48). Según parece, tales maestros habían llegado a Fez huyendo de la persecución que contra ellos habían orquestado los dirigentes del imperio musulmán, quienes en el siglo IX emprendieron la islamización forzosa de Marruecos. Cuando, gracias a la construcción de la mezquita Quarouine y de la universidad asociada a ésta, Fez se convirtió en uno de los grandes centros religiosos y culturales del nuevo y dogmático Islam, sus comunidades sufís se refugiaron entre la población bereber autóctona de las tierras desérticas del Sahara y de las montañas del Rif y del Atlas. De esta última región era también originaria la familia del esposo de Yasmina, el orgulloso, pacífico y poco locuaz abuelo Tazi, a quien le complacía que en el Islam “la responsabilidad fuese un asunto personal” (Mernissi, 2004: 75). Asimismo, de tales zonas montañosas y apartadas procedían los guerreros que, como Al-Hiba, Moha Ou Hammou Zayani o Abdelkrim, encabezaron luego la resistencia marroquí contra la administración colonial española y francesa.

la interpretación sufí del mensaje religioso recogido en El Corán constituyó siempre el fundamento de su “feminismo espiritual”⁴.

En términos generales, el sufismo es considerado como una corriente mística enseñada a través del Islam y difundida desde la Península Arábiga hasta el sur de Francia y el Valle del Indo durante los primeros ochocientos años de la expansión islámica y entre cuyos principales maestros y maestras cabe mencionar a Sheikh Saadi de Shiraz, Fariduddin Attar, Jalaluddin Rumi, Ibn Arabi, Al-Ghazali, Bahauddin Naqshbandi, Rabia al-Adawiyya, Hussein Ibn Mansur el-Hallaj⁵, etc. Frente al Islam ortodoxo que, pocos años después de la muerte de Mahoma, se había convertido ya en un agente al servicio del poder imperial, el sufismo considera a éste totalmente ajeno a la experiencia religiosa auténtica que, en su opinión, radica en “la conciencia del hombre y no en organizaciones externas”⁶ (Shah, 1999: 188-189). Es por eso que, en sus libros, Fatema Mernissi ha desarticulado la común equiparación entre “islamismo” e “Islam” definiendo al primero como una forma despótica de ejercicio del poder político y al segundo como “Islam *Risala* o espiritual”, equivalente, en este caso, al mensaje de igualdad y justicia social encerrado en El Corán. De igual modo, para profundizar en la explicación acerca de la diferencia existente entre los mismos, en su ensayo *Las sultanas olvidadas*, la historiadora magrebí se ha hecho eco de la distinción entre *califato* y *mulk* formulada por el historiador árabe del siglo XIV Ibn Jaldun. Según éste, el *califato* representa el gobierno espiritual de quien somete sus pasiones e intereses a la ley divina o *sharia* y defiende y sirve a las necesidades de la comunidad. En cambio, el *mulk* se corresponde con el abusivo mandato exclusivamente terrenal que niega la dimensión espiritual y redentorista del Islam⁷ (Mernissi, 2008: 22-26). En opinión de la

⁴ “Alá nos hizo a todos iguales”, cuenta Mernissi que decía su madre cuando quería negar la superioridad masculina que, además de descabellada, consideraba, por encima de todo, anti-musulmana. Por su parte, su abuela Yasmina esgrimía la igualdad predicada en El Corán para combatir los privilegios de los que gozaba la primera esposa de su marido, quien, por ser rica y ocupar una posición importante en la familia, no tenía obligaciones en el harén-granja en que vivían. “Me tiene sin cuidado lo rica que sea –aseguraba Yasmina-, tendría que trabajar como todas las demás. ¿Somos musulmanas o no? Si lo somos, todo el mundo es igual (Mernissi, 2004: 16, 33). Este fundamento “espiritual” de la defensa de la igualdad entre los géneros coexistía en el imaginario de la madre de nuestra protagonista con “sus modernas manifestaciones feministas”. Así, puesto que no sabía leer ni escribir, la madre de Mernissi solía rogarle a su marido que le leyera, entre otros, sus pasajes preferidos de *La liberación de las mujeres* (1885), obra del feminista egipcio Qacem Amin.

⁵ Hussein Ibn Mansur el-Hallaj (827-922), popularmente conocido como Mansur, era uno de los maestros sufís preferidos de Yasmina, quien solía hablarle a su nieta del trágico destino del mismo. Y es que, en un contexto en que su Persia natal estaba siendo forzada a someterse a la ortodoxia del Islam, Hallaj se distanció de ésta y, tras una etapa de vida ascética, emprendió una serie de viajes a la India, China y la Meca, de los que regresó para defender una espiritualidad universal, abierta a todos, sin intermediarios ni ritual. Pronto su mensaje se convirtió en una amenaza para el islamismo abasida que, representado por el califa el-Muqtadir, lo acusó de atentar contra su autoridad, de poner en entredicho la concepción de la divinidad al atreverse a proclamar “Yo soy la Verdad”, y de defender el ideal del amor predicado por Jesucristo. Por todo ello, fue salvajemente torturado y quemado vivo (Mernissi, 2001: 13-14).

⁶ El sufismo se declara ajeno a cualquier dogma u ortodoxia y afín a toda forma de religiosidad -ya sea el Budismo, el Judaísmo, el Cristianismo, el Paganismo, el Islam, etc-, siempre y cuando ésta mantenga viva su dimensión espiritual y no se convierta en un instrumento al servicio del despotismo. Esto explica que los sufís se presenten a sí mismos como abejas capaces de libar de muchas flores sin tener que convertirse en una de ellas en particular (Shah, 1999: 60).

⁷ La diferencia entre *califato* y *mulk* estaba siempre implícita en las palabras de Yasmina. En cierta ocasión, ésta le dijo a su nieta que “en un Egipto musulmán justamente gobernado” el estrafalario, dilapidador y errático rey Faruq (1920-1965) tenía que haber sido derrocado en el momento mismo en que había repudiado a la princesa Farida por no haberle dado el hijo varón que quería. Según Yasmina, Faruq la había “sacrificado por simple ignorancia y vanidad”, ya que en El Corán estaba escrito que sólo Alá era responsable del sexo de los niños (Mernissi, 2004: 39).

propia Mernissi, el “califato resultó ser un sueño de difícil realización tras la muerte del Profeta”, a la par que constituyó la “visión mítica de la comunidad feliz” que los sufís defendían entonces y defienden todavía (Mernissi, 2008: 25). Por eso, una de las primeras consecuencias de dicho proceso fue la persecución y el hostigamiento de éstos, la mayoría de los cuales se dispersaron por el gigantesco imperio, refugiándose preferentemente en zonas rurales y apartadas, dado que la presión de la islamización se dejaba sentir con mayor virulencia en las grandes ciudades como Damasco, Basora y Bagdad, desde las que los califas imponían al mundo su nueva y dogmática verdad. Esto explica, que en su *Diwan de Shams de Tabriz* –una de las cumbres de la literatura mística del Islam medieval-, Jalaluddin Rumi aseverara que los sufís permanecían escondidos, “más recónditos aún que cualquier practicante de una escuela secreta”, al tiempo que era posible encontrarlos –como hoy en día, por otro lado-, entre árabes, judíos, turcos, hindúes, persas, indios, malayos y cristianos (Shah, 1999: 48). Al instalarse en zonas montañosas y aisladas, los sufís se asimilaron a las poblaciones consideradas por las clases ciudadanas islámicas, burguesas y aristocráticas, como el polo negativo de la cultura musulmana. De hecho, según Fatema Mernissi, “la noción de los centros urbanos como cuna de las ideas, la cultura y la riqueza, y de las poblaciones rurales como indisciplinadas, rebeldes e improproductivas”, ha impregnado a lo largo de los siglos el pensamiento árabe sobre la modernidad y lo sigue impregnando en nuestros días (Mernissi, 2004: 74).

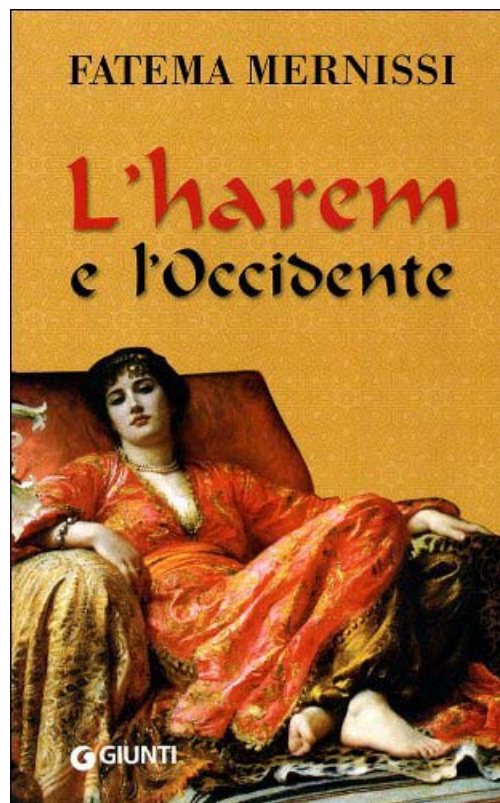
El origen de esta percepción negativa hay que buscarlo en lo que la islamización representó desde el comienzo en cuanto a la redistribución del poder entre las clases y los sexos y la imposición de un saber nuevo⁸. Y es que, frente a la espiritualidad, la razón experiencial y las densas redes de solidaridad propias de la cultura campesina, el *mulk* modernizador y urbano de los califas trajo consigo una religión dogmática, una progresión exponencial del individualismo y una razón especulativa⁹. En el caso que nos ocupa aquí, este proceso de hondo calado y de prolongada duración en el tiempo se evidencia claramente en algunos aspectos que presidieron la historia familiar de la escritora marroquí. El primero de ellos se refiere al diferente trato recibido por las mujeres en los dos harenes que cobijaron su infancia; por un lado, el burgués y urbano de Fez y, por otro, el campesino y rural de la granja. El segundo elemento apunta en cambio a las relaciones que se daban entre las propias mujeres y a lo que cada una de ellas representaba en el interior de dichos harenes. En lo relativo al primer aspecto, merece la pena destacar que, mientras que en el de Fez éstas permanecían siempre recluidas y sometidas a una severa disciplina, en el de la granja entraban y salían, no llevaban velo, no tenían horarios para las comidas, vestían como querían, montaban a caballo y, con la excusa de lavar la vajilla, se bañaban en el río Sebou durante los meses del estío. De igual modo, mientras que el hombre encargado de custodiarlas en el harén rural era un “individuo afable” a quien, según parece, no le interesaba en absoluto

⁸ En lo que respecta a las relaciones entre los sexos que la islamización trajo consigo, en sus estudios historiográficos, la investigadora marroquí ha defendido que el origen de los harenes se remonta a la etapa de conquistas territoriales y de acumulación de riquezas llevadas a cabo por parte de estas primeras dinastías imperiales, así como que era el deseo de recluir en ellos a las mujeres, más que la poligamia, lo que los caracterizaba (Mernissi, 2001).

⁹ Este proceso está claramente vinculado al cambio de relación entre la ciudad y el campo descrito por sociólogos como Ferdinand Tönnies o Norbet Elías, así como a la sustitución de la vida comunitaria y de sus formas de solidaridad por una sociedad reificada y estructurada en torno al comercio y el dinero, la cual dio a su vez origen al individualismo moderno.

“defender el orden ni ejercer el poder”, el guardián del harén de la ciudad era rígido e insalvable como una muralla¹⁰ (Mernissi, 2004: 77).

En lo que a la relación entre las mujeres respecta, conviene advertir que en ambos harenes las privilegiadas enarbolaban el dogmatismo misógino del islamismo, mientras que las subordinadas encarnaban la espiritualidad igualitaria del sufismo. Las primeras estaban representadas por las mujeres adultas importantes, urbanas y alfabetizadas, de origen burgués o nobiliario, que recibían por ello el respetuoso tratamiento de *Lalla*. Como muestra del poder que detentaban, eran las únicas que no tomaban parte en las tareas de la casa, a la vez que los niños estaban obligados a besarles cada noche la mano -exactamente igual que a los *Sidi*, sus “equivalentes” varones-. Las mujeres subordinadas eran en cambio las iletradas de extracción rural entre las que se contaban la madre de Mernissi, su tía Habiba, su abuela Yasmina y las restantes co-esposas de la granja –antiguas esclavas en su mayoría-, entre las que destacaban Yaya, originaria del Sudán, y Tamou, la guerrillera del Rif a quienes éstas salvaron la vida y a la que acogieron como una hermana en su casa cuando el ejército colonial francés masacró a toda su familia (Mernissi, 2004: 131). Igualmente, mientras que estas últimas habían forjado entre sí una dulce y granítica solidaridad femenina, la madre de Mernissi culpaba a las *Lallas* de ser tan responsables como los hombres de que las mujeres árabes siguieran inmovilizadas en sus “cárceles-casa”¹¹ (Mernissi, 2004: 143).



En el entorno masculino, la oposición contra esta alianza entre Islam ortodoxo, razón teórica y clases medias y aristocráticas urbanas la representaba el propio padre de la escritora marroquí. Por su condición de *fellah*¹², éste combatía a los representantes del “*mulki*ano régimen de la verdad” afirmando que “[...] nadie debería dejarse impresionar demasiado por un intelectual” (Mernissi, 2004: 92). Para él, la máxima expresión de “la intelectualidad” la encarnaban los *ulemas*, aquellos “hombres sabios que consagraban la

¹⁰ “Lo que podían hacer las mujeres en la granja realmente no tenía límites, o al menos eso parecía [...]. En la granja de Yasmina estaban todos locos [...]. En comparación, nuestro harén de Fez era una cárcel” (Mernissi, 2004: 62).

¹¹ Entre las *Lallas* de la familia de Mernissi se contaban *Lalla Thor* –primera esposa del abuelo paterno de la escritora, habitante de la granja-, *Lalla Mani* –su abuela paterna-, y *Lalla Radia* –la única esposa de su tío Alí-, residentes ambas en el harén de la ciudad-. Todas ellas auguraban el infierno a las restantes mujeres de las casas cuando éstas se mostraban dispuestas a “prescindir del velo, bailar, cantar y divertirse en particular”. De este modo, puede afirmarse que no sólo habían interiorizado la dominación masculina, sino que, además, la ejercían (Mernissi, 2004: 131).

¹² Junto con los *jerifes* –descendientes del Profeta que desempeñaban papeles simbólicos en ciertas ceremonias-, los *tuijar* –comerciantes de gran astucia y fuerte movilidad social-, los artesanos y los *ulemas*, los *fellahin* o *fellah* constituían el quinto de los cinco grupos de poder representados durante siglos en las reuniones políticas que cada viernes tenían lugar en la mezquita de Fez. El término *fellah* designaba tanto a los campesinos pobres y sin tierras, como a los terratenientes agrícolas, a los que el padre y el tío de nuestra autora pertenecían. Por su condición de “nobleza campesina”, “los dos estaban ligados a la tierra y, aunque habían elegido vivir en la ciudad, no había nada que les proporcionara mayor placer que pasar largos días en sus fincas”. Además, se mostraban “muy orgullosos de su origen rural, sobre todo cuando se enfrentaban a la ‘engreída arrogancia’ de los *ulemas*” (Mernissi, 2004: 94).

vida a la ciencia [...] y que mantenían viva la tradición que veneraba los libros, desde el aspecto material que incluía la fabricación del papel, la caligrafía y la encuadernación, hasta el fomento de hábitos como la lectura, la escritura y el coleccionismo” (Mernissi, 2004: 93). Equiparables, en cierto modo, a los intelectuales cristiano-escolásticos del occidente medieval, los *ulemas* del mundo musulmán fueron los exponentes del nuevo saber teórico, academicista y especulativo que el Islam ortodoxo impuso desde un principio, saber ligado, por otro lado, a las universidades y mezquitas urbanas y a un corpus de libros escritos.

Este nuevo saber se oponía radicalmente al oral y experiencial representado, tanto por los sufís, como por los *fellah*¹³. Así pues, como enseguida vamos a tener ocasión de comprobar, sufismo y población rural se aliaron en su protesta contra el Islam institucional, pues éste amenazaba la supervivencia de su razón periférica, presidida por la importancia concedida a la experiencia, la oralidad, el vínculo con la Tierra y las redes humanas de solidaridad. Por ello, para definirse a sí mismo, el sufismo rechazó desde el primer momento la razón excluyente del Islam, basada en el levantamiento de oposiciones y barreras entre las distintas religiones y creencias. En su lugar, insistió en poner de manifiesto la afinidad existente entre lo aparentemente distinto, optando por las nociones de confluencia y continuidad, de manera tal que, como el propio maestro Jalaluddin Rumi señaló en su *Fihi Ma Fihi*, había que tener en cuenta que “cosas antagónicas *podían ejercer* una acción común aunque formalmente *fuera*n opuestas” (Shah, 1999: 79). Esto mismo explica que, con su inimitable poesía, el maestro Halki describiera esta corriente espiritual como “[...] las olas innumerables que pasan destellando por un instante bajo el sol, formando parte todas del mismo mar”, o que, en su *Mathnawi*, Rumi la asimilara a “un cristal de múltiples facetas” (Shah, 1999: 75). Por eso, debido a su defensa de la afinidad de lo distinto, Dios mismo tiene noventa y nueve nombres en el sufismo¹⁴. De igual modo, los profetas de las distintas religiones, incluidos Mahoma, Buda y Jesucristo, representan para los sufís los nombres históricos dados a una serie de individuos que, por cuanto desempeñaron idénticas funciones, para ellos son en el fondo uno solo (Shah, 1999: 196). En consecuencia, frente al sectarismo del Islam institucional y de sus *ulemas*, las mujeres iletradas y campesinas de la familia de Fatema Mernissi estaban convencidas de que “[...] la vida *sufí podía* vivirse en cualquier tiempo y en cualquier lugar. No *requería* retirarse del mundo, formar parte de un movimiento organizado ni practicar un dogma”. Sencillamente, para ellas “ser *sufí era* compatible con la existencia humana en general”, si bien, como vamos a ver enseguida, exigía reconsiderar en qué consistía la “Jihad” o el “deber religioso” que su espiritualidad les imponía (Shah, 1997: 57-58).

¹³ “En efecto, los ulemas son importantes- cuenta Mernissi que decía su padre-, pero se morirían de hambre si no estuviéramos nosotros para producir alimentos para ellos. Con un libro puedes hacer muchas cosas, a saber: mirarlo, leerlo, considerar sus ideas, etcétera. Pero no puedes comértelo. Ese es el problema del intelectual. Es mejor ser *fellah* como nosotros, que amamos la tierra y la admiramos y luego nos educamos. Si puedes labrar la tierra y leer libros, nunca fracasará” (Mernissi, 2004: 94). Según parece, al padre de Mernissi le preocupaba tanto que los jóvenes de la familia “pudiesen encontrar demasiado placer en los libros” y perdieran por ello “el interés por la tierra” que les obligaba a pasar los veranos en sus casas de campo, situadas entre las montañas del Rif y su ciudad natal (Mernissi, 2004: 94).

¹⁴ Según reza un dicho atribuido a Mahoma, noventa y nueve son los nombres para mencionar a Dios en el Islam y quien sea capaz de referirlos entrará en el Paraíso. Cada uno de estos nombres alude a distintos atributos divinos. En su libro *Sueños en el umbral*, Mernissi nos cuenta que su tía Habiba consideraba el de *al-Latif –El Misericordioso-* como el más bello de todos, al que ella misma añadía el de *al-Rahim*, que, por su parte, presenta a Alá “repleto de ternura hacia sus débiles e imperfectas criaturas” (Mernissi, 2004: 30, 201).

3. La “Gran Jihad” del sufismo o la necesidad de derribar las fronteras del harén íntimo gracias al poder emancipador del Amor

La necesidad de los sufís de “pasar desapercibidos” está claramente en consonancia con la manera en que ejercieron y siguen ejerciendo su magisterio, ya que, a diferencia de otras formas de espiritualidad, éstos se negaron desde el primer momento a predicar. Además, frente al “evangelizador” tradicional, encarnado en el islamismo por una figura de carácter intelectual, a lo largo del tiempo los maestros sufís han venido desempeñando distintos oficios, vinculados al trabajo manual y la organización gremial, a la vez que ligados a la Tierra y al amor por ésta¹⁵. De igual manera, frente al método escolástico-aristotélico de adoctrinamiento de los ulemas, que dieron a lo escrito y a lo racionalizado “más valor que a lo meramente hablado o experimentado”, los sufís se organizaron desde un principio en unas unidades básicas o círculos llamados *halkas* que, una tarde a la semana, reunían y siguen reuniendo a varios discípulos con un maestro¹⁶ (Shah, 1997: 66).

En estas unidades básicas, los aprendices se limitan a formular preguntas¹⁷ que los maestros responden narrándoles fábulas de la tradición oral, entre las que se encuentran tanto las que Sherezade relataba en *Las mil y una noches* al rey Shahriar, como las del incomparable y paradigmático mulá Nasrudín¹⁸, recopiladas en castellano por Idries Shah. Por eso, frente al aprendizaje gradual basado en el estudio y la exégesis lógico-racional de textos escritos, los sufís abogaron desde el principio por una enseñanza más afín a la cultura rural, basada en la asimilación personal y en un discernimiento ajeno a la experiencia intelectual en el sentido que habitualmente le concedemos a este término. Así, para burlar la racionalización defendida por los ulemas y demás “escrituristas” del Islam, los sufís optaron desde el comienzo por una serie de facultades intelectivas alejadas de la elucubración formal y afines a la experiencia vivida, *hic et nunc*, a través del relato oral¹⁹. De hecho, el principal objetivo de los relatos sufís consistió y consiste en suscitar en su auditorio una serie de “iluminaciones intuitivas” a través de las cuales éste tome conciencia de las limitaciones de sus ideas y de los valores y creencias sobre los que su identidad se asienta. Y es que, frente a la dinámica de “el que transmite versus el que recibe”, que preside las enseñanzas de naturaleza escolástica y formal, se

¹⁵ Por ello, Faraduddin Attar es conocido como “el vendedor de perfumes” o “el farmacéutico”, el-Hallaj como “el cardador de lana” y Al-Ghazali como “el hilandero”. Sin embargo, los oficios con los que se identifica a los maestros sufís contienen también un mensaje secreto que sólo puede ser descifrado por quienes manejan las correlaciones establecidas por ellos entre determinadas cifras numéricas y las letras de su alfabeto. Generalmente, dicho mensaje alude a la misión de tales maestros dentro de la comunidad sufí y a su pertenencia a ésta. Así, en dicho lenguaje cifrado, el-Hallaj designa “al que emite fulgor” o “al cardador de conciencias” (Shah, 1997: 235).

¹⁶ Como ejemplo del distanciamiento de los sufís respecto de este modelo de saber ligado a los textos, en su *Diwan*, Rumi afirmó que el sufí no era “un erudito procedente de los libros” (Rumi, 2002).

¹⁷ Esta forma de educar era justamente la que defendían la abuela, la madre y la tía de Fatema Mernissi, quienes nunca se cansaban de afirmar que “hacer preguntas *era* la única manera de encontrar la verdad” (Mernissi, 2004: 157). Y es precisamente este método, al que califica de “inteligente y no filosófico”, el que nuestra investigadora asegura aplicar en sus estudios históricos (Mernissi, 2001: 134).

¹⁸ Aunque Nasrudín es el personaje mítico de la tradición popular sufí y el modelo de “antihéroe” en el mundo del Islam espiritual, en otras culturas se corresponde con las figuras de Bertoldo –en Italia-, Joha –en Turquía-, Afanti –en China-, etc.

¹⁹ En este sentido, Idries Shah ha escrito que “lo que parece absurdo al intelectual se convierte en una fuerza para el intuitivamente perceptivo” (Shah, 1997: 135).

dice que el “sufismo “no es algo que se le da” a una persona, sino “algo que le ocurre” a ésta²⁰ (Shah, 1997: 174). Por ello, para los sufís “la enseñanza es como el aire: [...] una sustancia común tratada con tal negligencia que nadie nota su presencia” (Shah, 1990: 19). De este modo, frente al “falso maestro”, que retiene en torno suyo a sus discípulos para que sigan manteniendo vivo el culto a su ego, el sufí sólo ansía que éstos se aperciban de sus progresos para que puedan continuar en solitario su camino espiritual²¹. Para favorecer dichos progresos, el protagonista de la mayoría de las fábulas sufís –ya sea éste Nasrudín o sus “alter egos”- transgrede insistentemente las convenciones de todo tipo, de manera que, a costa de parecer excéntrico y ridículo, se revela como un individuo con una percepción intuitiva de lo real, muy distinta, por otro lado, a la que, en la misma situación, propiciaría la mente lógica con su forma habitual de razonar²². Asimismo, en tales relatos, el bien y el mal, lo falso y lo verdadero no aparecen como algo objetivo, sino como cuestiones ligadas a criterios históricos y colectivos, a razones de género y de clase social, pero, sobre todo, a la diferente forma en que cada ser humano percibe la realidad²³. De igual manera, el poder es presentado allí como algo de naturaleza relacional, que funciona y se ejerce a través de una organización reticular, en la que los individuos lo imponemos y sufrimos, sin ser jamás ni los cómplices pasivos ni los blancos inertes del mismo (Varela, 1997: 67). Y es que, frente al sujeto trascendental, esencializado y totalmente autónomo del determinismo psicológico, los sufís conciben la identidad como algo susceptible de evolucionar. Concretamente, éstos suelen hablar de “siete identidades u hombres”, a los que denominan *nafs*²⁴, los cuales representan la progresiva toma de conciencia acerca de las formas de subjetividad que nos han sido impuestas y de las que debemos deshacernos si queremos abandonar la prisión que todos llevamos dentro²⁵. En este sentido, mientras que el islamismo es conocido por su “Jihad” o “Guerra Santa” contra el enemigo, en el

²⁰ En *El harén en Occidente*, la historiadora magrebí recurre precisamente al término sufí de *lawami* para referirse a los “inesperados descubrimientos” y las “fascinantes revelaciones” que “le suceden” en el curso de sus investigaciones (Mernissi, 2001: 19).

²¹ Conforme al método de formular preguntas para avanzar en dicho camino, el maestro Rumi expresó en estos términos la necesidad de no confundir el aprendizaje del discípulo con el culto a la personalidad del maestro: “¿Cuándo dejaréis de adorar y de amar al recipiente? ¿Cuándo empezareis a buscar el agua, a conocer la diferencia entre el color del vino y el color del cristal?” (Shah, 1997).

²² Como ejemplo de ello proponemos un breve pasaje de *Las mil y una noches* que cuenta la historia de “un lobo al que enviaron a la escuela para que le enseñaran a leer. El profesor empezó por pedirle que repitiese después de él las primeras letras del alfabeto: ‘Alef, Ba, Ta...’. Pero el lobo siempre contestaba: ‘Oveja, cabrito, cordero...’ porque aquellas criaturas de carne vivían en su pensamiento” (Carrière, 2001: 112).

²³ El siguiente cuento sufí habla precisamente de ello: “Alguien se quejó a un sabio sufí de que las historias que divulgaba eran interpretadas de una forma por unos y de otra forma por otros. –Éste es precisamente su valor- dijo él. Seguramente tendrías un bajo concepto de una copa con la cual se pudiera beber leche, pero no agua, o de un plato en el cual pudieras comer carne, pero no fruta. Una copa y un plato son contenedores limitados [...] La cuestión es más bien cómo puede un individuo beneficiarse de lo que está descubriendo en los relatos” (Shah, 1990: 53).

²⁴ En su extraordinario *Parlamento de los pájaros*, el maestro Attar asoció estas “siete identidades u hombres” a los siete valles que los pájaros –símbolos aquí de la humanidad-, debían atravesar. En clara alusión a éstos, en su libro autobiográfico *Sueños en el umbral*, Fatema Mernissi ha hecho referencia a “los siete ríos, las siete montañas y los siete mares” que invariablemente tenía que dejar atrás la heroína de las historias de su tía Habiba (Mernissi, 2004: 24).

²⁵ La idea de la “prisión interior” y de la lucha contra ella es fundamental para el Islam espiritual. Por ello, en su *Diwan de Shams de Tabriz*, Rumi dejó escrito: “En la amplitud de la Tierra de Dios, ¿por qué te has dormido en una prisión?” (Rumi, 2002). En alusión a ésta y, de acuerdo con el sufismo, en su libro *Sueños en el umbral*, la historiadora afirma que “[...] la peor de las prisiones es la que uno mismo se crea” (Mernissi, 2004: 167-171).

siglo XII, el sabio hanbalita Ibn al-Jawiz²⁶, recurrió a un dicho o *hadiz* del Profeta para diferenciar entre la “Jihad menor” o batalla contra el rival, y la “Gran Jihad”, es decir, la paciente y afanosa lucha que todo musulmán debía y debe librar contra sí mismo, y que entraña uno de los principios fundamentales del sufismo²⁷ (Mernissi, 2001: 161). Esta “Gran Jihad” exige que sea el amor el que mediatice las relaciones entre todas las criaturas que pueblan la Tierra. Y es que, para el sufismo, este sentimiento constituye una extraordinaria fuerza universal, a la que llaman *baraka*, y que resulta incorruptible a la influencia de los sistemas de adiestramiento de la vida material y ordinaria y a su rapiña eslabonada, de manera tal que crece y se expande cuando es invocada. Gracias a ella, al hombre se le presenta la oportunidad de realizar un viaje a lo desconocido, ya que, por encima de todo, el amor representa para el sufismo la ocasión de que cada cual pueda ir “más allá de su rutina particular” (Mernissi: 2001). No en vano, como el historiador y teólogo musulmán Ibn Nazm de Córdoba dijo:

“Por el amor, los tacaños se hacen desprendidos, los huraños desfruncen el ceño, los cobardes se envalentonan, los ásperos se vuelven sensibles, los ignorantes se pulen, los desaliñados se atildan, los sucios se limpian, los viejos se las dan de jóvenes, los ascetas rompen sus votos y los castos se tornan disolutos”²⁸ (Ibn Hazm, 2009).

Es por eso que, en *Sueños en el umbral*, Mernissi recuerda cómo su abuela Yasmina le decía que tan importante era que derribara las fronteras físicas del harén burgués de Fez en que vivía, como las “fronteras íntimas”, esas que todos los humanos tenemos tatuadas en nuestros imaginarios y que gobiernan cualquier espacio en que nos encontramos, desde un harén, a un parlamento o a un escenario. Cada uno de esos espacios –le decía Yasmina– tenía su *qu’ida* o norma invisible que había de respetar, por lo cual, le recomendaba a su nieta que estuviera siempre atenta cuando penetrara en un espacio nuevo en el que, al no haber indicios visibles de la ley que allí regía, en el momento en que la desobedeciera, le lastimarían (Mernissi, 2004: 70). Así pues, la abuela alentaba en la pequeña Fatema la toma de conciencia acerca de las fronteras con las que los humanos elaboramos nuestro mapa de la realidad, percepción que es tan sólo

²⁶ Los hanbalitas constituyen una de las más antiguas corrientes teológicas de interpretación del Islam, la cual comparte con el sufismo el rechazo de la racionalidad lógica y formal como medio para penetrar en el misterio de la divinidad. Frente a ellos se situaron los motazilitas, defensores de una visión antropomórfica de Alá, que a su vez fue esgrimida para justificar los despóticos gobiernos de los califas.

²⁷ En este sentido, algunos sociólogos han advertido que, históricamente, las sociedades orientales han preferido cambiar al sujeto y no al mundo, mientras que las occidentales habrían obrado del modo contrario. Sin embargo, puede afirmarse que el sufismo participa de las características de ambos tipos de sociedad, por cuanto, como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este ensayo, su lucha por la transformación de la subjetividad es al mismo tiempo el vehículo para la renovación social (Álvarez-Uría, 2011: 942).

²⁸ Como muestra de la importancia histórica concedida al “amor” en el mundo del Islam, en *El harén en Occidente*, Mernissi se ha hecho eco de algunos de los más de sesenta significados atribuidos ya en el siglo XIV a este término, los cuales fueron a su vez recopilados en su célebre *Jardín de los corazones* por Ibn Qayyūn Al Jawziya. De entre tales acepciones, la historiadora ha seleccionado las vinculadas a la interpretación sufí del mismo, según la cual el amor puede ser definido como “corriente de energía”, “amistad privilegiada en la que la ternura facilita la comunicación”, “viaje irresistible” y “paso hacia lo desconocido” (Mernissi, 2001: 148-149). En la vida de Mernissi, este amor lo representaron más particularmente su abuela Yasmina y su tía Habiba, de quien, según la propia ensayista, emanaba siempre una “corriente de ternura”, que designó con el término marroquí de *hanan*, y que fluía con naturalidad, de manera despreocupada (Mernissi, 2004: 23). Asimismo, en clara alusión a su deseo de difundir este principio fundamental del sufismo, en *Sueños en el umbral*, la propia escritora dijo que ya de niña se había jurado a sí misma que de mayor se dedicaría a cantar “los prodigios [...] y la emoción que provocan los arriesgados saltos a lo desconocido” (Mernissi, 2004: 115).

una de las infinitas formas posibles de aprehender el territorio, con el que, tan fatal como invariablemente, la solemos identificar²⁹. Para que ampliara su cartografía de la realidad, Yasmina incitaba a su nieta a viajar, de manera que, por medio del contacto con extraños y extranjeros, conociera cuantas *qa'id*as pudiera³⁰. En este sentido, la abuela no hacía más que inocularle a su nieta la creencia sufí según la cual el mundo y el prójimo son un instrumento emancipador que empuja al hombre hacia la auto-realización cuando lo que guía su deseo de conocimiento y su relación con los otros es el respeto, la humildad y el amor (Shah, 1997: 47). De esta manera, debido a la influencia y al ejemplo vital de su abuela, la búsqueda, el estudio y la demolición de las fronteras se convirtió con el tiempo en la principal ocupación de la vida de Fatema (Mernissi, 2004: 9). Pero, para que esto sucediera, otras mujeres que marcaron la infancia de nuestra protagonista, especialmente su adorada tía Habiba y las esclavas de la granja del Atlas, hubieron de infundirle a la joven Mernissi la fuerza necesaria para que no percibiera como “enemigos” a quienes no compartieran su cultura, ni sus valores ni sus creencias. Así fue como, con el inestimable ejemplo de sus propias vidas, éstas le enseñaron a ver a todas las mujeres y hombres que poblaban la faz de la Tierra como a seres humanos idénticos a ella; es decir, como a individuos contradictorios, imperfectos y deseosos de hacer también realidad sus sueños de felicidad (Mernissi, 2001: 37). Para lograrlo, dichas mujeres le relataron a la pequeña Fatema las milenarias fábulas sufíes que conocían, y en las que, como vamos a ver enseguida, el diálogo y la calma prevalecían sobre la lucha y la prisa como formas de relacionarse con la Naturaleza, los otros y la propia vida.

4. El feminismo espiritual de las mujeres iletradas de origen rural que narraban las historias de Sherezade, la libertadora sufí del Islam

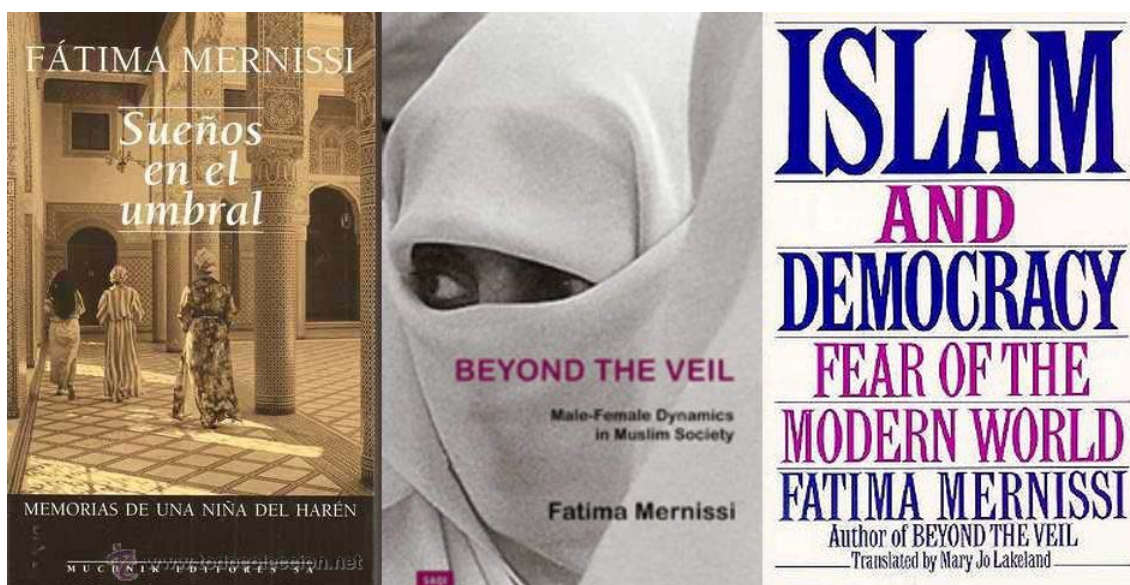
En *El harén en Occidente*, Fatema Mernissi ha señalado cómo en el mundo musulmán eran las mujeres y, más especialmente las abuelas, quienes narraban los cuentos en el entorno familiar³¹ (Mernissi, 2001: 68). En este sentido, de la lectura de la obra de la

²⁹ A este respecto, la contraposición de Mernissi entre los harenes de su infancia que expusimos líneas atrás, así como sus estudios sobre las divergentes visiones que se tiene de éstos en Oriente y en Occidente, constituyen una clara expresión de la creencia sufí según la cual, siendo aparentemente uno solo, cada “término-territorio” adquiere diferentes significados en virtud de la mente de quien lo interpreta, significados que nunca conocemos en su totalidad, de ahí que basemos siempre nuestras opiniones en un material parcial (Shah, 1997: 180). Como clara muestra de esta creencia, Mernissi cuenta que cada vez que le preguntaba a su abuela Yasmina qué era un “harén”, ésta le respondía: “Las palabras son como las cebollas. Cuantas más capas quitas, más significados encuentras. Y cuando empiezas a descubrir la multiplicidad de significados, lo de correcto y falso carece de importancia, siempre quedará más por descubrir. Ahora quitaré otra capa para ti. Pero recuerda que sólo es una entre las demás” (Mernissi, 2004: 67).

³⁰ “Cuando conozcas a un extranjero –le decía Yasmina a su nieta-, debes poner toda tu atención en tratar de entenderle. Cuanto mejor entiendas a un extraño y mejor te conozcas a ti misma, [...] serás más fuerte” (Mernissi, 2001: 11). En opinión de Mernissi, esta visión de los extranjeros propia del Islam espiritual guarda relación con el hecho de que su civilización se desarrolló desde el desierto gracias al contacto y el encuentro con ellos (Mernissi, 2001: 194).

³¹ En opinión de la historiadora, el “componente rural y femenino” de estos relatos favoreció que las élites árabes consideraran la tradición oral del cuentacuentos como un “producto del populacho [...] carente de todo valor cultural” (Mernissi, 2001: 70). Asimismo, en *El harén en Occidente*, Fatema Mernissi se ha referido a los estudios de historiadores árabes como Tabari o Cheddadi para mostrar cómo a partir de la segunda mitad del siglo VII los califas ortodoxos omeyas y abasidas comenzaron a expulsar de plazas y mezquitas a los cuentacuentos callejeros o *quççaç* por considerarlos instigadores de revueltas, así como a sustituirlos por los predicadores del Islam, apelados en este caso *mudhakkrium* o *wa'az* (Mernissi, 2001: 66-67).

historiadora marroquí se desprende que, en los dos harenes que presidieron su infancia, las mujeres eran narradoras avezadas, así como que cada uno de ellos tenía su propia “cuentacuentos oficial”, siendo éstas su tía Habiba en el de la ciudad y Yaya, una antigua esclava sudanesa, en el de la meseta del Garb (Mernissi, 2004: 61). Ambas tenían la particularidad de que representaban la “exclusión dentro de la exclusión”, ya que Habiba se había refugiado en el harén de su hermana después de que su esposo la repudiara, mientras que Yaya había sido arrancada a la fuerza de su aldea y vendida como esclava al sur del Sahara. Además, las dos representaban el ideal sufí del respeto, el amor y la humildad, así como aquella *hanan* o ternura despreocupada tan difícil de encontrar en quienes ponían sus esfuerzos más en enseñar a respetar las fronteras que en demolerlas, como hacían ellas.



Igual que en la tradición sufí, una vez por semana, Yaya contaba historias sobre su aldea natal, mientras que Habiba hablaba de las vidas de los califas abasidas, los poetas preislámicos, los héroes y las heroínas nacionalistas, las feministas libanesas, sirias y egipcias y los místicos y místicas sufís como Rabia al-Adawiyya³². En su voz, “que abría mágicas puertas de cristal que daban a paredes luminosas”, la pequeña Fatema navegaba “desde Adén hasta las Maldivas”, arribaba a islas “en las que las aves hablaban como los seres humanos” y trababa amistad con judíos y cristianos (Mernissi, 2004: 25). Pero, sobre todo, Habiba le contaba a su sobrina las historias de Sherezade, entre ellas la preferida de su abuela Yasmina y la de “La princesa Budur”, verdadera alegoría de la solidaridad femenina (Mernissi, 2004: 141-146). En aquellos relatos, la princesa Sherezade jamás aparecía como la “entretenedora frívola”, la “mera contorsionista” o la “vampiresa orientalizada” a la que, según Fatema Mernissi, la ha rebajado el mundo occidental al comprenderla de un modo cosmético, pornográfico y superficial (Mernissi, 2001: 86-89).

En su opinión, en las fábulas del Islam espiritual, la princesa simboliza a la libertadora política y a la mujer racional, culta e intelectual que, sin renunciar a los afectos, aboga

³² Entre tales feministas cabe mencionar a Aisha Taymour, Zaynab Fawwaz, Huda Sha'raoui, Om Kalzum, Ashaman Al Atrash, etc.

además por el diálogo y la igualdad entre los sexos³³. Asimismo, en las historias de *Las mil y una noches* que narra Habiba, Sherezade reúne otras no menos importantes características. Por un lado, la de la maestra sufí que, sobreponiéndose al temor que el rey Shahriar despertaba en ella, lograba avivar con sus relatos el amor que permanecía aletargado en el corazón del soberano, gracias al cual éste abandonaba por fin la prisión que él mismo se había creado al encerrarse en el odio y la incompreensión hacia el otro sexo. Por otro lado, la princesa constituía también el símbolo de la universalidad del sufismo y de ese “genio islámico” que “hace caso omiso de las fronteras” y transforma el miedo en un estímulo para el diálogo y no para el uso de la fuerza³⁴ (Mernissi, 2001: 55-63). De este modo, como las mismas mujeres de carne y hueso que la acompañaron a lo largo de su existencia, Sherezade personifica para Fatema la concepción de la mujer como agente civilizador que, gracias a la palabra y a su conocimiento empírico, emocional y empático de los seres humanos, “les hace caminar más deprisa y saltar más alto” (Mernissi, 2004: 21).

Amparándose en cuanto Sherezade representa para ella, en sus ensayos historiográficos Mernissi ha criticado al feminismo que, a la manera del rey Shahriar, ve únicamente en el otro sexo a un enemigo. En su opinión, tales feministas parecen haber encontrado únicamente en la “guerra” el sentido a su existencia, sentido que, a juzgar por la “airada cólera” que manifiestan, difícilmente les permitirá alcanzar “la dicha de vivir en un mundo sin ansiedad” (Mernissi, 2004: 59-63). Así, Fatema piensa que, al haber interiorizado la dominación masculina que desestima los afectos o les resta trascendencia, tales feministas parecen dispuestas a organizar una revolución que, desgraciadamente, sólo podrá alumbrar un “desierto emocional” (Mernissi, 2004: 137). De esta manera, como las mujeres de su familia le recomendaron que hiciera, Mernissi nos insta a sacar a la luz “la magia interior” que “todos tenemos tejida en nuestros sueños”, pues, de lo contrario, es posible que nos sintamos “toda la vida desdichados, tristes, torpes con los demás y también irritados”³⁵ (Mernissi, 2004: 130). Por último, la Sherezade del Islam espiritual también simboliza el vínculo humano con la materia infinita, ya que, en la penumbra que la une finalmente al rey Shariar, los dos amantes

³³ Conviene recordar que Sherezade decide entregarse al rey Shahriar de Samarcanda para impedir que éste siga asesinando a las doncellas de la ciudad, en quienes hasta entonces había vengado el hecho de que su esposa lo hubiera engañado con un esclavo. De igual modo, en *Las mil y una noches*, Sherezade es presentada como una verdadera autoridad religiosa y cultural, cuya sabiduría abarca “grandes dosis de Historia, un dominio impresionante de los textos sagrados, del Corán, de la *sharia* y de sus diversas escuelas de interpretación” (Mernissi, 2001: 58-67). De esta manera, puede decirse que, en la tradición oral del Islam espiritual, la mujer, y Sherezade como símbolo de la misma, no está únicamente vinculada a la emocionalidad, sino que también encarna la cultura y la intelectualidad.

³⁴ En enero de 1944, en plena lucha por la independencia de Marruecos, Fatema Mernissi fue testigo de cómo los franceses asesinaron a decenas de fieles musulmanes en las calles de la Medina de su ciudad, donde, ataviados con su chilaba blanca ceremonial, éstos se habían concentrado para rezar como forma de protesta ante la negativa del Résident Général a concedérsela. Tras este hecho, la pequeña tuvo pesadillas durante meses e incluso fue llevada al santuario de Moulay Idriss para que los jerifes intercedieran ante Alá por ella. Es más que probable que esté trágico suceso, ocurrido cuando apenas contaba cuatro años de edad, haya contribuido a conformar su ideario pacifista y su antimilitarismo.

³⁵ En este sentido, para la historiadora marroquí, la fascinación que el califa abasida del siglo IX, Harún al-Rasid, ha despertado históricamente en la imaginación popular, se explica por ser éste el exponente de una serie de valores muy apreciados por el Islam espiritual, tales como el no tener miedo a reconocer la propia vulnerabilidad, la valoración de la diversidad, la búsqueda del equilibrio entre lo racional y lo emocional, la capacidad de luchar y, sobre todo, la de saber cómo dejar de hacerlo. Quizá por ello, muchas de las fábulas de *Las mil y una noches* se inspiran en la vida de esta califa, cuyo reinado, marcado por el esplendor, la riqueza y la prosperidad, es conocido como “Los días del banquete de bodas” en el mundo musulmán (Mernissi, 2001: 139-147).

emprenden un viaje a su común y remoto origen astral, viaje que concluye cuando ambos se funden con el firmamento estrellado (Mernissi, 2001: 50). Es precisamente este vínculo cósmico el que las mujeres de la familia Mernissi percibían cotidianamente en sus vidas (Mernissi, 2001: 51). Por eso, la abuela le decía a su nieta que la granja era “parte de la tierra original de Alá, que no tenía fronteras” y que debía aprender a escuchar la canción de las flores que, a su paso, le susurraban siempre *salam, salam, paz, paz* (Mernissi, 2004: 32). Asimismo, Yasmina le decía a Fatema que, si tenía problemas, nadara en el estanque o se tendiera en un prado a contemplar las estrellas, pues todos sus miedos se dispararían con ellas (Mernissi, 2004: 62). Quizá por eso, cuando se sentían desalentadas y oprimidas entre los muros de piedra que las atrapaban, las mujeres, adolescentes y niñas del harén de Fez, subían a la terraza. Allí, entre el cuadrado de cielo domesticado e hipnótico de la casa, aguardaban a que la delicadeza del lucero del alba o el púrpura de los amaneceres de invierno les permitieran encontrar, en el misterio de su silencio, las fuerzas y el coraje para seguir viviendo (Mernissi, 2004: 149).

Pero la Naturaleza no sólo era la desinteresada amiga de aquellas mujeres urbanas y campesinas, sino también la madre generosa que les proveía de hierbas aromáticas, mirto, capullos de rosa, almizcle, hojas rojas de amapolas y otras tantas dádivas con cuya ayuda todas ellas aspiraban a ser aún más bellas, a amar y ser amadas. Por eso, musitando los conjuros y sortilegios de antiguos libros de magia³⁶ e invocando el magnético poder de la luna, las galaxias y los planetas, aquellas mujeres actualizaban permanentemente su sabiduría milenaria y pagana, así como su unión cósmica con la Tierra, que el Islam ortodoxo rechazaba³⁷. Y, aunque pronto Fatema supo por sí misma que la eficacia de tales “fórmulas mágicas” no era la esperada, hoy en día, desde su ciencia histórica y política, la profesora de Sociología sigue reivindicando y sintiendo en carne viva el ejemplo de las “hechiceras” de su familia. Es por eso que, para honrar su memoria, así como la extraordinaria fuerza que todas ellas le insuflaron en lo más profundo del alma, la propia Mernissi decidió dedicarse a lo que éstas se dedicaban: derribar muros y fronteras, tejer entramados de finas hebras entre los seres humanos y las estrellas, dar alas a la belleza y la magia y cincelar palabras con las que narramos milenarias fábulas para la esperanza (Mernissi, 2004: 232).

5. Conclusión

Como hemos visto, Fatema Mernissi ha recurrido al feminismo espiritual de las mujeres campesinas e iletradas de su familia para mostrarnos cómo es posible la libertad del

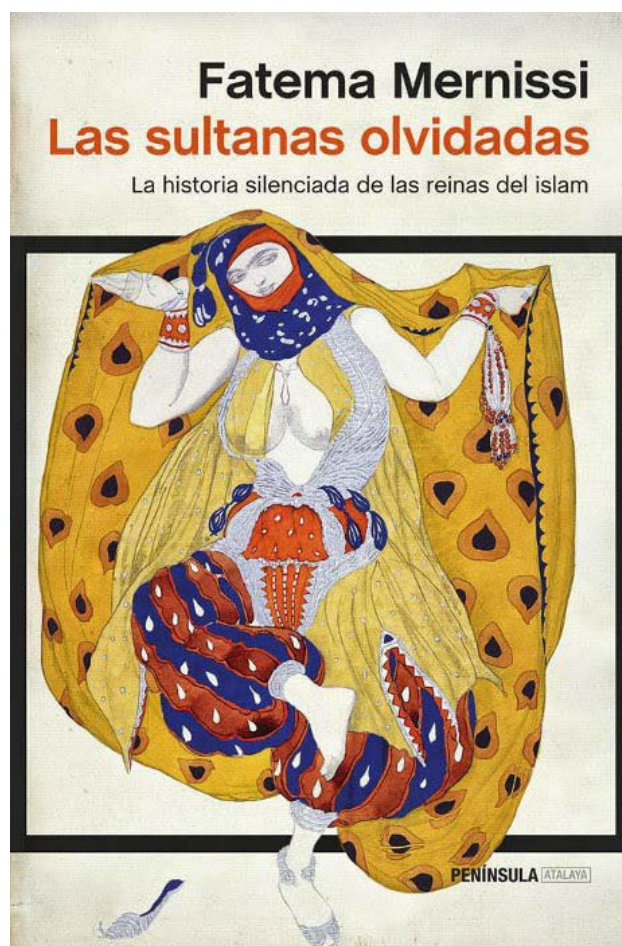
³⁶ Aludimos aquí a los llamados libros de *chifa*, que abarcaban una colección de “recetas sencillas” que combinaban la “magia elemental con la astronomía simplista”. Surgidos al margen del pensamiento científico, astronómico y médico árabe en tiempos de la Edad Media, tales libros comprendían desde mascarillas de belleza a tratamientos para realzar el atractivo sexual, métodos para el control de la natalidad, brebajes afrodisíacos y curas para la impotencia. En ocasiones, la autoría de dichos libros le ha sido atribuida a algunos de los gigantes de la cultura islámica medieval, entre ellos el místico sufí de origen persa, Al-Ghazali, quizá para que el saber cósmico y experiencial que encerraban eludiera la censura del Islam ortodoxo que veía en la racionalidad y en la cultura campesina a su “enemiga” (Mernissi, 2004: 179-197).

³⁷ En cambio, en cualquiera de las magnas obras de los grandes maestros sufíes es posible encontrar manifestaciones de la unión cósmica entre hombre y Tierra como la que recogemos aquí: “Con la marea matutina una Luna apareció en el cielo,/descendió del firmamento y me contempló./Como un halcón que arrebató a un pájaro en la caza,/esa Luna me arrebató y voló por el cielo./Cuando me miré, ya no me vi, pues en esa Luna/mi cuerpo, por la gracia, se volvió como un alma [...]” (Rumi, 2002: 63).

individuo en el seno de la comunidad. No en vano, en su libro autobiográfico *Sueños en el umbral*, ella misma ha declarado que nada le gusta más que “combinar dos papeles en apariencia contradictorios: bailar con un grupo y mantener el ritmo propio peculiar” (Mernissi, 2004: 165). Además, en la racionalidad espiritual de sus antecesoras, la historiadora marroquí ha buscado una alternativa ética a la individualidad sin igualdad representada por el sujeto propio de las reificadas y despersonalizadas sociedades modernas, cuya subjetividad gira en torno a la mejora de su *status* y el culto a su cuerpo. Frente a esto, gracias a los relatos de Sherezade, Mernissi aprendió al momento que las mujeres podían ser bellas de muchas maneras, una de las cuales requería que hicieran uso de su intelecto. De igual modo, gracias al maestro sufí Faraduddin Attar, la pequeña Fatema supo pronto de la inutilidad del éxtasis de los místicos que se embriagan con nostalgias y no se cansan de bucear en su alma mientras permanecen ajenos a la vida humana (Shah, 1999: 60).

Asimismo, de boca de las mujeres de su familia, la historiadora marroquí tuvo ocasión de escuchar el proverbio sufí que reza que “un hombre abstraído en sí mismo” dista mucho de ser hermano, pariente o amigo (Shah, 1999: 150). Igualmente, la escritora se ha servido del ejemplo de su tía Habiba y de su abuela Yasmina para alertarnos contra ese feminismo que, imitando el discurso de la dominación masculina, llama a mantener bien sujetas las bridas de las emociones y los afectos para que así nos integremos mejor en el actual imperio del sistema capitalista de mercancías y objetos, donde a veces da la impresión de que hombres y mujeres ya sólo somos uno más entre todos ellos. Pero, además, Fatema nos ha enseñado que debajo de todas las culturas, clases, racionalidades y atavíos, todos los seres humanos somos el mismo, y que, para que nos sintamos cercanos y semejantes, basta con que nos veamos a través del filtro del ser contradictorio y vulnerable que cada uno lleva consigo.

Desde su feminismo espiritual, la escritora también nos ha puesto de manifiesto que sólo quienes gozan de todos los poderes y privilegios mundanos se pueden permitir el lujo de menospreciar la espiritualidad y la fuerza interior que ayuda a los oprimidos y a los incomprendidos a afrontar su destino y a seguir luchando por un mundo mejor y distinto. De hecho, ha sido de “La princesa Budur”, de “La mujer del vestido de plumas”, de Sherezade, de Tamou, de Yaya, de Habiba y de Yasmina de quienes Mernissi ha aprendido que es precisamente esa fuerza interior la que “nos hace más osados y nos da seguridad [...] en nuestra capacidad para transformar el mundo y a sus habitantes” (Mernissi, 2004: 21). Por último, gracias a dicho feminismo, Fatema nos ha hecho saber que sólo aquellos que lo han anulado dentro de sí mismos dudan de que el amor pueda poner en peligro el orden establecido. Por ello, para concluir nuestro ensayo, retomaremos las palabras que el maestro Ibn



Hazm de Córdoba dirigió a quienes habían emprendido la quema pública de sus libros tras condenarlo al exilio:

Dejad de prender fuego a pergaminos y papeles,
y mostrad vuestra ciencia para que se vea quién es el que entiende.
Y es que, aunque queméis el papel
nunca quemareis lo que contiene,
pues en mi interior lo llevo,
viaja siempre conmigo cuando cabalgo,
conmigo duerme cuando descanso
y en mi tumba será enterrado.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-URÍA, F., “La psicologización del Yo: materiales para una genealogía del descubrimiento del mundo interior”. *Educação&Realidade*, nº 3. v. 36, (2011), 911-944, Porto Alegre.
- BURTON, R. F., *La casida de Haji Abdu El-Yezdi*. Madrid: Hiperión 1999.
- CARRIÈRE, J. C., *El círculo de los mentirosos. Cuentos filosóficos del mundo entero*. Barcelona: Lumen 2001.
- ELÍAS, N., *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE 1987.
- ESTEVA, J., *Mil y una voces*. Barcelona: Círculo de Lectores 1999.
- IBN ARABI., *El secreto de los nombres de Dios*. Murcia: Tres Fronteras 2012.
- IBN ARABI., *El Intérprete de los Deseos*. Murcia: Editorial Regional 2002.
- IBN HAZM., *El collar de la paloma*. Madrid: Hiperión 2009.
- MERNISSI, F., *Las sultanas olvidadas*. Barcelona: El Aleph 2008.
- MERNISSI, F., *El hilo de Penélope*. Barcelona: Lumen 2005.
- MERNISSI, F., *Sueños en el umbral. Memorias de una niña del harén*. Barcelona: El Aleph Editores 2004.
- MERNISSI, F., *El harén político. El profeta y las mujeres*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo 2002.
- MERNISSI, F., *El harén en Occidente*. Madrid: Espasa Calpe 2001.
- MERNISSI, F., *Marruecos a través de sus mujeres*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo 2000.
- MERNISSI, F., *Aixa y el hijo del rey o ¿Quién puede más, el hombre o la mujer?: cuento popular marroquí*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo 1990.
- NICHOLSON, R. A., *Los místicos del Islam*. México: Diana 1975.
- RUMI, J., *Diwan de Shams de Tabriz*. Madrid: Editorial Sufí 2002.
- RUMI, J., *Fihi-Ma-Fini (El libro interior)*. Barcelona: Paidós 1996.
- SHAH, I., *El mundo de Nasrudín. Cuentos sufíes*. Barcelona: RBA 2004.
- SHAH, I., *Los sufíes*. Barcelona: Kairós 1999.
- SHAH, I., *Pensadores de Oriente*. Barcelona: Kairós 1990.
- SHAH, I., *Las hazañas del incomparable mulá Nasrudín*. Buenos Aires: Paidós 1976.
- TÖNNIES, F., *Comunidad y asociación. El comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Barcelona: Península 1979.
- VARELA, J., *El nacimiento de la mujer burguesa*. Madrid: La Piqueta 1997.

Olfat Abd Rabouh:

"Si la sociedad evoluciona, la mujer evolucionará"

Sahar Talaat

Periodista - UCM

Entrevistamos a Olfat Abd Rabouh en el café Riche, en el centro de El Cairo. Es el café de los escritores, intelectuales y artistas que se reúnen ahí cada semana para crear su círculo de tertulia sobre los acontecimientos de la cultura, la política, el arte, la sociedad, la economía, etc.

Olfat Abd Rabouh es miembro del partido socialista "Al Tagamu" (en inglés National Progressive Unionist Party), uno de los partidos más antiguos de Egipto. Comenzó su carrera política en el partido en los 60-70, especialmente se centrada en los temas de las funcionarias, en particular las obreras en las fabricas. Ha creado una unidad de trabajo con las cuestiones que afectan a las trabajadoras y sobre los derechos de las mujeres. Fue perseguida durante el régimen de Sadat desde su comienzo en los 70 hasta su fallecimiento. Fue encarcelada por temas de resistencia política y activismo social. Se vio forzada a viajar a Francia, en donde reside desde el inicio de los ochenta.

Ha sido, desde 2009, parte de Kefaya (*¡Basta!*), la importante corriente de activismo de los derechos civiles en la que se agrupaban intelectuales egipcios de distintas ideologías.

En 2010 fundó junto con otras mujeres un grupo político, "Egipcias para el cambio", que trataban de extender la conciencia política y social durante el régimen Mubarak.

Durante el estado de los HH.MM. ha seguido luchando contra el fascismo religioso a través de su partido político y de diversos movimientos feministas en Egipto para identificarse y establecer una agenda común para defender los derechos de la mujer egipcia, sobre todo cuando la constitución islamista había eliminado la mayoría de sus derechos, que han sido establecidos durante las leyes anteriores, incluso durante el régimen de Mubarak

Olfat ha decidido hacer la entrevista en este café, situado en la plaza Talaat Harb, a dos pasos de la plaza Tahrir porque para ella es un punto de refugio de la intelectualidad y los movimientos sociales. Cuando empezaba a hablar, una sonrisa ha resplandecido en su cara, sus ojos reflejaban un escenario de memorias de los tiempos más significantes en su vida. Olfat es una persona inquieta, fuma cuando quiere contar unos momentos próximos

en su trayecto de la vida. Su voz es siempre personal, muy resonante y sus actitudes son abiertas. Parece joven, aunque su fecha de nacimiento no corresponda a su dinamismo y energía positiva. Es una persona muy meticulosa, crítica siempre el proceso político antes durante y después de la revolución. Sus años de búsqueda de derechos y libertades les ha animado a seguir luchando con una voz más alta que antes. Viviendo en Francia una parte de su vida ha influido en su aspecto físico, intelectual y cultural. De vez en cuando, durante la conversación salen unas palabras sueltas francesas que dan unas formas especiales a la descripción de sus ideas.

—Estamos en **Café Riche**, en el centro de **El Cairo**, ¿nos puedes explicar sus recuerdos sobre este café?

—La verdad que este café tiene unas recuerdos especiales porque ha coexistido con los acontecimientos de dos revoluciones. Históricamente, **Café Riche** ha sido uno de los más importantes restaurantes en el centro de El Cairo. Cuando queríamos comer algo especial desde hace tiempo, siempre elegíamos **Riche**. A continuación, los escritores, los intelectuales entre ellos el premio Nobel **Mahfuz**, empezaron a crear sus círculos culturales y sus tertulias aquí. Este café tiene una larga historia muy prestigiosa y ha sido un testimonio de la revolución del 25 de enero 2011 y la del 30 de junio 2013 por su proximidad a la plaza **Tahrir**. Durante la revolución del 25 de enero, este café



ha sido nuestro refugio cuando la policía lanzó los gases lacrimógenos y venía corriendo a este café para esconderme de la policía y de los gases. Durante el 30 de junio, me acuerdo muy bien que me sentía incapaz de encontrar un sitio para mi pie de la aglomeración de la gente en la plaza **Tahrir**. Era imposible seguir en la plaza y me encontraba forzada a acudir al café porque la masa humana durante este día era increíble toda una multitud amontonada.

—La "multitud" es una palabra muy significativa, lo que me lleva a preguntarte ¿cómo has detectado la ascendencia de la voz de las mujeres durante los últimos años y los cambios que están ocurriendo?

—Prácticamente las mujeres han participado en las dos revoluciones. Su participación ha sido muy efectiva y muy importante. Durante la revolución de 25 de enero hemos perdido unas mujeres que murieron, entre ellas **Sali Zahran**, **Mariam** y una chica que murió en **Fayoum** (provincia cerca de El Cairo), con dos bebés que la perdieron. Son los nombres que las que me acuerdo. La participación de la mujer ha sido muy viva y creo que es una de las razones del éxito de la revolución. Hablando del 30 de Junio, la participación de la mujer ha sido madurada y su conciencia pública ha madurado también. Su participación ha sido muy real y verdadera en todo el sentido de la palabra. La mujer —conocida por la expresión "Hezb Al Kanaba" (el bloque silencioso)—, que nunca ha participado en ningún tipo de actividades, ni en una manifestación ni

durante la revolución del 25 de enero, esta vez el 30 de junio, ha participado masivamente, lo que ha dado este éxito al 30 de junio.

Respecto a sus beneficios, desgraciadamente son muy débiles, limitados. Desgraciadamente, la sociedad egipcia sigue siendo una sociedad machista. En Egipto, la situación es distinta que en Túnez. Ahí aplicaron la “parité” (paridad) real, quiero decir que la comisión constitucional ha sido establecida con 50% mujeres y 50 % hombres. La constitución ha sido laica en Túnez. La constitución no incluía artículos de la aplicación de la sharía. Lo más importante que ha dictado que el 50% de los miembros en el parlamento tienen que ser mujeres y la otra parte tiene que ser hombres. Me acuerdo de una declaración de Laurent Fabius que mencionaba que la revolución en Túnez ha tenido más éxito que en Egipto. Espero que Egipto siga los pasos de Túnez, aunque los Hermanos Musulmanes tienen el poder ahí, pero los tunecinos son distintos.

—¿Cuál es tu opinión sobre la situación de la mujer el año pasado durante el régimen de los Hermanos Musulmanes?

Primero, la mujer estaba marginalizada. Me refiero marginalizada en la ideología de los Hermanos Musulmanes. Completamente marginalizada. Nos acordamos todas de las declaraciones de la Secretaria de los asuntos de la mujer en el partido de la Libertad y Justicia de los Hermanos Musulmanes, cuando indicaba que la participación de la mujer en las manifestaciones degradaba su nivel. También ha añadido que el hombre es superior a la mujer. Esto ha sido el proyecto de los islamistas. Tenemos que recordar y volver hacia atrás con nuestra memoria. Tenemos que preguntar quién ha dejado entrar y filtrar el fenómeno del velo en Egipto. Ha sido la cofradía de los HH. MM. a través de ser los dueños de colegios, de dirigir sus mezquitas. Por eso, como diría Gilles Kepel, el gran pensador y orientalista francés, que mencionaba que cada vez que visitaba Egipto encontraba que el número de las mujeres veladas se incrementaba considerablemente y que las mujeres no veladas desaparecían gradualmente. No quiero decir que estoy en contra del velo. La verdad el tema ahora no es ponerlo o no, porque este tema no es el auge de mi causa. De todas formas hemos sobrepasado el “Hiyab” por “el Nikab” (taparse por completo). Pregunto siempre al Estado egipcio si aprobará el uso del *nikab*. La respuesta es que hasta hoy día el estado lo admite en los lugares oficiales. Al contrario en Túnez no admiten el Nikab, como en Francia.

—Ahora hablando de la cultura machista que mencionas, ¿cómo puedes identificarla, si sigue siendo una cultura fuerte y cómo puedes explicar los cambios en las actitudes de las mujeres actualmente?

—Mira, estamos al inicio del camino; la conciencia de la mujer egipcia empezaba a cristalizarse, sobre todo después de la revolución del 30 de junio. Ha empezado a darse cuenta de sus derechos. La mujer de clase popular ya empieza a hablar de la política. Ahora reconoce los desafíos que se encuentran en su entorno. La mujer egipcia se enfrentaba a las manifestaciones de los hermanos musulmanes en los barrios populares. Puedo decir que, desgraciadamente, la nueva constitución, aunque sea mucho más avanzada que la de los islamistas, en el tema de las mujeres no supera el nivel. Aquí encontramos una rivalidad, y la pregunta es si la mujer egipcia será capaz de imponerse en la sociedad, si podrá conseguir sacar sus derechos o si se presentara en el parlamento, si participara en las municipales. Su participación en las municipales se considera el tema más importante. Todo esto aparecerá pronto.



—Ahora hablamos de ti como luchadora, miembro en un partido político, de tu camino de lucha, ¿cómo puedes describir los obstáculos que pasaste y los objetivos que quieres conseguir?

—Durante 30 años he trabajado con las mujeres, especialmente con las trabajadoras en las fábricas en los 60 y 70 del siglo pasado. Está claro que siempre la forma de tratar con los temas de las mujeres trabajadoras siempre venía desde arriba, sin formar una lucha desde la base. Simplemente porque la lucha para conseguir los derechos de la mujer siempre llegaba desde el régimen y no por lucha propia para cumplir sus objetivos. A lo largo del camino, nos hemos enfrentado al ataque integrista contra la mujer para que vuelva a *la casa* y los pensamientos radicales empezaron a extenderse desde aquel tiempo. Afortunadamente, muchas de nosotras hemos denunciado completamente esas ideas y hemos continuado nuestra lucha.

Al mismo tiempo, los partidos políticos son muy débiles. No se encuentran en contacto directo con el pueblo. Han heredado, desde el régimen de Sadat y pasando por el de Mubarak, la incapacidad de establecer una fuerza política real. Por ejemplo, durante Sadat, su régimen ha encarcelado y perseguido a los activistas políticos, como en el partido socialista “Al Tagamu”; hasta que la pertenencia a un partido político creaba terror a sus miembros. El partido perdía sus fuerzas por las continuas detenciones y mandar a prisión a sus seguidores. Pero durante la época de Mubarak, los partidos políticos estaban encogidos en sus sedes. El régimen de Mubarak ha impedido cualquier actividad política fuera de sus sedes y que estén en contacto efectivo con el pueblo. Para salir de este dilema y esta herencia tan pesada, está claro que los partidos tienen que reanimar sus esfuerzos. Ya es tiempo que los partidos políticos cívicos recarguen sus energías y

se pongan frente a las ideas de los partidos radicales encerrados en sus ideologías religiosas que han creado una ausencia de lógica en la mentalidad de los egipcios.

—**Me acuerdo de tu foto el año pasado frente a la embajadora americana. La criticaste, cuéntame sobre este tema.**

—Sobre este tema, la embajadora americana en Egipto jugaba el mismo rol del representante de la Reina de Inglaterra durante el colonialismo inglés en Egipto. Nosotros en Egipto hemos sido obligados a aceptar un régimen religioso opresivo apoyado por esta embajadora y por la administración estadounidense. Morsi ha llegado a la presidencia en Egipto por el apoyo de la administración de EEUU. Estaba claro para cualquier hombre o mujer en este país que tenga un poco de conocimiento político que EEUU estaba entrando en los asuntos internos de nuestro estado.

He aprovechado la reunión de la embajadora de EEUU en el club de *Gezira Sporting Club*, en Zamalek (el club más importante en Egipto, situado en una isla del Nilo, en el centro de El Cairo); quería transmitirla un mensaje directo y en vivo a ella. La verdad es que cogí con fuerza el micrófono y le dije: quiero que sepas porque el pueblo egipcio odia el sistema americano. Tienes que saber cómo este pueblo entiende las maniobras americanas aquí.

Olfat tiene los ojos muy abiertos, repasa el escenario cuando cuenta aquella situación. Sus manos han empezado a moverse espontáneamente, y explicaba el acto con un lenguaje corporal interesante que refrescaba su memoria sobre los detalles de aquel acontecimiento.

—He comentado a la embajadora: *vosotros* nos habéis empujado a aceptar un régimen religioso opresivo. Egipto es un país de mucha cultura y civilización. El pueblo egipcio nunca aceptará que los acontecimientos que están ocurriendo en Siria, Irak y Libia ocurran aquí. Le he dicho que *vuestro proyecto* no tendrá ningún éxito aquí y va a fracasar. Nosotros no aceptamos este régimen y nos preparamos para una nueva revolución y hemos experimentado anteriormente otra revolución contra Mubarak, contra su régimen autoritario y corrupto. He tenido esta oportunidad para transmitir en directo a la embajadora este mensaje que la mayoría de los egipcios tienen y no sabían cómo hacerlo llegar a la dirección americana precisamente durante el apogeo de la opresión del régimen de Morsi y sin miedo.

—**¿Qué piensas del régimen de Morsi y que ha hecho para la mujer Egipcia?**

—El régimen de Morsi no ha cumplido con nada. No ha hecho nada ni por la mujer egipcia ni para el hombre. Al contrario, su régimen adoptaba el sistema de incluir a su gente de la cofradía en los puestos y excluir al resto de la población. Su único proyecto ha sido controlar las instituciones claves del estado y meter a los seguidores de los Hermanos Musulmanes ahí para manipular la administración totalmente. Hasta hoy, el país sufre de su sistema que ha aflojado la toma de decisión en la administración egipcia y los cambios en los ministerios cuando ponía a su gente de confianza y descartaba a los expertos y mejores directivos que intentaban establecer y estructurar un sistema reformista administrativo. Ahora espero que el nuevo gobierno que se encarga de manejar el país pueda limpiar los puntos de corrupción y los miembros de los Hermanos Musulmanes que se encuentran en todos los puestos del gobierno.

—**Cuéntame sobre tu participación continua en las marchas y manifestaciones, ¿cuáles han sido las ideas más importantes y los temas que habéis abordado?**

El tema más importante para nosotras ha sido cómo acabar con el sistema de opresión y de fascismo religioso. Era el asunto primordial para todas las activistas. Queríamos acabar con este sistema religioso, radical y opresivo de los Hermanos Musulmanes. Nosotras hemos participado en todas las manifestaciones contra el terror de los Hermanos Musulmanes.

—**¿Por qué los hermanos han trabajado para marginalizar el papel de la mujer?**

—Simplemente, los Hermanos Musulmanes abusaron de la religión musulmana. El uso político de la religión y engancharse a la interpretación de los textos de una forma radical ha sido la herramienta que utilizaron los HH.MM. No soy una especialista en los textos religiosos, pero sabemos todos que las interpretaciones de los textos religiosos introducidos por los HH.MM. han sido retrogradadas. La actualidad es distinta; nosotros vivimos en el siglo XXI. La mujer para ellos ha sido una cosa.

Curiosamente, después de que salieron del poder están utilizando a las mujeres en sus manifestaciones que se oponían a su salida de casa. Los HH.MM. estaban en contra de la participación social y política de la mujer egipcia y siempre la denunciaban con el motivo de que salía a la calle y porque arriesgaba su vida en las manifestaciones. Ahora mismo, cambian de postura y manipulan a sus seguidoras para manifestarse en la calle y en las universidades. Me parece que es un abuso muy indigno porque colocan a las mujeres en las primeras filas para que atraigan la atención de la opinión pública y la simpatía del mundo. Es un método de falsificar la realidad y presentan una imagen que los HH.MM. no está entre sus convicciones reales. Solo saben jugar con la imagen y llamar la atención. Es falso todo lo que ellos hacen porque no corresponde a sus principios fundamentales; son expertos en falsificar la realidad.

Hay un fenómeno violento de las adolescentes de los HH.MM. el grupo de “Sabaa Al Sobeh” (las Siete de la Mañana); es un grupo de chicas jóvenes adolescentes que han aterrorizado a los individuos que atacaron en Alejandría. Estas chicas han cortado el paso en algunas calles, rompieron las fachadas y vitrinas de algunas tiendas, impidieron el paso a los peatones, intimidan a la gente y les molestan. Incluso hasta llegaron a utilizar el cóctel molotov para destrozar las tiendas. Son chicas que no llegan a los 17 años. Es una imagen extrema de manifestarse y de utilizar a las chicas en actos violentos que no corresponde a la lucha pacífica. En el momento que la justicia funciona y esas chicas se presentan al tribunal correspondiente, solo vemos las voces de los HH.MM. que intervienen y critican a la justicia y crean escándalos contra el gobierno actual para victimizarse como siempre. Las organizaciones de los HH.MM. empiezan a montar un teatro de que son mujeres adolescentes débiles, que son oprimidas y son víctimas del régimen actual y de la justicia.

Aquí veo que hay una esquizofrenia y doble conceptualización sobre los asuntos en la ideología de los HH.MM. Cuando salíamos a manifestarnos frente al régimen opresivo y de fascismo religioso, los Hermanos Musulmanes y las Hermanas Musulmanas nos criticaban por ser atrevidas, laicas, muy libres, sin valores; y cuando sus mujeres salen a la calle, las legitiman y les dan una bendición religiosa para que participen en las marchas.



—¿Cómo ve el futuro de las mujeres en Egipto?

—En mi opinión veo que no hay ningún futuro para la mujer ni el hombre en Egipto si no existe una profunda cultura. La mujer egipcia, por supuesto, forma parte de la sociedad egipcia. Si hay una evolución en la sociedad, seguramente, la mujer evolucionara. Veo que nosotras estamos en una fase transitoria. Tenemos que ejercer más esfuerzo para que trabajemos juntos y con mucha cooperación para salir adelante. Hemos tenido éxito en la primera parte de nuestra del plan político, (la nueva constitución), después las elecciones presidenciales y seguidas por las parlamentarias. Lo que deseo es ver de nuevo una estabilidad en la sociedad egipcia. Si la sociedad se arregla, consecutivamente la situación de la mujer mejorara. Todavía noto el caos y la desconcentración en la sociedad egipcia. Por otro lado, este tipo de caos es normal después de las revoluciones. Lo que espero que logremos es crear una reforma y establecer un sistema justo y equilibrado que incluya un verdadero desarrollo social, económico y la vuelta del turismo a Egipto.

Mis deseos para el futuro de la mujer y la sociedad egipcia: que llegue el día en que las reivindicaciones de la revolución del 2011, que son “Pan, Libertad y Justicia social”, se realicen. El sistema que ponga en marcha esas demandas, obtendrá éxito en la población. Si el gobierno no aplicara esas demandas —además de dictar una ley que determine el nivel de los salarios de lo más bajo al más alto—, si no se realiza eso, la situación política no se estabilizará. Aquí no pienso que habrá revolución, porque no seguiremos en esta vida haciendo revoluciones. Solo creo que es imprescindible concretar y poner las reivindicaciones de la revolución en una realidad que alcance a todos los egipcios y que implique una justicia equitativa en el pueblo.

Políticas de representación en el cine tunecino contemporáneo hecho por mujeres

Mario de la Torre Espinosa

Departamento de Ling. General y Teoría de la Literatura
Universidad de Granada
mtorre@ugr.es

Resumen: Desde la independencia de Francia, en el cine tunecino se produjo un desapego hacia el documental por la imposibilidad de criticar la realidad. Con el derrocamiento de Ben Ali se produce un repunte de este género, libre ya de censura. Una generación de realizadoras se sumará a este cambio como cronistas de un nuevo Túnez a través de películas que no rehúsan efectuar un ejercicio crítico de la realidad.

Palabras clave: Cine árabe - Túnez - Cine de Mujeres - Cine documental - Primavera Árabe

Abstract: Since the independence from France, Tunisian filmmakers felt disaffection towards documentary cinema because the impossibility of criticizing the reality. Finally, with the overthrow of Ben Ali, this genre has emerged, now free of censorship. A generation of women filmmakers will add to this change as chroniclers of a new Tunisia using films that don't refuse to offer a critical view of reality.

Key Words: Arab Cinema - Tunisia - Women Films - Documentary Cinema - Arab Spring

*notre paradis
entrevu
n'est autre que promesse
de métamorphoses*

Amina Said (Khadar, 1985)

1.- Introducción

Dentro del panorama cinematográfico árabe ha sido el cine tunecino el que ha representado un modelo más abierto (Lang, 2014). Sin gozar de la productividad de Egipto, ha contado entre sus mayores contribuciones la incorporación de la mujer de forma notablemente normalizada, especialmente a partir de los setenta.

Si bien el primer largometraje tunecino data de 1966 [1], habría que esperar una década más para que se produjera el debut de una mujer tras las cámaras. La pionera Salma Baccar irrumpiría con el documental fundacional *Fatma 75* (1976), importante no sólo por haber sido la primera película realizada por una directora sino también por el tema

tratado. En esta obra de *no ficción* [2] reflexiona sobre la sociedad tunecina del momento tomando como punto de partida argumental la historia de Fatma, una joven universitaria que debe realizar un trabajo académico que verse sobre los derechos de la mujer en Túnez. La película analiza la aplicación del *Code du statut personnel*, una serie de medidas promulgadas cinco meses después de la independencia de Francia, el 13 de agosto de 1956 (aunque entraron en vigor en 1957), que pretendía igualar el estatus de las mujeres al de los hombres. A pesar de que la promulgación de este nuevo código las situaba en una situación relativamente privilegiada en el mundo árabe al abolir, entre otras cosas, la poligamia y el derecho por parte de los maridos a repudiarlas, Salma Baccar criticaba la falta de continuidad o evolución en su aplicación. El documental -que toma su nombre de la declaración de la ONU de 1975 como "Año de la mujer" y "Fatma" en sentido irónico por ser cómo los colonos franceses llamaban a las mujeres del servicio doméstico en los países del norte de África- usa recursos como la entrevista para su puesta en escena. Destaca entre éstas la efectuada a Bchira Ben Mourad, figura clave en la lucha feminista en Túnez. Este hecho, el posicionamiento crítico sobre la realidad durante el gobierno autocrático de Habib Bourguiba, hizo que la película, a pesar de haber sido financiada por el Ministerio de Cultura, fuera censurada por las instituciones gubernamentales hasta el año 2006. Baccar, moviéndose entre los postulados enunciados en los manifiestos del Nuevo Cine Árabe y el Tercer Cine [3], ejecuta un ejercicio de denuncia y compromiso social con la mujer de su tiempo. Clara muestra de ello es la cita que abre la película: "Amamos a la mujer como víctima, pero la odiamos como persona libre y con consciencia, porque podemos disfrutar de su cuerpo pero no de su mente". Salma Baccar se constituyó a partir de este momento en todo un referente en el cine hecho por mujeres en el Magreb, carácter reforzado por su fructífera trayectoria. Estaría, pues, en la línea iniciada por la precursora Aziza Amir (Egipto) y seguida por otras como Assia Djebbar (Argelia) o Farida Benlyazid (Marruecos). Si bien esta autora ha interrumpido su trayectoria en el séptimo arte desde el estreno de *Khochkhach (Fleur d'oubli, 2006)*, su compromiso político ha hecho que forme parte, tras la huída de Zine El Abidine Ben Ali en enero de 2011, de la asamblea constituyente, siéndolo por la circunscripción de Ben Arous, en una coalición de partidos acogidos bajo el nombre de "Pôle démocratique moderniste".

Es muy revelador que una obra tan importante como *Fatma 75* fuera prohibida. Su caso ejemplifica perfectamente los graves problemas que supondría la práctica del cine documental durante los gobiernos dictatoriales de Bourguiba y su sucesor Ben Ali. Si el control de las ideas de cualquier índole -como pueden ser las de carácter islamista- aseguraba ciertos derechos, esto también trajo toda una serie de recortes en las libertades individuales y de expresión, potenciado todo por la necesidad de ofrecer una imagen de seguridad y unidad ante Occidente que permitiera un desarrollo óptimo de su mercado turístico. Esta falta de libertad provocó un desinterés entre los realizadores por el género documental dado que la exhibición de la realidad social circundante era sometida a censura, cuando no penalmente perseguidos los autores. La represión aludida abortó así el proyecto de construir una historia del Túnez postcolonial a través de imágenes documentales.

2.- El cine tunecino hecho por mujeres en los noventa

A pesar de este deslumbrante arranque con Salma Baccar, y el sorprendente avance en la década de los ochenta del cine tunecino [4] -con la incorporación de nuevas e importantes realizadoras como Kalthoum Bornaz o Fatma Skandrani-, habría que

esperar un poco más para que se produjera otro salto de calidad en el cine realizado por mujeres en el pequeño país magrebí. Estamos hablando de la irrupción, durante la década de los noventa, de Dora Bouchoucha en la escena cinematográfica, la primera mujer dedicada exclusivamente a la producción. Formada entre Túnez y París, y tras su paso por la docencia universitaria, comienza a trabajar en el audiovisual de la mano del célebre productor Ahmed Baha Eddine Attia. A partir de este momento canalizará a través de su productora Nomadis Images las inquietudes de una nueva generación de cineastas que buscan su primera oportunidad tras las cámaras, alternándolo con la producción de las nuevas obras de autoras ya consagradas. Así rodarán una serie de filmes de gran valía que logrará formar parte de la sección oficial de festivales del prestigio de Cannes o Venecia, incluso ganando premios. En su trayectoria se apreciará una implicación importante con temas de candente actualidad en su país natal, con la defensa de las libertades individuales ocupando un lugar predominante en la temática de sus producciones.

Su primer hito personal lo alcanzaría con *Les silences du palais* (1994), dirigida por Moufida Tlatli. En esta película, una de las cumbres del cine tunecino y debut tras la cámara de esta célebre editora, en activo como tal desde los setenta formando parte del equipo de lo mejor del cine realizado en el Magreb, realiza una denuncia de la situación de la mujer a través de los recuerdos de Alia, la protagonista de la cinta, quién regresa a la casa en la que pasó su juventud. A través de una estructura a base de flash-backs asistimos a la época colonial bajo el dominio de los *beys*, donde las mujeres viven oprimidas, reducida su acción al espacio privado. Esta película, además, ha sido vista como una alegoría nacional, donde la protagonista es usada como metáfora tanto de Túnez como de sus ciudadanas. El proceso de liberación que experimenta la protagonista -no exenta de traumas- se convertirá así en metáfora del Túnez independizado, emancipado ya de la represión francesa (Donadey, 2011: 36). Pero como muy bien dice Laura Mulvey(1995: 18), esta liberación no será jugada sólo en la esfera pública, sino que tendrá su aplicación más trascendente sobre el ámbito privado.

La pareja formada por Bouchoucha y Tlatli volverá a coincidir en *La Saison des hommes* (2000), película que versa sobre un grupo de mujeres de una misma familia que rememoran su estancia en la isla de Djerba, cuando debían aguardar pacientemente casi un año a que los hombres volvieran en vacaciones de la capital donde han emigrado para hacer fortuna. Se ve aquí de forma clara una interesante constante en la cinematografía de Moufida Tlatli, el retorno al pasado para denunciar la situación de la mujer actual: "By refusing to distinguish between past and present, Tlatli suggests that the past is always with us" (Taubin, 2001: 19). Este adentramiento en el pasado tiene un componente onírico importante, tanto en la dirección de arte, que resalta lo orientalizante, como en el ritmo de la narración, muy psicológico, cercano a la noción de *opsigno* de Deleuze [5]. Es interesante esta aparente evasión temporal porque en realidad supone una estrategia para juzgar negativamente la situación del Túnez del momento eludiendo la censura. Esta vía de expresión -similar a la Tercera Vía del cine español durante la dictadura franquista- así como la autocensura se constituirán en constantes del cine tunecino hasta el derrocamiento de Ben Ali, donde la ficción fue el género predominante frente al documental, convertido éste en una variedad ineficaz ante la imposibilidad de ofrecer testimonios de la realidad próxima.

Esta compleja situación provocará que Dora Bouchoucha produzca apenas un par de documentales de directoras tunecinas durante el periodo prerrevolucionario: *Nuits de nocés à Tunis* (1996), de Kalthoum Bornaz, sobre el trabajo de la bailarina Amel en bodas y otros actos festivos, producido para el canal televisivo Arte, y *Sur les traces de*

l'oubli (2004), dirigido por Raja Amari y que versa sobre la fascinante vida de la viajera suiza Isabelle Eberhardt, célebre por los relatos de sus aventuras por el Magreb de finales del siglo XIX y comienzos del XX [6]. La dificultad para hablar de temas actuales con carga de crítica social provocó que Bouchoucha se alejara de este género. Habría de acontecer un cambio en la sociedad tunecina para que esta tendencia se invirtiera.

Y esta transformación se produjo cuando el 17 de diciembre de 2010 el mundo comenzó a cambiar. Un joven llamado Mohamed Bouazizi, natal de la localidad de Sidi Bouzid, se prendía fuego en protesta por la requisa de su carro ambulante por la policía. Era sólo uno más de los abusos cometidos por las fuerzas públicas del Estado con la connivencia de sus mandatarios políticos. Este acto se convertiría en el detonante del gran fenómeno mundial del año 2011, la Primavera Árabe, la lucha de los pueblos del Magreb y Oriente Medio contra los poderes dictatoriales de sus respectivos países. En Túnez el proceso de cambio tardaría menos de un mes en producirse: el 14 de enero de 2011 su entonces presidente Ben Ali huía del país ante la presión popular. Las consecuencias de tal evento, y el consecuente desmoronamiento del régimen, convulsionaría toda la sociedad, y el séptimo arte actuaría como altavoz.

3.- La revolución

Si la incorporación de la mujer al mundo del cine sufre en los noventa un significativo impulso [7], con Nadia El Fani, Sarah Benillouche, Raja Amari, Sarra Abidi o Moufida Tlatli encabezando un importante grupo de nuevas realizadoras tunecinas, habría que aguardar a los albores del nuevo milenio para que se produzca su verdadera eclosión. La oferta de formación específica en el país magrebí, el abaratamiento de los costes de producción -gracias, sobre todo, a nuevos formatos digitales más asequibles-, y una globalización facilitada por las nuevas tecnologías de la comunicación posibilitarán la aparición de una nueva generación de cineastas que, ya sea en formato corto o largo, implementarán una nueva mirada. Fériel Ben Mahmoud con *Tunisie, histoire de femmes* (2005), donde se pregunta si la posición privilegiada que ocupa la mujer tunecina dentro del mundo árabe desde finales de los años cincuenta podrá seguir siendo mantenida en el contexto geopolítico actual, o Nadia Toujier con *Le refuge* (2003), sobre la vida de mendigos y otros seres del cementerio de la capital, son buenos ejemplos de documental filmado durante esta etapa prerrevolucionaria y que se atreven a mostrar una cara menos amable del país. Eso sí, con producción extranjera: francesa en el primer caso y belga en el segundo.

Tras la caída del régimen de Ben Ali, la eliminación de la censura tendrá decisivas consecuencias sobre la libertad de expresión, produciéndose un verdadero auge en el cine documental, convertido al fin en arma de denuncia social, así como en herramienta de expresión poética, ya sin miedo a que las ideas expresadas conlleven condenas sean del tipo que sean. Como ejemplo de este impulso hay que entender el hecho de que los dos siguientes trabajos que abordó Dora Bouchoucha fueran dos de sus documentales más importantes, dos obras sobre la realidad inmediata de su país y que exhiben su compromiso con la sociedad tunecina. Sería el caso, en primer lugar, del debut del joven Nasredine Ben Maati con *Génération maudite* (2012), donde habla acerca de un grupo de blogueros contestatarios con el régimen, un trabajo sobre la resistencia desde internet que llegaría al paroxismo durante la Revolución de los Jazmines a través del uso de las redes sociales. Pero el caso que más nos interesa es *C'était mieux demain* (2012), un

duro documental que retrata, desde la inmediatez, un año en la vida de Aida, una mujer de cuarenta años que vive con desesperación su lucha diaria para sobrevivir en la indigencia con sus hijos. Aguardando a que la suerte le acompañe tras la huída de Ben Ali, ve sus esperanzas rotas al comprobar que el cambio político no le ha traído ninguna ventaja ni a ella ni a su familia. Esta película, presente en festivales como Venecia, supone el debut en el largometraje de la realizadora Hinde Boujemaa, y representa un ejemplo claro del nuevo cine tunecino hecho por mujeres tras la revolución. Estamos hablando de un cine documental con un fuerte sentido crítico, donde la desesperanza es rasgo usual: frente a la imagen victoriosa que desde Occidente se quiso dar de la Primavera Árabe [8], estas realizadoras reflejarán la frustración de una sociedad que ve que la situación ha empeorado en algunos aspectos o, cuanto menos, se ha quedado instalada en un inquietante estado de incertidumbre.

Los resultados de las primeras elecciones democráticas, en octubre de 2011, fueron los responsables de esta desconfianza, ya que la victoria del partido islamista Ennahda, ilegalizado durante la época dictatorial, planteaba cierto rechazo ante los intentos de forzar la fundación de una nueva identidad nacional. Mientras algunos proclamaban al Islam como el referente cultural que debía imperar, otros abogaban por la continuidad de la disociación entre religión y Estado. La laicidad se convertía de nuevo en un caballo de batalla, donde las polémicas declaraciones de personalidades como Samir Dilou, Ministro de Derechos Humanos y de Transición -que negaba la posibilidad de despenalizar la homosexualidad, demonizándola además aún más si cabe- contribuían a que el recelo se acrecentara cada vez más.

Es a este respecto muy interesante el documental *Laïcité, Inch'Allah!* (2011), de la creadora franco-tunecina Nadia El Fani, autora de una interesante filmografía en la que ha reivindicado un Túnez laico y libre de conciencia. En este trabajo, rodado en agosto de 2010 durante el Ramadán, aborda a través de entrevistas y reflexiones personales el problema de la imposición del Islam como religión exclusiva, desterrando al resto de las opciones religiosas, sean de la índole que sean. Tras su estreno recibiría duros ataques y amenazas a través de internet, viniendo a demostrar la radicalidad del sector de la sociedad que la directora precisamente denunciaba en su filme. Sin renegar ni un ápice de su trabajo, Nadia El Fani lo reivindicará acogándose a su libertad de conciencia. Pero lo más interesante de esta cinta es que funcionaría como premonición ante el cambio político que habría de llegar a los pocos meses, al cuestionar ciertos presupuestos que comenzaban a formar parte del debate entre la opinión pública y que desembocaría en las protestas de 2010 y 2011.

La personalidad de Nadia El Fani, por su coherencia ideológica y la calidad de sus producciones, es un referente a la hora de explicar el devenir del cine tunecino hecho por mujeres. Debuta con el cortometraje de ficción *Pour le plaisir* (1989), un divertimento sobre la construcción de la masculinidad, en la que una pareja de chicas, de incuestionable relación homoerótica, modela en arcilla el cuerpo de un hombre que finalmente acabará convertido en personaje real de carne y hueso. Si bien el cine tradicionalmente había estado más interesado en reflejar la construcción de lo femenino -en una suerte de pulsión escópica-, Nadia El Fani transgrede esto al centrar su mirada sobre lo masculino como constructo. En este interés por contemplar diferentes identidades sexuales habría que entender su sensibilidad *queer*, visible también en otras obras como *Bedwin Hacker* (2002), su debut en el largometraje cinematográfico, donde la presencia de un personaje homosexual rompe con los tópicos acerca de esta cinematografía pequeña en producción pero rica en sus postulados.

La caída de Ben Ali no haría más que acrecentar su preocupación por la realidad tunecina, produciéndose a lo largo de la obra una mezcla entre el espacio público y el privado al usar como material fílmico su propia experiencia personal. Ya en su cortometraje de *no ficción* titulado *Tant qu'il y aura de la pelloche* (1998) se mostraba delante de la cámara exhibiendo el texto "Je voudrais filmer", realizando un ejercicio de autoficción, rasgo que se convertirá en definitorio de su estilo, recordándonos a las propuestas cinematográficas de la cineasta francesa Agnès Varda. En *Laïcité, Inch'Allah!* la vemos adoptando multitud de actitudes: delante de cámara interpellando a entrevistados, enfrentándose a ellos, formando parte de escenas descriptivas de la sociedad, o bien en soledad. A esto hay que sumarle una serie de reflexiones en *off* y la recreación de breves escenas que hacen que el documental autobiográfico se adentre en los derroteros del pacto autoficcional [9], otorgando gran riqueza textual a la propuesta. Sería éste un subgénero seguido por parte de las cinematografías periféricas:

Neither Allah, Nor Master! is a performative documentary, a genre that many African and African diasporic filmmakers such as Osvalde Lewat (Cameroon) and Guenny K. Pires (Cape Verde) are currently exploring in order to stake out their own subject position within their films' narratives. (Petty, 2012: 194)

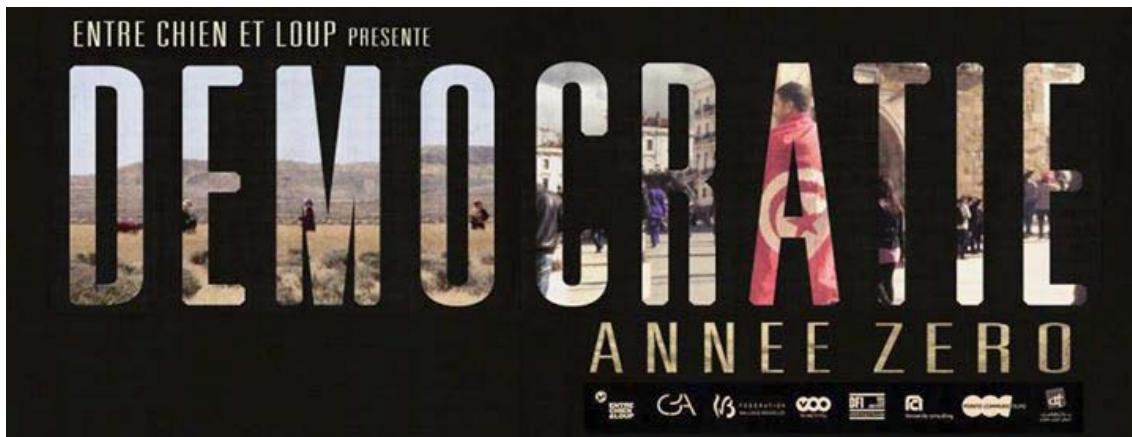
Desde este punto de vista habremos de entender sus siguientes obras. En *Même pas mal* (2012), largometraje de *no ficción* codirigido con Alina Isabel Pérez, relata las dos luchas que acomete en su vida: una contra los extremistas que la amenazan desde el estreno de su documental anterior y otra contra el cáncer de mama que sufre. La vinculación entre lo público y lo privado es exhibido sin ningún pudor con el objetivo de concienciar a los espectadores sobre la desagradable situación que está viviendo no sólo ella, sino su país. Siguiendo esta línea elabora con su última pieza, *Une constitution au nom de Dieu!* (2014), un enérgico ejercicio de protesta ante la incapacidad de laicistas e islamistas de la asamblea constituyente para elaborar una Constitución consensuada. La autora se muestra en plano fijo mientras va mostrando carteles que exhiben mensajes de denuncia ante el peligro de islamización de la segunda república. Aprovecha además para homenajear a Chokri Belaid y Mohamed Brahmi, dos líderes de izquierdas asesinados en los meses anteriores.

4.- Una nueva generación de realizadoras

Una nueva generación de realizadoras ha debutado en la última década. Nacidas entre finales de los setenta y los ochenta, se han visto fuertemente apeladas por la renovación política de su país. Y como creadoras, este cambio ha sido la materia prima sobre la que han edificado sus discursos, comprometidas valientemente con la realidad. Sin duda, el documental será el género favorito, aunque la ficción también será empleada para hablar de la actualidad de una forma menos evidente.

Amira Chebli es un buen ejemplo de esto. Actriz con participación activa como bloguera desde 2006 y activista durante la Revolución de los Jazmines, debuta tras las cámaras en 2012 con *Démocratie Année Zéro*, un largometraje documental codirigido con Christophe Cotteret en el que rastrea los orígenes de esta revolución partiendo de las precursoras revueltas en Gafsa del año 2008. De título muy similar -homenaje al clásico del neorrealismo *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948)-, es *Tunisie, année zéro* (2011), de Fériel Ben Mahmoud, un regreso de Francia a su tierra natal para

filmar durante nueve meses el primer proceso electoral en libertad de su historia, clave para iniciar el difícil camino hacia la democracia que debe recorrer el país.



Un caso parecido es el de Arbia Abassi. Tras dos cortometrajes de ficción, *Tentation* (2006) y *Donia* (2008) en los que sus protagonistas femeninas se evadían en un entorno bucólico, debuta en el documental con un trabajo mucho más comprometido, *Et pourtant ils respirent* (2012), codirigido con Marwen Trabelsi, en el que retrata las duras condiciones de vida en Saida, un barrio marginado de la capital en el que parte de la juventud se ve abocada a delinquir para poder sobrevivir. Ridha, un discapacitado que elabora bolsos, se convertirá en el contrapunto y representará una vía de salida para la oprimida clase social del barrio. Nos hallamos pues ante otro ejemplo de proyecto impensable durante la dictadura al exponer las graves desigualdades existentes en la sociedad.

El interés por las clases sociales más pobres, unido a la preocupación por la situación de la mujer, es tratado por Chiraz Bouzidi en su documental *Ennajeh* (2013). En él retrata la dura vida de una madre de familia que tiene que sacar adelante a su marido enfermo y a sus dos hijas adolescentes rebuscando en la basura, poniendo en peligro incluso su salud. Enmarcada la historia en un ambiente rural, y sin referencias políticas directas, supone un ejercicio sobre la dignidad de la mujer tunecina. El documental forma parte del proyecto Ana Hunna, que recoge diversos trabajos documentales y de ficción sobre mujeres trabajadoras de países como Egipto, Marruecos o Jordania. [10]

Ismahane Lahmar es otra joven autora franco-tunecina que ha desarrollado su trayectoria a camino entre tres continentes: a su infancia en Túnez se unen sus estudios en París y Nueva York. Será precisamente en Estados Unidos donde debute con *On your grave* (2007), un corto impersonal y en inglés acerca de la relación entre un condenado a muerte y la madre de su víctima. Se trata de un ejercicio de esteticismo, vía llevada al paroxismo en su último trabajo, *N'importe quoi* (2013), una comedia fantástica de gran impronta visual que bebe de los códigos del videoclip y la publicidad, realizando una sarcástica crítica sobre la desesperación de ciertas mujeres por encontrar marido. Estos trabajos, de interés menor, serán superados por sus proyectos de corte documental. En *Mon 14* (2012) se enfrenta a la realidad de su país tomando como punto de partida el célebre día 14 de enero de 2011. Basándose en el paisaje y la historia de Túnez, retrata la realidad de un pueblo que se ha expresado contra la opresión y la injusticia. Algo más tarde rodará *Enti Essout* (2012), en el que recoge la opinión de la gente de la calle y la contrasta con el programa electoral de diferentes miembros de la

asamblea constituyente, haciendo especial hincapié en lo que atañe a los derechos humanos, la laicidad y la situación de la mujer. Precisamente será el papel de la mujer en este proceso histórico el protagonista en *Militantes* (2012), de Sonia Chamkhi, un documental sobre ocho candidatas a formar parte de esta asamblea. Realizando el seguimiento a algunas de ellas durante la campaña electoral, aprovecha para revisar la historia de las mujeres tunecinas que han estado presentes a lo largo de la historia en los momentos de cambio, ya sea abanderando movimientos independentistas, estudiantiles, sindicales o feministas.

Manel El Mabrouk rueda, tras algunas piezas de ficción, el documental *Juste un film* (2013), dedicado a los mártires de la revolución. En una habitación empapelada en riguroso blanco y negro con periódicos, donde lo único que difiere es un recorte del difunto Chokri Belaid en intenso color rojo [11], diferentes personajes hablan acerca de la incertidumbre que sienten ante el cambio al que están asistiendo. Reivindicando el arte -danza, poesía o canto- como solución para superar las diferencias, exteriorizan la insatisfacción general de una juventud que esperaba una serie de transformaciones y que a cambio ha visto cómo la revolución aún está inconclusa.

Farah Khadar, por su parte, realiza en sus obras un ejercicio de expresión poética usando el estilo documental para sus creaciones. Jugando tanto con el sonido como con la imagen, consigue dotar a sus propuestas de materialidad háptica, rozando los límites del videoarte al convertirlas en experiencias plásticas. Al mismo tiempo, se compromete discursivamente con la realidad que le ha tocado vivir al abordar el estado de su país, en proceso continuo de mutación y como es patente a través de dos de sus cortometrajes. En *Vibrations* (2011) recorre, a modo del *flâneur* errante de Walter Benjamin, las calles y los paisajes de Túnez recogiendo las consecuencias de la revolución. El himno nacional,



símbolo identitario y unificador durante este proceso, queda inscrito en su banda sonora como emblema de tan importante momento histórico, apelando a las estructuras emotivas más que a su valor puramente denotativo. En su siguiente obra, *Brûlures* (2012), juega con los diferentes sentidos del título ("quemaduras") aplicándolo a la situación del país. En su visita a Sidi Bouzid, el 01 de enero de 2012, recoge el desencanto de los vecinos de Mohamed Bouazizi un año después de su autoinmolación. La frustración de la ciudadanía vuelve a ser protagonista, de ahí que dedique la película a los mártires de la revolución, indicándonos en tono bastante pesimista que su

sacrificio no ha valido para nada. Éste será el último trabajo por el momento sobre Túnez, ya que en *Occupy Paris la-Deféense*, aún en postproducción, tratará del movimiento de los *indignados* en París, un crisol multicultural con el objetivo común de denunciar el fracaso del modelo económico y social actual.

Kaouthar Ben Hania, tras estrenarse con un par de cortometrajes, realiza otro de los filmes premonitorios del cambio que habría de llegar. En *Les imams vont l'ecole* (2010) dirige un documental de corte observacional con una compleja historia sobre los imanes de la Gran Mezquita de París, quienes deben acudir a l'Institut Catholique de París para formarse en laicidad. A pesar de la distancia geográfica con Túnez en el relato, éste tema, la laicidad, no deja de ser un tema recurrente en la sociedad tunecina como ya hemos visto, y más aún tras el derrocamiento de Ben Ali. Esto se halla en el centro de su siguiente trabajo, el cortometraje de ficción *Peau de colle* (2013), que narra en un tono fantasioso la historia de una niña que se resiste a formarse en el Islam en una escuela *kottab*. En su último trabajo, el *mockumentary* titulado *Le Challat de Tunis* (2013), firma un ejercicio de humor negro acerca de la leyenda urbana de un hombre que, en moto y navaja en mano, atacaba a las mujeres más bellas y provocativas de la capital por el simple hecho de serlo. La propia autora, en un ejercicio autoficcional -en grado superior de ficcionalización al mencionado de Nadia El Fani-, será la encargada de investigar acerca de tan misterioso personaje. Mediante esta estrategia narrativa lleva a cabo un retrato crítico del Túnez postrevolucionario, mostrando así mismo la difícil posición que ocupa la mujer en el mismo.



En este tono autoficcional habría que entender también el último trabajo de Sarah Benilouche, más conocida por sus documentales de viajes musicales como *Las bellas de Cádiz* (2007). Regresará a su tierra para filmar *Ciao Habiba!* (2012), un documental sobre la diva Habiba Msika, quemada por su amante en 1930. [12] Benilouche, en su intento de actualizar el mito, vuelve a Túnez para realizar un casting entre las mujeres que desean encarnarla. La propia búsqueda emprendida por la directora para encontrar a una actriz que interprete a Habiba Msika se convierte en la trama principal de la

historia, recurriendo también a mecanismos autoficcionales similares a los ya citados, aunque la autora no llega a tener una excesiva presencia en la historia. Este interés por las mujeres que se sublevan contra las imposiciones de la sociedad es compartido por Latiffa Robbana Doghri, quien filma junto a Salem Trabelsi el documental *Boxe avec elle* (2012), una historia sobre boxeadoras tunecinas, seres incomprendidos en una sociedad de corte patriarcal donde el papel que se les ha dado no está, ni mucho menos, en el cuadrilátero de un gimnasio. El combate profesional de las púgiles sirve como metáfora de las batallas que tienen que acometer en su vida diaria, luchando contra prejuicios y rechazos de diversa índole.

A pesar de los casos citados de Ismahane Lahmar y Kaouthar Ben Hania, el cortometraje de ficción resultará ser un género menos transitado e interesante durante este periodo democrático. Saya Sawssen realiza en *Bouscoulades, Avril 1938* (2012), codirigido con Takar Khalladi, una revisión de la represión francesa a través de un grupo de mujeres que, desde un burdel, combaten a los colonizadores. Charlie Kouka, por su parte, filma en *À ma fille* (2012) las dificultades de comunicación entre un padre y su hija, pertenecientes a dos generaciones distintas con diferentes valores morales. Sobre las relaciones paterno filiales también basará su obra Leyla Bouzid. Si en *Sousbresauts* (2011) trata la debacle que se cierne sobre una familia burguesa tunecina por la supuesta pérdida de honra de su hija, en *Zakaria* (2013) el protagonista tendrá que enfrentarse a su sentimiento de desarraigo en Francia cuando tenga que retornar a Argelia para el entierro de su padre, y su hija se rebele contra él. Inès Ben Othman por su parte, en el carnal cortometraje *D'amour et d'eau fraiche* (2011), retrata la resistencia de una pareja de enamorados a que invadan su hogar, una alegoría de la violación del espacio privado por las fuerzas públicas.



Sousbresauts (Leyla Bouzid 2011)

La animación, en cambio, ha sido el género menos transitado con diferencia, debido principalmente a la gran dificultad técnica que acarrea. Por ello fue acogida como una gran noticia la irrupción de Nadia Rais en el mundo del cortometraje de animación con *L'Ambouba* (2009), realizado con una prodigiosa técnica tradicional y un estilo muy

personal. Pero sería su siguiente trabajo el que terminaría de dar brillo a su aún corta pero extraordinaria carrera. Con un guión escrito bajo el régimen de Ben Ali, el cortometraje *L'Mrayet* (2011) será estrenado en festivales de la talla de Estocolmo o Palm Springs. En este trabajo realiza una crítica a la falta de la libertad de expresión durante el régimen anterior. En un futuro cercano, a los ciudadanos le son impuestas unas gafas para que la visión que tengan no difieran de la del gobierno comandado por un conejo -inspirado en el del anuncio televisivo de pilas eléctricas *Duracell*, al cual parece que nunca se le acabarán las baterías, evidentemente en referencia a la longevidad exasperante del mandatario tunecino.

5.- Conclusiones

Siguiendo las teorías sociológicas del cine de Siegfried Kracauer (1947) no resulta descaminada la hipótesis de que el cine realizado por mujeres tunecinas anticiparon el cambio político que habría de llegar (Ascorbebeitia, 2013). Funcionaron a modo de catalizador del descontento reinante en la sociedad, y en especial en lo referente a la situación de la mujer. Es así como elaboran un cine que evade la censura a través de recursos diversos -como la ubicación de la narración en tiempos pasados- o a través de filmes con producción extranjera, lo que les asegura cierto margen de tranquilidad ante la difícil situación política que vivían.[13] En esta línea habría que interpretar tanto la actitud de rebelión de los personajes de ficción de Raja Amari como los actos reivindicativos por la definición de un Estado laico llevados a cabo en sus documentales por la propia Nadia El Fani. Es un cine que presagia una rebelión contra el orden establecido, una tradición caduca y degenerada que coarta la emancipación de la mujer. Así serán representadas ellas pues, en constante enfrentamiento contra los elementos circundantes. Sin resignarse a la situación a la que se han visto abocadas, luchan por mantener su margen de independencia, evitando la presión ejercida por una sociedad tradicional y patriarcal, ya esté representada por el régimen de los *beys*, por la imposición de una religión castradora o por la negación por parte de sus propios maridos. En este sentido actuarían los retratos documentales de figuras que supusieron una ruptura con los cánones establecidos para la condición femenina de comienzos del siglo XX, viniendo a apoyar esta voluntad de mostrar modelos alternativos de comportamiento libres de conciencia.

Tras la Revolución de 2011 surge, con la abolición de la censura, una nueva ola de realizadoras tunecinas. Las críticas de forma velada al antiguo régimen, así como a la realidad más próxima, son sustituidas por mensajes directos, inclusive en primera persona, que conducen además a un florecimiento del cine documental. Libre ya de la amenaza de un régimen dictatorial que no consiente disensiones ni acerca de sus mensajes políticos ni sobre la imagen de nación que desean proyectar, su producción cinematográfica adquiere un mayor interés al acercarse con inmediatez a argumentos de temática social y política. Se fragua, pues, un nuevo cine donde se actúa con absoluta transparencia a la hora de posicionarse políticamente, donde el documental performativo, en grado autoficcional, tiene un peso indiscutible. Los sentidos homenajes a los asesinados Mohamed Brahmi y Chokri Belaid, así como los ataques a la política islamista de Ennahda, son un claro indicador de la deriva de esta cinematografía, donde las realizadoras se posicionan con una voz de conciencia libre y muy crítica. Dentro de esta tendencia más sorprendente resulta aún su capacidad de revelar los diferentes matices presentes en los cambios que se están dando en la sociedad, dotando a sus

producciones de un pesimismo notable ante el inconcluso proyecto de remodelación nacional.

En el terreno documental buscarán dignificar a la mujer, haciendo retratos que no rehusarán los aspectos más sórdidos de la realidad siempre que sirvan para construir un discurso crítico sobre la misma -con *C'était mieux demain* como obra paradigmática a este respecto. Este género se convierte así en arma arrojadiza para desvelar los mecanismos de sometimiento de éstas en la sociedad. Mujeres que con coraje acometen tareas que tradicionalmente no le han sido propias, como el ejercicio de profesiones como el boxeo (las protagonistas de *Boxe avec elle*) o la responsabilidad del sustento económico familiar (la madre de *Ennajeh*). En el terreno de la ficción el *hijab* destacará por su práctica ausencia, actuando como símbolo del derecho de autodeterminación frente a la religión. Se convierten así, al contrario que en otras tradiciones de marcos culturales próximos, en actantes *héroes* (Propp, 1928), capaces de tomar decisiones y vivir sus propias experiencias.

Gran parte de este fenómeno habría que enfocarlo desde un debate postcolonial. Por una parte no se debe menospreciar la herencia colonial y el papel de Francia a la hora de fomentar una disgregación entre religión y Estado. Bourguiba rescataría este principio para la Constitución de la primera república, configurándose en rasgo clave de la idiosincrasia de Túnez frente al resto de países árabes. El tema de la laicidad se convertiría pues en un tema abierto al debate, convirtiéndose la *sharia* así en un asunto lateral a la formulación de la identidad nacional, con todo lo beneficioso que resultó para la conformación de los derechos de la mujer.

No se puede desdeñar tampoco el hecho de que la mayoría de estas realizadoras se hayan desarrollado dentro de un marco bicultural y bilingüe. La formación que han recibido ha sido clave para ello, donde el dominio de la lengua francesa constituye un elemento clave para la elección de los centros de estudio, con París, Valonia o Quebec convertidos en epicentros para la mayor parte de ellas. Si bien esta situación ha provocado que algunas hayan optado por retratar asuntos relativos a los países de acogida o bien a su posicionamiento como emigrantes en los mismos (como puede ser el caso del cortometraje *Zakaria*), lo más habitual es que muchas regresen a su país y rueden desde una visión *glocal*, donde se produce una alternancia de elementos culturales locales con otros globalizados. Así, el marco cultural tunecino se ve en un proceso de construcción identitario que no rehúsa ni a su carácter magrebí ni a los aspectos positivos heredados de la época colonial. [14]

Desde este posicionamiento trabajan para exponer su situación actual, elaborando un cine de *mujeres, femenino y feminista* (Zecchi, 2003: 11). Las mujeres son convertidas en protagonistas en la práctica totalidad de las realizaciones, inscritas en un discurso complejo: la mujer, en la pantalla, es transmutada en la metáfora de un nuevo Túnez que busca su personalidad nacional, una redefinición que, sin perder su tradición cultural, conlleve la consecución de nuevos derechos en pos de una sociedad absolutamente igualitaria. Se convierte así el cuerpo en terreno de lucha de la reconfiguración de la identidad -como el cuerpo en movimiento de la madre de *Satin Rouge* mientras baila rompiendo con unos estereotipos que han lastrado un desarrollo mayor en materia de igualdad de derechos entre sus ciudadanos. Se posicionan estas directoras así, a través de sus discursos fílmicos, en cronistas del nuevo y postrevolucionario cronotopo Túnez, de una sociedad heterogénea, bicultural, bilingüe y más igualitaria.[15]

Notas

[1] Estamos hablando de *L'Aube*, dirigida y producida por Omar Khelifi, miembro activo del valiosísimo movimiento de cineastas amateurs tunecinos (MTCA) y autor de una obra básica sobre la historia del cine de este país, *L'histoire du cinéma en Tunisie (1896-1970)*. Reseñar que no supone la primera incursión del país magrebí en el séptimo arte, ya que los hermanos Lumière ya retrataron Túnez en 1896 y el primer cortometraje de nacionalidad tunecina data de 1924, *Zohra*, de Albert Samama-Chikli.

[2] Por *no ficción* se define aquel género cinematográfico que renuncia a la objetividad que parece serle propia al género documental, transgrediendo así los límites entre lo ficcional y lo factual.

[3] De hecho, para Stefanie Van de Peer (2010) Salma Bacchar vió en estos movimientos una gran oportunidad para llevar a cabo su cine: "While Third Cinema had overlooked the role that women could potentially play in this new kind of filmmaking, New Arab Cinema turned out to be the perfect opportunity for women in the Arab world to reclaim their position behind the cameras" (2010, p. 20).

[4] Si en los años setenta Argelia fue el referente cinematográfico del Magreb tras concedérsele la Palma de Oro a *Chronique des années de braise* (1975, Mohamed Lakhdar-Hamina), en los ochenta el cine tunecino recogió el testigo, quién de forma velada y "dentro de un movimiento de desencanto nacional, exacerbó la crítica social expresada a través de una sensibilidad particular, a veces en sintonía con el intelectual pequeño burgués, cuya encarnación perfecta fue *L'Homme de cendres* (1986), de Nouri Bouzid" (Chikhaoui, 2009: 6).

[5] "En la trivialidad cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros." (Deleuze, 1985: 32)

[6] A Raja Amari le produjo años antes el largometraje de ficción *Satin Rouge* (2002), de gran éxito internacional, y actualmente preparan *Foreign Body*, sobre la historia de Samia, una inmigrante ilegal que encuentra trabajo en la casa de una familia parisina.

[7] Hay que señalar que la posición de la mujer en el mundo del cine en Túnez dista mucho de la del resto de países del entorno, ya que las encontramos no sólo dirigiendo, sino también trabajando en equipos de dirección o como montadoras de notables películas. El idioma ha posibilitado este trasvase de trabajadoras, como en el caso de Moufida Tlatli, montadora de películas de otras directoras como Farida Benlyazid.

[8] Es interesante el proceso de narrativización que sufrió la Primavera Árabe a través de los medios de comunicación, un fenómeno que siempre se quiso describir como positivo por Occidente: "the revolution must be peaceful; it must be secular; it must be a mass movement (but must particularly include the urban bourgeoisie); it must be above and outside of electoral politics; it must demand the ouster of a gerontocratic despot (and not target the United States or Israel); there must be signs and banners (in English, if possible); there must be Internet-savvy youth; it must be televised; and above all, it must have a clear ending." (Bady, 2012: 139)

[9] La autoficción viene siendo un terreno de disputa dentro de los estudios narratológicos. A este respecto extrapolaremos al cine lo teorizado desde el ámbito estrictamente literario, considerando autoficciones a aquellas narraciones que se fundamentan en "la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato" (Alberca, 2007: 31).

[10] Actualmente Chiraz Bouzidi prepara un documental sobre mujeres trabajadoras del MENA (Middle East & North Africa), con producción de la asociación alemana GIZ.

[11] El motivo de que sólo aparezca la dedicatoria y la imagen de Chokri Belaid, y no la de Mohamed Brahmi, se debe a que el documental se finalizó en el mes de febrero, justo después de su muerte, pero meses antes de que se produjese el asesinato de Brahmi. Esto muestra la inmediatez del documental tunecino postrevolucionario.

[12] La cantante, bailarina y actriz, epítome de la vida libre, ya fue retratada por Salma Baccar en *La danse du feu* (1995).

[13] Florence Martin compartiría esta opinión, para quién existe un marco común para todo el norte de África: "a Maghrebi woman director skillfully arranges her filmic tales, knowing the domestic forces in play: censorship, which is political -enforced by her nation's oberbearing leader- and cultural. As a result, the filmmaker's cinematic discourse has to escape the watchful censor's radar, while still sharing secrets with the local viewers *and* telling a story whose interest transcends the frontiers of her nation." (Martin, 2011: 183)

[14] En este sentido se podría defender también el feminismo internacional, "that works both locally and globally, in the sense that it recognizes differences and similarities, and promotes an understanding of these differences and similarities as existing both in the First and Thirld World" (Abdulrahman Al-Hossain, 2011: 204)

[15] Tras diversas disputas, y con un año de retraso según lo previsto, el 14 de enero de 2014 se aprobó tanto la nueva Constitución de Túnez como el nombramiento de un nuevo Ejecutivo tecnócrata. Entre algunos avances para los derechos de la mujer, la paridad en la representación parlamentaria.

Bibliografía

- Abdulrahman Al-Hossain, Haya (2011) *Feminist Representations in North African Cinema*. Washington: George Washington University.
- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ascorbebeitia, Gorka (2013) "El cine hecho por mujeres árabes en la última década ha sido premonitorio de las revueltas". *El Diario Norte*, 28/06/2013. http://www.eldiario.es/norte/euskadi/bizkaia/mujeres-arabes-decada-premonitorio-revueltas_0_148035763.html
- Bady, Aaron (2012) "Spectators to Revolution: Western Audiences and the Arab Spring's Rhetorical Consistency". *Cinema Journal*, 1, 2012: 137-142.
- Chamkhi, Sonia (2002) *Cinéma tunisien nouveau: parcours autres*. Tunis: Sud édition.
- Chikhaoui, Tahar (2009) "El despertar del cine marroquí". *Cahiers du Cinéma España*, especial nº 7, *Cine marroquí contemporáneo*, pp. 6-9.
- Deleuze, Gilles (1985) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Donadey, Anne (2011) "Representing Gender and Sexual Trauma: Moufida Tlatli's *Silences of the Palace*". *South Central Review* v. 28, n. 1, pp. 36-51.
- Gabous, Abdelkrim (1998) *Silence, elles tournent: les femmes et le cinéma en Tunisie*. Túnez: Cérès; CREDIF.
- Khadhar, Hédia (recop.) (1985) *Anthologie de la poésie tunisienne de langue française*. París: L'Harmattan.
- Khannous, Touria (2013) *African Pasts, Presents, and Futures: Generational Shifts in African Women's Literature, Films, and Internet Discourse*. Plymouth: Lexington Books.

- Khoury, Malek (2005) "Origins and patterns in the discourse of New Arab Cinema". *Arab Studies Quarterly*, 27, 1-2, pp. 1-20.
- Kracauer, Sigfried (1947) *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Lang, Robert (2014) *New Tunisian Cinema: allegories of resistance*. New York: Columbia University Press.
- Martin, Florence (2011) *Screen and Veils: Maghrebi Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Merino, Azucena (1999) *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid: Ediciones JC.
- Mulvey, Laura (1995) "Moving Bodies". *Sight and sound*, Mar 1, 5, 3, pp. 18-20.
- Petty, Sheila (2012) "Neither Allah, Nor Master! 2011". *African Studies Review*, 55, 2, pp. 193-194.
- Propp, Vladimir (1928) *La morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- Taubin, Amy (2001) "Amy Taubin on Moufida Tlatli's study of a family blighted by the oppressive sexual politics of Tunisian society". *Film Comment*, 37, 2, pp. 18-19.
- Valenzuela, Javier (2012) *Crónica del nuevo Oriente próximo*. Madrid: Catarata.
- Van de Peer, Stefanie (2010) "Selma Baccar's *Fatma 1975*: at the crossroads between Third Cinema and New Arab cinema". *French Forum*, 35, 2/3, pp. 17-35.
- Willis, Michael J. (2012) *Politics and Power in the Maghreb: Algeria, Tunisia and Morocco from the Independence to the Arab Spring*. London: Hurst & Company.
- Zecchi, Barbara (2013) "Gynocine: la necesidad de nombrar". En Zecchi, Barbara (coord.) *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza, Massachusetts: University of Massachusetts Amherst, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 11-19.

La bicicleta verde (*Wadjda*, 2012): un futuro sobre ruedas

Joaquín M^a Aguirre Romero
Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Resumen: La bicicleta verde (*Wadjda*, 2012) es un filme que refleja la transformación de la mujer saudí y las restricciones a que se ve sometida a través de la historia de una niña de 10 años. La excusa de la bicicleta le sirve a la realizadora, Haifaa Al-Mansour, para realizar una fina descripción de la sociedad a través de las relaciones de *Wadjda* y su madre con la figura del padre. Bajo una aparente comedia de costumbres, la película muestra la capacidad de la mujer para valerse por sí misma en una sociedad tradicional que la limita en todos los órdenes. El film refleja el papel de la religión y del sistema educativo que la transmite en el orden social.

Palabras clave: cine árabe, cine de género, Haifa Al-Mansour, feminismo

1. Introducción

La película *La bicicleta verde* (*Wadjda*, 2012) dirigida por Haifaa Al-Mansour es notable por diversos motivos y circunstancias. En primer lugar está la película por ella misma, sus valores cinematográficos, narrativos e interpretativos; en segundo lugar, el lugar que tiene en la historia del Cine por distintas circunstancias. En este segundo caso, *La bicicleta verde* es la primera película rodada en Arabia Saudí, un país sin salas de cine, y es la primera rodada por una mujer en unas situaciones laborales complicadas, algo que se refleja en la propia película y que los documentales que acompañan a la edición en DVD se encargan de confirmar a través de las complicaciones del rodaje. Puede decirse que *La bicicleta verde* es el principio y el final (provisional) del cine saudí.

Estas dos últimas circunstancias hacen de la película algo muy especial, una rareza que contrasta con el valor destacado de la película: la aparente sencillez formal y de la historia.

La película puede valorarse desde cualquier perspectiva —cinematográficamente, género o pionera en Arabia Saudí— pero lo más justo es tener en cuenta todos estos factores, pues sin excepción son condicionantes del resultado. El gran acierto de Haifaa Al Mansour no es haber hecho una gran película —simplemente haber podido rodarla ya fue un éxito—, sino haber podido contar la historia que ella quería contar y haber podido disponer de unos intérpretes excepcionales en su naturalidad, comenzando por el *milagro* de su protagonista, Waad Mohammed (a la que encontraron tres días después de haber empezado el rodaje). Sin ella, la película hubiera sido otra.

Una labor magnífica también la de las dos actrices adultas que encarnan a la madre (Reem Abdullah) y la Srta. Hussa (Ahd), la directora del colegio de Wadjda. Ambas componen sus personajes con una comprensión ajustada de lo que representan en el conjunto de la historia. El caso de Ahd debe ser explicado. Es actriz y directora, la primera mujer saudí que estudió cinematografía, obteniendo su grado en los Estados Unidos, lugar donde reside. Ha obtenido diversos premios y reconocimientos en festivales internacionales, tanto como actriz como con sus cortometrajes. Su composición del personaje de la Srta. Hussa es también memorable. Su participación en este proyecto saudí, con equipos y producción alemanes, tiene mucho de compromiso, pues son las dos únicas mujeres con voluntad cinematográfica saudíes aparecidas hasta el momento. Son pioneras.

Este carácter pionero va más allá de la cuestión cinematográfica o estética. Va directamente a su condición de mujeres en un mundo con constantes obstáculos para ellas. Las dificultades que las niñas saudíes, como Wadjda tienen para conducir una bicicleta, son las que tienen las mujeres adultas para poder conducir sus propios automóviles. Los noticiarios nos dan cuenta permanentemente de los desafíos de las conductoras saudíes a las órdenes de no conducir sus propios coches. Esto lo podemos ver reflejado a lo largo de la película a través de sus relaciones de dependencia con los "conductores", las personas que van a recogerlas y sin las cuales quedan inmovilizadas en sus domicilios, presas de las normas tradicionales y legales.

En un paralelismo simplista podríamos considerar *La bicicleta verde* como una versión infantil de la prohibición de la conducción a las mujeres. Solo sería una pequeña parte de la cuestión, pues el verdadero acierto de esta película es saber hacer aflorar las cuestiones esenciales a través de lo aparentemente sencillo, de forma fluida, sin necesidad de forzar nada o realizar una *película de tesis*. Es este ascenso de lo cotidiano lo que nos permite ver hasta qué punto todos estos elementos corresponden a una misma estructura patriarcal, sobre la que se cimenta la totalidad de la sociedad.

En Arabia Saudí no ha habido "revoluciones" en un sentido histórico y estricto, como las ha habido en otros países. Eso no quiere decir que no esté viviendo su propia revolución a través de elementos como esta misma película. En octubre de 2009, la revista Time dedicaba su portada a la *revolución callada* de las mujeres saudíes ("Saudi Women's Quiet Revolution: More rights and greater freedom, but too slowly for some"¹). No todas las revoluciones se pueden fotografiar en las calles y puede parecernos que hay una gran distancia entre enfrentarse a ejércitos o policías y tomar el volante de un coche para salir a dar vueltas por las carreteras un día determinado. Tal vez nos parezca que las revoluciones son manifestaciones y carreras, asaltos a ministerios y a residencias de presidentes, pero un paseo en bicicleta puede ser un acto de independencia digno de figurar en las pequeñas revoluciones que encabezan los que luchan cotidianamente, sin fotografías



¹ "Saudi Women's Quiet Revolution: More rights and greater freedom, but too slowly for some" *Time* 19/210/009. El número incluía el reportaje de Andrew Lee Butters "Saudi's Small Steps" <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1929235-2,00.html>

ni periodistas. La revolución de la mujer saudí comienza tras las ropas, tras los muros, tras las costumbres, de aparentes batallas pequeñas pero que requieren enormes esfuerzos. Las dificultades del rodaje mismo de la película, contadas por la directora en múltiples entrevistas, lo evidencian.

La bicicleta verde realiza un análisis de la cultura en lo que afecta a las personas y sus relaciones y nos muestra los efectos negativos que pueden llegar a tener, lo opresivas que pueden llegar a ser condenando a las personas al sufrimiento innecesario. Es psicología, sociología y análisis cultural, todo ello bajo el ropaje más sencillo. Haifaa Al Mansour nos muestra, como haría un antropólogo, que cualquier situación tiene un valor simbólico y forma parte del conjunto de relaciones sociales. Nuestro trabajo se centra precisamente en esa perspectiva de visión doble, lo que nos muestra la película y lo que nos dice de su cultura. Clifford Geertz escribió:

El concepto de cultura que propugno [...] es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (1988, 20).

La obra es texto que refleja otro texto (la cultura), esa *urdimbre*, como la llama Geertz. Haifaa Al Mansour ha sido capaz de mostrarnos el estado de una cultura gracias a la selección cuidadosa de los elementos que organizan la historia. *La bicicleta verde* es un pedazo de *vida* sin ser un documental. Lo es porque no vemos nada forzado y sí, en cambio, una profunda unidad del conjunto, como trataremos de mostrar aquí. Lo que se podía haber quedado en una obra infantil es, gracias a los detalles que la salpican, una muestra de ese conflicto interior resultado del inmovilismo social y religioso, de una tradición que se niega a evolucionar. Pero el cambio —la "revolución", la "primavera saudí"— está ahí. Ha llegado de forma sencilla y sin estridencias, con modestia y con objetivos aparentemente pequeños en comparación con otros, pero que son valientemente planteados por aquellas que hacen de sus vidas diarias pequeñas batallas, casi imperceptibles al ojo.

Tiene otra gran virtud, para terminar esta presentación: nos muestra a la mujer tras la *abaya* y el *niqab*. Habitualmente, esas *manchas negras* a las que son reducidas las mujeres en los espacios públicos las despersonaliza, restándoles la posibilidad de ser diferentes. Esa negrura sin contraste tiene un efecto devastador en su percepción desde fuera de su propia cultura. Sin embargo, mostrarlas en el ámbito "privado" permite recuperar esa humanidad diferenciada que se les niega exteriormente. En *La bicicleta verde* podemos ver los dos ámbitos, el público y el privado, cómo están determinados unos y otros, cuáles son las extremas diferencias entre ambos. El ámbito privado tiene sus grandes condicionantes, como veremos, pero el público está regido por normas de aplicación general y obligado cumplimiento.

En este sentido, entiendo que la película realiza una gran tarea al mostrarnos por dentro un mundo tradicionalmente oculto a los ojos y sometido a poderosos estereotipos exteriores. La película nos permite apreciar ese conflicto entre el deseo de crecimiento personal, de autonomía y las normas sociales y familiares que lo restringen. No es una cuestión solo entre lo público y lo privado, pues las normas proceden de un mismo patrón, la sujeción de la mujer y el dominio masculino.

2. La historia y el personaje.

La historia de *La bicicleta verde* es muy sencilla: una niña quiere una bicicleta. Ella quiere una bicicleta como otros quieren el trono de Dinamarca. Si los relatos surgen de la necesidad de vencer los obstáculos que se oponen al deseo, *Wadjda* es un relato arquetípico. Nos cuenta la forma de vencer los obstáculos en una sociedad en la que *las niñas no pueden montar en bicicleta*, como se le advertirá repetidamente a la protagonista. Es el obstáculo el motor del relato, como lo es de la propia vida de Wadjda, que se sentirá estimulada para conseguir su sueño.

El gran acierto de Haifaa Al-Mansour es haber mantenido la dimensión humana del deseo infantil sin forzar su dimensión simbólica. Lo que pueda parecer un asunto trivial se convierte, gracias a su dimensión artística, en una forma de mostrar un drama mayor, el de las mujeres en un mundo completamente regulado. La prohibición de montar en bicicleta es una más de las prohibiciones existentes, puede que no la más importante, pero sí la más importante para ella en *ese momento*.

2.1. Primer parte: Wadjda, la emprendedora.

Estructuralmente la historia tiene una primera parte en la que se nos presenta al personaje y su forma de ser en un mundo doble, el de su casa y el del colegio, además del espacio intermedio que lleva de uno a otro, las calles, una tierra de nadie en la que pueden ocurrir muchas cosas si no se tiene cuidado.

En esta primera parte se nos presenta a Wadjda, una niña de diez años, con un carácter individualista y una gran obcecación para conseguir sus objetivos. Nada frena a Wadjda.

La primera imagen que tenemos en la película nos muestra un conjunto de zapatos indistinguible, zapatos negros de colegialas. Entre ellos destaca un par de viejas zapatillas grises de baloncesto. Son las de Wadjda. Están en una clase de rezos y su poca atención hace que sea expulsada. El castigo es salir al patio y permanecer quieta a pleno sol. Wadjda levanta una mano para intentar no quedar cegada. El sol de Arabia Saudí no es precisamente suave.



Pronto descubrimos que Wadjda no tiene amigas entre sus compañeras. Sus preocupaciones son otras. No hay conversaciones más que circunstanciales con otras compañeras; no existe un diálogo con niñas de su misma edad. Ella es diferente al resto, como nos muestran sus zapatillas. Y no tiene el más mínimo interés en ser como las demás. Cuando le exijan más tarde no volver más con las zapatillas viejas al colegio, se dedicará a pintarlas con un rotulador oscuro para que parezcan otras. Tiene respuesta a los problemas.

Sí tiene en cambio un amigo de su edad, Abdullah, con el que comparte juegos y camino. La amistad es atípica porque los amigos de Abdullah se dedican a cosas como tirar piedras a los edificios o pegar patadas al balón. Las chicas no existen para ellos. Pero Abdullah lo deja todo cuando aparece Wadjda y ella busca su compañía. No la veremos hablando con otras niñas más que cuando realiza negocios o algún asunto de clase.

La faceta negociante de Wadjda es algo más que una anécdota y forma parte importante del entramado de la película. Wadjda es una "emprendedora" nata; no lo decimos de forma simbólica, sino literal. Se nos muestra cómo se dedica a trenzar pulseras con los colores de equipos de fútbol que después vende a las niñas del colegio. Las empaqueta en bolsas de plástico. Wadjda lleva su contabilidad y los encargos en sus cuadernos, perfectamente ordenados. Justifica los precios ante sus clientas del colegio por el esfuerzo del trabajo invertido. "Solo hice diez y estoy molida", le dice a la compañera que recoge su encargo.

En una visita a un centro comercial, Wadjda entablará conversación con un dependiente situado tras un mostrador al que le preguntará por las pulseras que vende. Las que hay allí son *de China*, pero las suyas están hechas a mano. También a ella le afectan las *importaciones*.

Es también importante su dimensión comercial en las relaciones con el encargado de la tienda de juguetes en donde Wadjda ha visto la bicicleta verde. Son sus tratos con él lo que le valdrá la calificación de "niña con agallas", como se referirán a ella al final de la película.

Que se la presente como capaz de establecer su propio negocio y discutir con los encargados de los comercios por donde va, en un país en el que el trabajo femenino tiene sus limitaciones y la dependencia del marido o familia es mayor, adquiere un valor de "futuro". Wadjda será *autosuficiente* y podrá dirigir su propio futuro. No le falta determinación ni capacidad para ocuparse de su vida.

Una de las propuestas *revolucionarias* de la película es precisamente mostrarnos sus capacidades y autonomía. No es difícil imaginarse el futuro a que aspira. Wadjda es la modernidad en un mundo lleno de tradiciones. Entra en la tienda de juguetes, donde el dueño escucha la música que sale de los altavoces de un tocadiscos y le dice con descaro si no sabe que "ya se ha inventado el casete". Acabará grabándole una cinta con música porque "ya son amigos" y harán negocios.

Sin duda, Wadjda es una emprendedora y eso contrasta con la pasividad que se encuentra frente a los problemas en otras mujeres. Es una luchadora y no deja de hacerlo en ningún momento. Wadjda es sobre todo una propuesta, un ejemplo de otra forma posible de existencia en la sociedad, de una energía que está ahí desaprovechada.

El deseo de Wadjda de una bicicleta surge cuando comprueba que Abdullah puede correr más que ella. Hay algo que se rebela en su interior. Hemos podido ver cómo su amigo Abdullah, en una secuencia anterior, le quita el bocado y la reta a que le

alcance. Ambos emprenden una carrera por la calle. Y Wadjda celebra alegre su victoria; corre más que él. "¡Recuperé mi bocado!", grita levantando los brazos. Abdullah se va corriendo y regresa poco después montado en una bicicleta. Al pasar junto a ella le quita el pañuelo que le cubre la cabeza. Wadjda corre tras él y su bici. Finalmente recupera el pañuelo y cae al suelo, sobre un montón de arena.

"¿Crees que eres más rápido que yo?", le dice cuando ha recuperado el pañuelo. "¡Ya veremos cuando tenga una bici!", grita mientras Abdullah y sus amigos se pierden en la calle sobre sus bicicletas.



Es este sencillo momento el que marca el final de la primera parte de la obra. Posteriormente, al regresar del colegio, Abdullah se acercará a ella y le ofrecerá un pañuelo nuevo como forma de hacerse perdonar. "¡Aún no estamos empatados! Cuando tenga mi bici y gane la carrera estaremos empatados", dice. "¡Si vosotras no podéis montar en bici!", replica Abdullah. "Perder contra una chica sería terrible", concluye Wadjda.

El carácter competitivo —en todos los niveles— de Wadjda, su empeño casi stendhaliano, es el rasgo determinante sobre el que se construyen los demás; es esa negación a verse vencida lo que determina sus acciones como personaje. Ella es distinta y se siente distinta. Los demás se encargarán, como se le dirá directamente al final, de que no se salga con la suya, de reducirla en su carácter indómito.

La primera parte se cierra, pues con un desafío, la promesa de una carrera en la que el primer obstáculo será conseguir una bicicleta; el segundo, poder montar en ella y, finalmente, ganar a Abdullah. Solo el tercero de los retos es una competición infantil; los otros dos pertenecen al orden social y a su voluntad de conseguir las cosas.

2.2. Segunda parte. Una bicicleta verde y cómo conseguirla.

La aparición de la bicicleta tiene algo de *epifánico*, de revelación y encuentro mágico. Mientras Wadjda camina por la calle ve, por encima de un muro, una bicicleta que parece marchar sola. Es una imagen insólita; algo que transformar la realidad en fábula. Wadjda la sigue con la mirada, asombrada por tal prodigio. La interrupción del muro muestra que la bicicleta está situada sobre un coche en el que es transportada. La niña

corre intentado seguir al coche, pero lo pierde de vista. Finalmente dará con ella frente a una tienda de juguetes. Wadjda acaricia la bicicleta. "Ochocientos riyales", le dice el vendedor, "demasiado caro para ti".

La segunda parte en la búsqueda de los recursos para poder conseguir la bicicleta que quiere. La simple explicación de que quiere una bicicleta sirve para que aparezcan todos los impedimentos sociales y culturales que se la niegan. Abdullah ya se lo advirtió claramente: "vosotras no podéis montar en bicicleta". Wadjda tratará de demostrar que sí es posible.

El periplo de la niña para conseguir el dinero es interesante porque cada cantidad que consiga le servirá a Haifaa Al-Mansour para componer el mosaico social y sus condicionantes.



La primera negación viene de la madre. Cuando le dice que quiere una bici para montar con Abdullah, la respuesta es tajante y extensiva: "¿Has visto a alguna niña montada en bici?". No se trata solo de ella, no es una prohibición personal; en una situación general, algo que afecta a la totalidad de las niñas. La madre la recrimina que llegando a casa agotada de su viaje diario al trabajo le pregunte algo así. La respuesta de Wadjda es ponerse a hacer pulseras en su habitación y calcular cuánto dinero le falta para poder comprarla.

La necesidad de conseguir dinero determina algunos de los episodios de esta segunda parte. Vendiendo pulseras no tendrá suficiente para reunir el dinero que le hace falta. Es cuando se produce el "incidente" de Abeer.

Una alumna mayor le pide a Wadjda que entregue un justificante de salida a su "hermano", que está fuera del colegio, junto a una camioneta blanca aparcada. La muchacha, Abeer, le ofrecerá 10 riyales por darle el papel al salir. Wadjda le exige el doble, veinte. "¡Dios, cómo eres!". Sin el permiso no la dejarán recogerla. Wadjda mira con cara de escepticismo. No se cree la historia del hermano. Al salir, un chico está allí esperando. Wadjda se acerca a hablar con él y le dice que Abeer le ha dicho que le entregue el justificante y que él le daría 20 riyales. El chico se los da. "¡Hasta tu dinero huele a colonia!", le dice Wadjda al alejarse con el dinero.

Este incidente, casi picaresco, nos muestra las pillerías de Wadjda y cómo es capaz de jugar con astucia las bazas de que dispone. Se nos está mostrando el control social, la vigilancia que hay sobre las chicas.

Wadjda se encuentra en el límite de edad en que puede gozar de los privilegios de la infancia. El control sobre ella es relativo y ella lo burla con su astucia en casi todas las ocasiones embargo. Cuando salía del colegio a entregar la nota, ya había sido advertida por la directora Hussa: "¡Mañana ven con la cabeza tapada o te sentarás al sol!". Es su despedida.

Cuando llega a casa, le dice a su madre que la Srta. Hussa le ha dicho que "tiene que llevar la *abaya* al cole". La respuesta de la madre es "¡Qué bien!, la *abaya* entera. Tal vez te podamos casar". Wadjda ya está en la zona de control para el matrimonio; ya hay que garantizar a los demás *su estado* y disposición a través de estos gestos y mecanismos. Cuando más adelante se cae de la bicicleta y grita diciendo que "se ha hecho sangre", su madre temerá que se haya visto afectada "su virginidad", uno de los argumentos habituales para prohibir el uso de las bicicletas a las niñas, de la misma forma que algunos clérigos han afirmado que conducir coches es "perjudicial" para la mujer por perjudicar a los hijos venideros.²

Ya es mirada por los demás como una posible esposa y hay que mantener la apariencia exterior. Más adelante, sabremos que una de sus compañeras de clase, Salma, se acaba de casar. Lo del matrimonio no es una forma de hablar; es una posibilidad real.

A través de una llamada telefónica a la madre sabremos cómo ha acabado la aventura de Abeer:

—...¡Abeer!, ¿la hija de Mariam? ¿La pillaron con un hombre? ¿Sabes quién es? Ah, ya sé quién. Un mujeriego, como su padre. ¿Es igual de guapo que su padre? Tienes que admitir que es guapo. ¿La policía religiosa? Mariam debe estar destrozada. Debieron casarla hace tiempo. Ese tipo de chicas solo dan problemas... [a Wadjda] No te preocupes, te casaremos.

Estas pocas palabras son reveladoras de las mentalidades que hay tras los hechos. Lo hecho por "Abeer" tiene importancia por las consecuencias que tendrá para la madre y la familia, al completo bajo la sombra del padre. La misión de la madre es asegurarse de que la hija "no dé problemas"; es sobre ella sobre quien cae esa responsabilidad y evitar que la vergüenza se extienda a la familia. Sin embargo, la cuestión de los hombres se aborda de una manera absolutamente distendida, trivial, por parte de las propias mujeres. El hombre no se ve afectado en su honor ni tampoco su familia por la seducción. De ellos se discuten si son *guapos*. No hay condena alguna; toda la responsabilidad cae sobre la mujer. La asimetría es contemplada como algo natural.

² "Un jurista saudí afirma que las conductoras tienen daños en los ovarios" :

«Un jurista asesor de la Asociación de Psicólogos del Golfo ha asegurado que las mujeres que conducen coches corren el riesgo de lesionarse los ovarios y tener hijos con problemas clínicos. En un principio la declaración se atribuyó por un error de Reuters al clérigo Saleh bin Mohammed al-Lohaidan, pero en verdad el autor es Saleh bin Saad al-Lohaidan.

"Si una mujer conduce un coche sin que sea absolutamente necesario podría sufrir impactos psicológicos negativos, toda vez que hay estudios médicos fisiológicos y funcionales que demuestran que la conducción afecta automáticamente a los ovarios y presiona la pelvis hacia arriba", ha afirmado el jurista. "Por eso encontramos que aquellas que conducen habitualmente tienen niños con problemas clínicos de diferentes niveles", ha asegurado, en una entrevista concedida a la publicación digital Sabq.org.»

El País 29/10/2013 http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/09/29/actualidad/1380450821_096857.html

El matrimonio temprano —otra cuestión que está de fondo y emerge mediante estos detalles— se ve como una forma de evitarse problemas por unos (la familia de la niña) y de evitarse sorpresas (la familia del marido). La mejor forma de no tener disgustos es casar a la hija. Abeer será esgrimida como un "mal ejemplo", la personalización de cómo puede acabar Wadjda por su rebeldía, por su ir contra las normas y las autoridades que las representan.

El hecho de que Wadjda haya tenido una participación directa en el asunto de Abeer —ha sido cómplice al entregar el permiso de salida al hombre— tiene importancia para ella. Es más, la Srta. Hussa está segura de que ella ha tenido alguna participación. "Abeer siempre fue una buena chica. —le dice la Srta. Hussa en su interrogatorio—. Nunca causó problemas. ¿Sabes que la pillaron con un joven que no es familia? ¿Organizaste tú la cita de Abeer con ese hombre?". Ella lo negará. "No mientas. Seguro que tuviste algo que ver. Pero aún no sé cómo."



Abeer es un futuro amenazante para las chicas cuando no siguen las normas. La madre es citada en el colegio por la Srta. Hussa. Wadjda la ve pasar por delante del aula. Después, ya en casa, su madre la recrimina. Todo por *una bici*, por *las canciones que escucha*, por la radio... "¡Eres como Abeer! Ya no sale de casa. Pronto sus padres la casarán". Abeer y su familia deben ser protegidas: Abeer de ella misma; su familia, de ella, del deshonor que les llevará.

Abeer es el destino de toda la que se aleja del modelo cada vez más cerrado hacia el que se dirige por la edad. Wadjda pensará en Abeer. "Todo esto por una bici. ¡No tendrás una mientras viva!", le dice la madre.

La segunda parte de la película combina rasgos de los personajes, mediante los cuales se va mostrando los diferentes aspectos de la sociedad y se amplían los que se han presentado en la primera. En ocasiones episodios puntuales, en otros, líneas de acción más amplias que atraviesan la película. De igual forma, algunos de los acontecimientos narrativos que se han presentado en la segunda se cerrarán en la tercera y última parte.

El hecho que enlaza la segunda parte con la tercera es el concurso coránico, la vía que Wadjda decide seguir para conseguir el dinero y comprar la bici. Al comienzo hemos visto las pocas dotes para la lectura coránica de Wadjda, que es pronto relevada por compañeras que leen mejor que ella, en especial Salma y Noura. Durante la segunda

parte veremos sus esfuerzos por tratar de mejorar su conocimiento del Corán para intentar ganar el premio.

La solución la encontrará en el mismo lugar mágico que en el que se encuentra la bicicleta, la tienda de juguetes. En ella encontrará una consola de videojuegos especial para aprender el Corán, con preguntas y respuestas. Wadjda regateará con el vendedor para conseguir a buen precio. Los primeros pasos son bastantes penosos para desesperación de la niña, que comprende sus bajos conocimientos del Corán. Pero el tesón de Wadjda no decae y seguirá adelante venciendo su desconocimiento del Libro y como le dice a su madre, su "timidez" para hacer el recitado adecuado. Trataremos más adelante las cuestiones referidas al Corán en la película.

2.3. Tercera parte: El Corán y la bicicleta.

La última parte es la que comprende el momento culminante del concurso coránico de la escuela, del que espera poder conseguir el dinero de la bicicleta. Es un intento a la desesperada, pues su madre la he dicho que jamás le comprará la bicicleta. El concurso parece una vía imposible, dado el bajo nivel de conocimientos que posee.

Vemos a Wadjda preparando el concurso por su cuenta, mediante la consola. También las veremos prepararlo juntas, madre e hija. Las dotes desperdiciadas de la madre como cantante tienen su ventaja en la forma en que canta con ella los versículos.

Los progresos de Wadjda se notan y su esfuerzo es recompensado por una felicitación pública de la profesora de la escuela coránica, un personaje muy distinto a la rigidez que encarna la Srta. Hussa.

El concurso llega y asistimos a un duelo entre las tres niñas en las que se ha centrado el foco narrativo: Wadjda, Noura y Salma. Wadjda no falla en los conocimientos sobre las partes del texto señalado para la competición —mientras que sus dos compañeras fallan— y realizará una muy meritoria interpretación, sentida, de la parte del Corán que deben recitar. Wadjda gana.

Pero lo que parecería el final previsible se convierte en un duelo con la Srta. Hussa cuando, tras ganar, ella contesta con sinceridad que el dinero lo invertirá en la compra de una bicicleta. Es este el momento cumbre de la película, es decir, el enfrentamiento de Wadjda, que hasta el momento ha seguido una estrategia de ocultación de sus intenciones para poder conseguir lo que quiere.

Por el camino se encuentra con Abdullah, quien le pregunta directamente "¿Dónde está el dinero?", seguro de que ha ganado. "¡En Palestina!", contesta ella. Abdullah la sigue: "¡Te regalo mi bici!". "¿Y cómo echaremos la carrera?", contesta Wadjda, que no ha olvidado el propósito inicial de la bici, competir con Abdullah y ganarle. "¡Wadjda...! —le dice. De mayor quiero casarme contigo". Ella no contesta, pero esboza una sonrisa triste y un leve un encogimiento de hombros, por la amargura que siente dentro.

Tras la llegada a casa, desolada, se ha producido la ruptura definitiva con el padre, que va a celebrar su boda con una nueva esposa. Cuando llega Wadjda con el diploma del concurso a casa, su padre dice alegrarse, pero la felicitación se queda en nada por una llamada telefónica inoportuna. El padre se despide de ella y le pide que le despida también de la madre, ausente, con la que no consigue hablar en todo el día. Llaman de nuevo por teléfono y Wadjda dice no saber dónde está la madre.

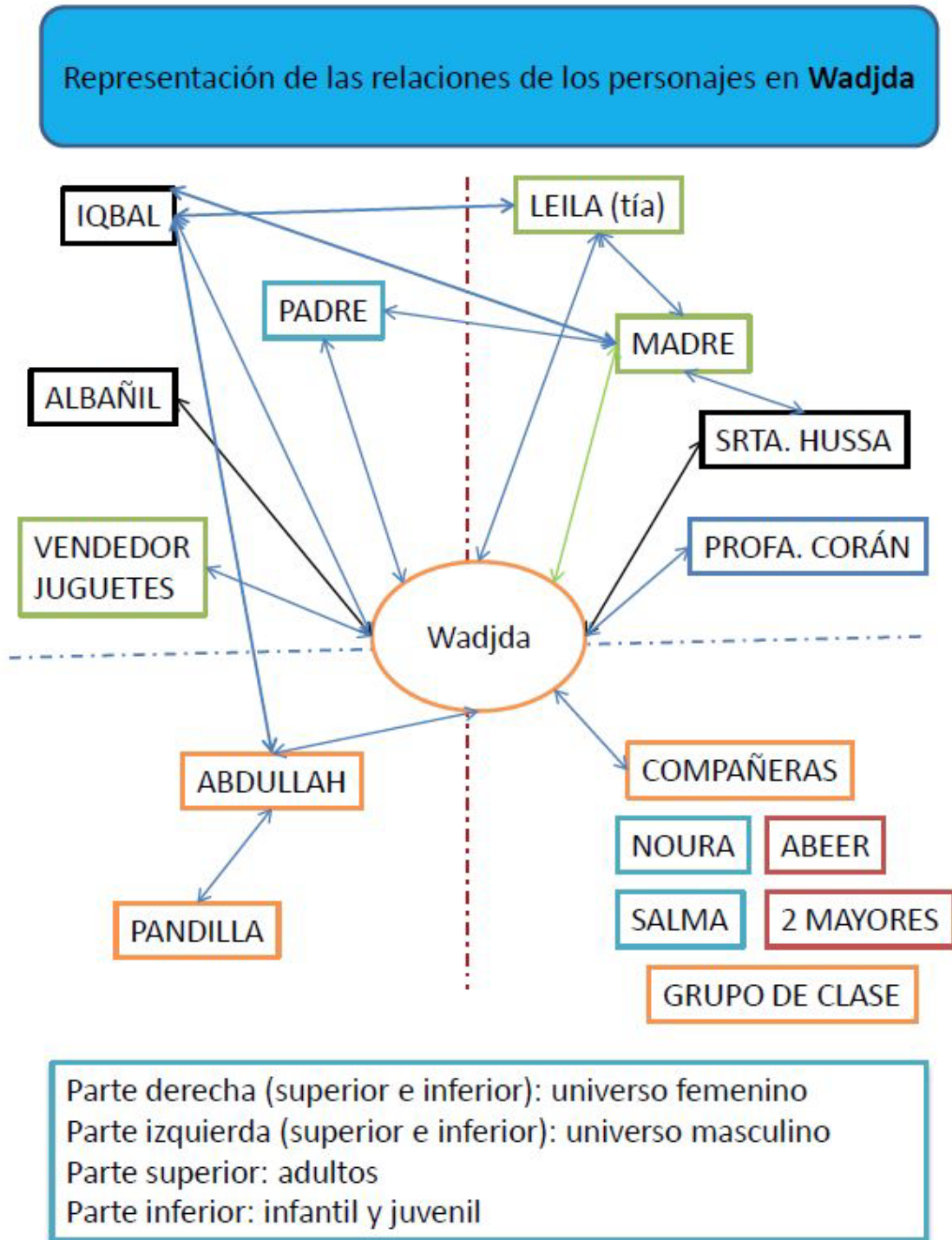
Wadjda se duerme agotada en el sofá. Se despierta, pasadas las horas, y ve que su madre ha llegado, pero no está en dormitorio. Sube a la azotea y la ve ensimismada, fumando. Hablan y la madre le comunica que su padre se va y que ella ha decidido dar un nuevo rumbo a su vida. Ahora están ellas dos solas, la una para la otra. "Quiero que seas feliz. Eres lo único que me queda". Wadjda intenta animar a su madre para que luche por recuperar al padre con el vestido rojo, pero ella le dice que ha dado un destino mejor a ese dinero. Le ha comprado la bicicleta, que se encuentra en la azotea, el lugar donde practicaba con Abdallah. La madre le dice que la bicicleta estaba "reservada para una niña con agallas". El vendedor había cumplido su palabra y la había guardado para ella.

La última escena de la película nos muestra a Abdallah y Wadjda con las bicicletas por la calle. Pasan por delante de la tienda y el vendedor les mira sonriente. Wadjda se lanza a toda velocidad por la calle: "¡Alcánzame si puedes!", grita. Abdallah queda atrás. Wadjda llega al cruce del final de la calle y se detiene. Mira a izquierda y derecha. Sonríe.



3. Los personajes y sus relaciones.

Para ayudar a comprender la profunda unidad y equilibrio del texto cinematográfico, podemos representar las relaciones de los distintos personajes mediante un gráfico:



Hemos establecido cuatro espacios en los que situar agrupados a los distintos personajes. Con Wadjda en el centro, los cuatro espacios representan las divisiones en función de edad y sexo, los dos parámetros esenciales que determinan las relaciones sociales básicas, "masculino / femenino" "adulto / infancia", con una serie de matices especiales que iremos desgranando.

Comenzaremos por las relaciones del lado izquierdo del gráfico, el "masculino" porque posteriormente abordaremos con más detenimiento las distintas representaciones de lo femenino que se muestran en la película.

3.1. Los hombres.

3.1.1. Iqbal.

Iqbal es el conductor extranjero que lleva a la madre y a Wadjda al trabajo o de compras. Su papel en la película tiene tres dimensiones: mostrar la dependencia de las mujeres al estarles prohibida la conducción; el estatus inferior de los inmigrantes extranjeros; y una forma de paternidad distante.

Iqbal está omnipresente en la película porque es necesario para poder salir de casa; sin él no se puede ir a ningún sitio. Iqbal es un personaje único, pero se repite en todos los coches que llevan mujeres. La imposibilidad del transporte público —un auténtico suplicio para las mujeres en los países árabes hace que sean dependientes de ellos. Las mujeres hablarán de las virtudes y humores de sus "conductores", capaces de dejarlas plantadas si se retrasan. Hacen los servicios con varias mujeres a las que van recogiendo de casas, tiendas y trabajos.

En el caso de Iqbal, el conflicto es constante con madre e hija. Iqbal es grosero y las trata mal. Ellas se quejan constantemente, pero tienen que tener cuidado porque no es fácil encontrar un chófer de confianza. "El conductor es un grosero", dirá la madre por teléfono a la tía Leila. "Hoy le gritó a la pobre Aisha. Lloró durante tres horas".

Wadjda se enfrenta a él y le llama "ignorante". Él la desprecia por niña y por mujer. "¡Calla, niña!". Hay una discusión que es importante en la película para el entrelazado de historias y motivos. Tras amenazar a la madre con que volverá en taxi si se retrasa, Wadjda se fija que Iqbal lleva la foto de una niña de cuatro años o cinco años en el salpicadero del coche. "¿Quién es esa niña, Iqbal?". "Mi hija, no la he visto en tres años. Ahora va al colegio. Yo nunca fui." "Eso es obvio", contesta Wadjda. "No sabes cómo comportarte" La madre regaña a Wadjda. "¡Tú tampoco sabes comportarte!, replica Iqbal.



Veremos a la madre discutir con Iqbal por teléfono más tarde, cuando le comunica que deja de ser su conductor. La madre tendrá que llamar al trabajo para que la cubran, ha quedado aislada.

Esto da lugar a uno de los episodios divertidos de la película y revelador de situaciones a través del humor. Wadjda pide a Abdullah que la acompañe a buscar a Iqbal a un barrio distante, Derah. "Cúbrete la cara, diré que eres mi hermana", dirá Abdullah desde su bici. "¿Tu hermana?", le replica. "Nadie te creerá. Soy demasiado guapa para ser de tu familia". El esquema de Abeer se repite, pero con unos años de diferencia y motivación bien distinta en sus protagonistas. Pero lo importante son las miradas exteriores que no distinguen, que sancionan la simple presencia junto a un hombre que no sea de la familia.

Se dedican a recorrer el barrio de los inmigrantes preguntando por Iqbal. "¿Sabes cuántos Iqbal viven por aquí?", le contestan. A través del coche, que confirma que es el que busca por la foto de la hija en el salpicadero, logran llegar a la casa humilde en la que vive el conductor que se ha despedido.

—¡Tú! —dice al ver a Wadjda frente a su puerta. ¿Qué quieres?

—¿Por qué lo hiciste? —le dice al conductor.

—¡Largo de aquí! —dice cerrando la puerta.

Abdullah que había advertido que aquello no era "asunto suyo", se lanza dando una patada a la puerta:

—¿Dónde está tu permiso — le intimida.

—¿Para qué lo quieres? —le responde Iqbal sorprendido.

—Es un buen trabajo. Vuelve a trabajar para su madre y todo saldrá bien. ¿Conoces a mi tío, el bigotes? Le interesaría mucho tu estatus legal.

El hecho de ver a un niño intimidando de esa forma a un adulto nos muestra el grado de dependencia que tiene en la sociedad en la que está trabajando.³ Iqbal intimida a las mujeres, pero puede ser intimidado por otros varones independientemente de su edad, como es el caso de Abdullah.

Wadjda se quedará asombrada y bromeará divertida imitándolo en su tono y firmeza: "¿Conoces a mi tío, el del bigote?". "Él sabe quién es. El bigote es una marca registrada", responde el niño.

³ La periodista Ángeles Espinosa, autora de la obra *El reino del desierto* (Aguilar, 2006), dedicada a Arabia Saudí, señalaba en 2013 en su blog dedicado a los países del Golfo:

Unos datos básicos: Casi un tercio de los 29 millones de habitantes de Arabia Saudí son extranjeros, pero constituyen por lo menos la mitad de la fuerza laboral (11,3 millones). En su mayoría se trata de asiáticos (indios, paquistaníes, bangladeshíes y filipinos) ocupados sobre todo como obreros en la construcción y los servicios. Según el banco de inversiones EFG Hermes, los inmigrantes sin visado en regla pueden alcanzar el 30% del total.

La ley saudí exige que, para obtener un permiso de trabajo y de residencia, los extranjeros sean avalados por la persona que les da empleo. El sistema (*kafala* en árabe, *sponsorship* en inglés) da un enorme poder al patrocinador o sponsor, cuyo permiso es necesario para viajar fuera del país o para cambiar de empleo. Algunos saudíes han convertido ese régimen en una forma de vida dedicándose a importar mano de obra "como si fuera ganado", en palabras de un profesional español que reside en Riad.

Ángeles Espinosa. Blog "A vueltas con el Golfo" *El País* 3/07/2013

La primera vez que hemos visto a Abdullah ha sido pegando carteles electorales de su tío, que se presenta a las elecciones. Las elecciones tienen un trasfondo importante en la película aunque no se entre en ellas. Abdullah trabaja constantemente en la preparación del mitin de su tío enfrente de la casa de Wadjda y cuyo tendido de luces desde la terraza será la excusa para poder estar juntos en la casa. "El bigotes", como dirá Abdullah, está por toda la ciudad con sus fotos.

—Su hijo se ató unos explosivos a la cintura y "bum", murió.

—¡Está loco! Eso debe doler —exclama Wadjda.

—Si mueres por Dios es como un rasguño. Luego te vas al cielo y tienes setenta novias.

—¿De verdad? —dice irónica Wadjda—. ¡Bum! ¡Setenta bicis!

El episodio del despido del Iqbal termina con esa intervención decidida de Abdullah. Ante la amenaza de que se le pidan los papeles de inmigración, Iqbal regresará a su trabajo y la madre volverá a tener conductor.

El personaje de Iqbal cumple funciones diversas, como hemos podido ver. Sirve para mostrar la decisión de los niños, pero también la debilidad de los trabajadores. Es un hecho constante la aparición de denuncias en los medios de comunicación de la situación de muchos de los trabajadores emigrantes en Arabia Saudí, en lo que se ha llegado a denominar "semiesclavitud" por Human Rights Watch. El argumento del "buen trabajo", que esgrime Abdullah ante Iqbal, acaba siendo tenido en cuenta por el conductor que prefiere no correr riesgos por su situación.

El tema se deja caer de esta forma en la película, como una pincelada que muestra la determinación de los dos niños, pero también la situación de los trabajadores inmigrantes en el país y cómo se pueden complicar la vida. Iqbal le complica la vida a las mujeres de la casa, pero se le puede complicar también a él.

Desde el punto de vista simbólico, es la foto de la niña, de la hija de Iqbal, la que permite identificar el coche del conductor. La niña es también hija de un padre distante, como le está ocurriendo a Wadjda con el suyo.

3.1.2. Abdullah, el compañero

Abdullah es el contrapeso de Wadjda, el apoyo que necesita en ocasiones y el estímulo competidor para ella. Es la bicicleta de Abdullah la que despierta el deseo de competir con él consiguiendo otra para ella. Ella quiere demostrar que puede vencerle y para hacerlo necesitan estar en la misma competición. Cuando Abdullah le ofrece su bici, ella le contesta que cómo podrán entonces hacer la carrera. La bicicleta es un instrumento para poder estar en el mismo nivel que él y competir.

Abdullah lo deja todo cuando aparece Wadjda. Abandona a los amigos cuando está jugando para ir con ella. Siente una profunda admiración por lo que ella hace y no duda que lo conseguirá. Es atento y está pendiente de ella. Nadie les ha unido; están juntos porque se lo pasan bien.

Lo que Wadjda no consigue con sus compañeras, lo consigue con Abdallah. Entre sus compañeras es rara. Con él no, porque no le extrañan demasiado las cosas que se le ocurren. Abdullah es quien la enseñará a montar en bici subiendo la bicicleta a la azotea de la casa. Ella se lo ha exigido como contraprestación para dejarle poner las luces del mitin desde su casa.

El episodio es un gran acierto de guión tal como está planteado y resuelto. Cuando Abdullah aparece con la bici, esta tiene puestos los ruedines. Wadjda se siente profundamente ofendida y se retirará tapándose la cara para llorar. "Crees que soy pequeña?". Él lo ha hecho, le explica, porque *tiene que trabajar* y no tiene tiempo para enseñarla. Ante su error, Abdullah sacará una llave y desmontará los ruedines infantiles. Ella sigue desconsolada. "Si dejas de llorar te daré cinco riyales", le dice. Ella, sin levantar la cara, tapada por el brazo, alarga la mano para recogerlos.



El personaje de Abdullah está perfectamente dibujado y es interpretado con una gran naturalidad y acierto. Una parte muy importante de la película es precisamente esa naturalidad en las relaciones entre ambos niños, su forma de hablar y entenderse.

Finalmente, Abdullah dirá a Wadjda que le gustaría casarse con ella "cuando sea mayor". Abdullah es el compañero con quien puede entenderse, cómplice y apoyo. La relación entre ambos es una especie de oasis en lo que percibimos.

Abdullah y Wadjda son una pareja en contraste con la que representan los padres de ella. Son de la misma edad y se han conocido por sus propios medios, no mediante acuerdo de nadie. Cuando Abdullah dice que le gustaría casarse con Wadjda, pese a la edad, sabe lo que está diciendo. Su compañera, Salma, regresará a clase ya casada con un hombre de veinte años, el doble que ella, un matrimonio acordado y temprano. La relación entre ambos niños debe entenderse en ese plano de excepcionalidad que da la relación con un varón que no es de la familia y dos personas de la misma edad. La película evita dar un paso hacia *el rosa* de una relación amorosa infantil, otro acierto. Abdullah lo dice como una forma de admiración. Son dos niños y como tales los vemos.

3.1.3. Los albañiles

Los peligros para una mujer, aunque sea una niña, son constantes fuera de la casa. Wadjda está expuesta en sus caminatas desde el colegio a casa a riesgos, el principal de ellos es el acoso. Ella va sola y puede ser abordada en cualquier momento. El hecho lo podemos percibir en su crudeza cuando al pasar junto a una casa en construcción. "¡Ven a jugar con nosotros! —le dice un albañil desde lo alto de la obra—. ¡Déjame tocar esas peritas!"

No es el único caso. Frente al colegio están permanentemente los albañiles trabajando en la estructura de un edificio. Desde lo alto, pueden mirar al interior del patio, lo que supone una constante advertencia de la Srta. Hussa, la directora, y una distinción entre *las que se dejan mirar* y *las que no*. Las niñas *buenas* deben esconderse de las miradas de los albañiles, retirarse a zonas en las que no puedan ser vistas.

—Niña: ¡Vámonos, los hombres nos pueden ver!

—¿Qué? ¿Acaso son *superman*?

—Si tú los ves, ellos pueden verte. Las chicas buenas van dentro. Las demás se quedan donde las vean los hombres.

Wadjda se quedará jugando en el patio. Se producirá entonces, por causa de los albañiles, el primer incidente de las dos chicas mayores con la Srta. Hussa, que huyen ante su aviso dejándose la laca azul con las que se pintaban las uñas de los pies. Más adelante veremos a Wadjda con las uñas de sus pies pintadas de azul; es el destino del bote perdido de laca.

—¿Qué haces aquí? —le pregunta la directora. Ve a clase. ¿No ves que hay hombres ahí arriba?

La presencia de esos hombres, los albañiles, acechantes desde las alturas, es como se simboliza la agresividad social hacia las mujeres. La calle es un espacio en el que la mirada del que no es de la familia se considera como un peligro. Ya no se trata solo de que la miren o la increpen, como en el primer caso señalado, sino de que el hecho de no esconderse a su mirada implica situarse en el lado oscuro, negativo de la sociedad. Las que no se esconden son rechazadas por las que se esconden. La burla de Wadjda cuando le dicen que la están mirando se puede volver contra ella porque esa indiferencia será penalizada socialmente: ella se deja mirar, no se oculta ante los hombres.



Cuando el padre recibe invitados en casa, la madre y Wadjda están en la cocina preparando comida para ellos, pero no deben ser vistas. La puerta permanecerá cerrada y la madre se echará a un lado cuando se abra. Una vez que se han ido todos, entrará a terminar los restos de comida que han quedado en las fuentes sobre la alfombra.

La mujer no debe ser vista. Los hombres están ahí, como una amenaza. Son una visión desde arriba, omnipresente, difícil de burlar.

3.1.4. El vendedor de juguetes.

Es un personaje interesante, con poco tiempo en pantalla pero con una gran importancia simbólica. Aunque la película se mueve en parámetros absolutamente realistas, su carácter de fábula en determinados momentos se hace notar a través de detalles y personajes como el vendedor.

El vendedor es el *guardián de la bici*, el custodio del objeto deseado por Wadjda. Cuando la niña ve pasar la bicicleta por encima de la pared acaba en la tienda. En la relación que se entabla con el vendedor, es Wadjda quien lleva la voz cantante. Él se limita a presentarle la dificultad de conseguir lo que quiere. "880 riyales. Demasiado para ti", es lo primero que le dice cuando Wadjda se acerca a la bicicleta. Desde ese momento es Wadjda la que se dirige hacia él, que no se acaba de creer las cosas que la niña le dice: "¿Sabe que se ha inventado el casete?", le dice.

Wadjda rondará la tienda y se preocupa cuando ve, al pasar por delante, que hay un padre con su hijo mirando la bicicleta. Volverá a ella al día siguiente: "—¿Con quién hablaba ayer de la bici...? No quiero que venda mi bici." Y le ofrece una cinta con música grabada: "Le hice un casete ya que somos amigos. Pero no venda mi bici." Y el vendedor le dice, por toda respuesta: "Si Dios quiere" (*inch' Alah*).

Será en la misma tienda en donde Wadjda compre, regateando, la herramienta que le ayudará a conseguir la bicicleta: la consola con el juego del Corán. Eso convierte el espacio de la tienda en un lugar simbólicamente doble, donde se encuentra lo deseado y la forma de alcanzar su deseo. El vendedor es el mediador. En su trato con aquella niña que no se amilana y tiene la voluntad de conseguir las cosas, comprende la sinceridad, la decisión y el valor que hay en ella. Sin decirle nada, sin darle confirmación alguna, el vendedor reserva la bicicleta para la niña, lo que implica su confianza en ella, en que conseguirá su objetivo de reunir el dinero. También es significativo de que en ningún momento le dice, como hacen todos los demás, que "las niñas no montan en bicicleta", la regla social. Podemos interpretarlo como una forma de no tirar piedras sobre el tejado de su negocio, pero no deja de ser relevante que sea la única persona que le presenta la consecución de la bicicleta no como un imposible, sino como un reto. "800 riyales. Demasiado dinero para ti".

El carácter doble de lo simbólico permite leer al personaje como parte *mágica* de la fábula y como parte de la *realidad*, ya que es un negociante que comprende el carácter "emprendedor" de Wadjda, es decir, su voluntad para poner en marcha proyectos y conseguir el dinero para la bicicleta.

Hay un plano en la secuencia final en la que Wadjda y Abdullah corren con sus bicis y pasan por delante de la tienda de juguetes. El vendedor está sentado en la puerta junto a otro hombre. Los ve pasar con una gran sonrisa.

3.1.5. La pandilla

Abdullah y Wadjda van a colegios segregados. Su punto de encuentro es la calle y la excusa del mitin de su tío les permitirá estar juntos para realizar el trabajo de colocación de las luces de la calle desde la azotea de la casa de Wadjda. Wadjda es una niña con unos intereses y una personalidad individualista que no mantiene con sus compañeras de colegio relación alguna que no sea la venta de las pulseras. Las relaciones con otras chicas son circunstanciales y se ve involucrada en los conflictos de las mayores sin desearlo. Con las de su edad apenas vemos relación. Wadjda va y vuelve sola del colegio.

No ocurre así con Abdullah, que se nos presenta como un chico sociable, siempre junto a otros compañeros con los que juega al fútbol en la calle, monta en bicicleta o tira piedras a los edificios deshabitados. Abdullah se separa de ellos cada vez que pasa Wadjda, cuya compañía busca. Vemos que Abdullah es uno más dentro del grupo. Su distinción frente al resto es su relación con Wadjda.

La pandilla de Abdullah ignora la presencia de la chica. Simplemente, es invisible para ellos. Ellos juegan y no van más allá. Esta relación mantendrá cierta relación simbólica con el padre de Wadjda, centrado también en el juego y poco atento a más detalles.

La atención que Abdullah dedica a Wadjda le hace madurar y preferir su compañía a la de sus compañeros. Se preocupa por ella y de ayudarla en sus objetivos. En eso, el chico se ha distanciado del resto; tiene otros intereses.

La pandilla es una representación del ensimismamiento masculino, de la indiferencia, tal como ocurrirá con la visita de los hombres a la casa familiar a ver al padre. Es un mundo aparte. En este sentido, mantiene un contraste con la actitud abierta de Abdullah. Juega con ellos, pero se separa cuando aparece Wadjda. Ellos siguen con sus juegos. Son caminos separados, mundos paralelos.

3.1.6. El padre

Hemos dejado para el final la descripción y análisis de la figura paterna por la importancia que tiene entre las figuras masculinas de la película. La lucha por la consecución de la bicicleta por parte de Wadjda es paralela y complementaria con el intento de retener al padre por parte de madre e hija. La causa es la imposibilidad de la madre de tener más hijos, por lo que no tendría ningún varón en la familia. Este hecho es determinante de toda la película y su significado. Toda la trama gira sobre él, puesto que se trata un mundo, el de la madre y la hija, que gira alrededor del esposo y padre, su centro simbólico.

El padre es presencia y ausencia; es el norte referencial hacia el que se dirigen todos los anhelos de madre e hija. El tiempo que la película cubre con su trama es, en paralelo a la historia de la consecución de la bicicleta, el de la crisis familiar desencadenada por las presiones familiares sobre el padre para que se case de nuevo y así poder tener un hijo varón. El hecho supone el desprecio de la esposa como mujer, puesto que la abandonarán ("no voy a mantener a dos familias") dando a entender que se producirá un repudio, es decir, la "devolución" de la esposa por no poder dar hijos varones.⁴

⁴ La Catedrática de Derecho Público de la Universidad de Zaragoza, Zoila Combalá Solís, investigadora de referencia en cuestiones de Derecho e intercultural, señala respecto a esta figura:

«Aparte de los supuestos de nulidad absoluta y relativa del matrimonio y de la disolución por fallecimiento de alguno de los contrayentes, el matrimonio islámico se disuelve por tres modos: el repudio unilateral y extrajudicial o *talak*, el repudio consensual mediante compensación *-hul-* y la disolución judicial *-trafriqat-*. [...]

El *talak* es el privilegio que se concede al marido de poner fin al matrimonio de una manera discrecional, sin necesidad de motivar su decisión, de intervención judicial alguna ni tampoco del consentimiento de la mujer.

En los usos preislámicos, el recurso al repudio era práctica tan común y abusiva que las disposiciones coránicas intentan restringir condicionándola a una serie de requisitos cuya interpretación varía en las distintas escuelas. El repudio se valoró como una conducta moralmente reprobada. Así, según palabras atribuidas al Profeta, *entre las cosas lícitas, ninguna es más odiosa a Alá que la del repudio*. Ahora bien, aún considerándose moralmente reprobado, el derecho islámico clásico entiende que el repudio disuelve jurídicamente el vínculo matrimonial y tal eficacia se mantiene en la actualidad.»

El "repudio" —existente en Grecia y Roma—, cuyo significado etimológico es "traer vergüenza", tiene su causa, en este caso, en no tener hijos varones, *solo* una hija, Wadjda, que no es suficiente para satisfacer las expectativas de continuidad del linaje del padre y su familia. La madre no debe tener más hijos y arriesgó su vida —como ella misma le dirá cuando es recriminada por la niña— por tener uno.

Esta *vergüenza* es personal y, sobre todo, familiar, ya que se insiste en el film en presentar el caso como una presión externa de la familia paterna para que elija una nueva esposa de entre las candidatas que le han buscado. El centro de la película es precisamente el deseo de Wadjda por demostrar que ella es *valiosa*, pese a no ser un *varón*.

El título que en España se le ha puesto a la película, *La bicicleta verde*, desvía el énfasis de la niña, tal como refleja el título original —*Wadjda*— hacia el objeto, restando centralidad al personaje y dirigiendo la *lectura*. La bicicleta no es un "objetivo"; es un *medio*, una forma de demostrar que ella puede *ser superior* ganando a Abdullah en la carrera del desafío. La prohibición de montar es una regla más que se opone a que Wadjda pueda demostrar que es tan valiosa como un varón, que su padre no tiene porqué abandonar a su madre ni a ella porque no pueda tener un hijo.

Desde esta dimensión, de búsqueda de la aceptación paterna, se explica el carácter de la niña, su afán competitivo, su deseo de gustar al padre, incluso su gusto por jugar con Abdullah antes que con las compañeras del colegio. Wadjda intentan compensar la frustración de su padre, algo que solo después comprenderá que no está en su mano resolver, sino que es un problema cultural, la infravaloración de la mujer. Lo que Wadjda pretende es imposible; haga lo que haga. Cuando lo entienda ella —cuando lo entienda su madre— podrán liberarse de la dependencia del mundo masculino representado por el padre.



El mundo de ambas mujeres, madre e hija, gira alrededor del padre. La madre lo ha abandonado casi todo por satisfacerle, no piensa más que en los peinados, vestidos, cocinar, etc. que puedan mantenerlo junto a ella.

COMBALÍA, Zoila "Estatuto de la Mujer en el Derecho Matrimonial Islámico" Revista AequAlitas, mayo-2001.

Al comienzo de la película el padre entrega a Wadjda un objeto simbólico en la puerta de la casa, camino del colegio. El padre ha estado fuera y le ha traído un regalo. Es una piedra volcánica negra que le ha traído de su viaje al desierto de Rub-al-Jali. Para Wadjda se convertirá en una especie de talismán, valioso porque su padre se lo entregó. La niña se arriesgará a recuperarlo de encima de la mesa de la Srta. Hussa, en una distracción, cuando le sea requisada la mochila para la inspección. De todos los objetos sobre la mesa —sus cintas de casete, las pulseras...—, Wadjda se arriesgará para recuperar la piedra mientras la Srta. Hussa habla con su secretaria. Es una muestra del alto valor que tiene para ella.



La descripción del padre tiene mucho de infantil e inmaduro. Su llegada a casa supone engancharse a la consola de los videojuegos. Wadjda le ha dejado las notas bien visibles para que el padre las vea, pero él sigue con la vista en la pantalla. "¿Son tus notas o las has falseado", le dirá mientras sigue jugando. "Son de verdad", responde, "soy buena en mates. ¿Te lo demuestro?". Después le dirá que está ahorrando para una bicicleta y él no la escucha. "¿Dónde está la comida?", será su respuesta. La llegada de la madre provoca que él le diga piropos, llamándola la "superstar". "¡Ya basta!", responde ella. "Tu madre se pasa el día viendo qué mujer te consigue". Ante esta respuesta, la de él es que vaya a jugar a la consola con él. "No sé jugar", responde la madre. Será Wadjda la que recoja la invitación y le haga una demostración de sus habilidades en el videojuego.

Veremos cómo el padre discute con la madre sobre quién debe pagar a su conductor. La madre le dice directamente: "¿Y cómo vas a pagar el precio de tu nueva esposa?". La respuesta de él es directa: "No quiero mantener a dos familias. Hazme padre de un niño y todo irá bien, pero sabemos que eso no ocurrirá."

Más adelante, Wadjda responsabilizará a su madre de la pérdida del padre cuando esta le dice que "si monta en bici, no podrá tener hijos". Le dirá en el fragor de la discusión "Tú no montas y no puedes tener hijos". "¿Cómo puedes decirme eso si casi me muerdo al tenerte!", será la respuesta dolido de la madre. En su ataque a la madre se ve que Wadjda asume la voz social que la estigmatiza. No es ella la que *habla*, sino la voz del *padre*, que reclama un varón, de la sociedad patriarcal en su conjunto, a través de la niña. En ese momento de la narración, para Wadjda su madre es la responsable de la marcha del padre. Una parte importante del sentido de la película es mostrar el cambio solidario entre madre e hija, entre las dos mujeres.

Ningún episodio es más revelador de lo que el padre representa que el del árbol genealógico que se muestra en la pared de su salón. Wadjda se fija en él después de que hayan permanecido ocultas a la vista de los hombres que visitaron al padre. La madre le pregunta:

—¿Te interesa el glorioso árbol genealógico de tu padre? No estás incluida, solo los hombres.

La familia son los hombres; las mujeres son invisibles, un instrumento para continuar el linaje. La gloria solo es de los hombres. La rebeldía de Wadjda es también deseo de aceptación. Escribirá su nombre en un papel y lo pinchará en el árbol, en la rama en la que aparece el nombre de su padre. Más adelante, al entrar en el salón, la niña descubrirá que su nombre ha sido quitado del árbol, que no es digna de figurar en él. El momento es de un gran valor simbólico para la película y psicológico para Wadjda, que se ve hundida en sus esperanzas de ser aceptada. Lo descubre camino del concurso coránico. Wadjda recogerá el papel con su nombre y lo guardará en su chaleco.

Cuando regrese a la casa, después de ganar el concurso, se encontrará con el padre. Está intentando localizar a la madre. La mirada de Wadjda se fija en los detalles: "¿Y ese peinado nuevo?". El padre se fija en el diploma del concurso. "¿Lo puedo ver? ¡Ganaste! No me lo creo. ¡Mi amor! [la abraza] ¿Por qué lloras? ¡Has ganado!". En el momento en que Wadjda puede hablar con su padre sobre los motivos de su llanto, suena el teléfono. El padre se aleja para hablar. "¡Estoy muy orgulloso de ti!", le dice, "llevo todo el día llamando a tu madre. Cuando vuelva dile que la quiero". Es lo más que Wadjda obtendrá de su padre. Durante este tiempo ha estado jugando con la madre y sus sentimientos, escondiendo la realidad del abandono de la familia.



En gran parte de la película, el padre no está físicamente presente, pero lo está siempre simbólicamente —fotografías, el árbol genealógico...— y en la boca y mente de las dos mujeres, diseñando la estrategia para retenerlo en la familia. De nada servirá.

Alrededor de la figura paterna, girará todo en el film. La entrada del padre de Wadjda se produce por unas piedras que le lanza a su hija cuando sale hacia la escuela. A lo largo de la película vemos cómo los niños y Abdullah lanzan también piedras como parte de sus juegos. Después le veremos jugando con la consola. Su familia le casará de nuevo como ya le casó antes. Él no tiene mucho más que decir.

3.2. El espacio de las mujeres: las vías al futuro

En cierto sentido, los personajes femeninos representan posibilidades de futuro para Wadjda, destinos que pueden ser el suyo. La película tiene mucho de "Wildungsroman", de obra de aprendizaje de lo que la vida *es*, pero también de lo *puede ser* encarnada en los personajes y sus destinos diferentes.

3.2.1.- Salma, el futuro sin futuro.

Salma representa la niña "buena", la vía de la aceptación social mediante el cumplimiento de un futuro que le viene dado. Salma será una de las finalistas en el concurso coránico y es la protagonista del incidente de las fotos. Salma, de la edad de Wadjda, aparece casada un día en clase. Tiene diez años y su marido, según dice ella misma, veinte. Es claramente un matrimonio infantil en lo que a ella respecta, la consumación del poder de la familia, que será quien lo ha buscado o al menos aceptado. Salma es el "buen camino", la niña "buena", la aceptación social.

3.2.2.- Abeer, el mal camino.

Ya hemos analizado el papel de Abeer. Representa el polo opuesto a Salma, la "niña buena". Abeer ha deshonrado a su familia al ser encontrada por la policía religiosa con un hombre que no es de la familia. Como le dice su madre a Wadjda, tendrán que casarla rápido. El matrimonio temprano de Salma muestra que ese es el *camino* y no esperar a que puedan ocurrir casos como el de Abeer, que suponen complicaciones. Wadjda será avisada de que *acabará como Abeer* si sigue la senda de la diferencia, querer hacer lo que a ella le parece bien y no respetar las normas sociales que regulan a las mujeres.

3.2.3.- La madre, el desengaño.

El presente de la madre representa el futuro posible de Salma y, por tanto, el de la propia Wadjda en cualquier momento, que puede verse abocada a repetir la situación en la que se encuentra ella ahora, con el marido a punto abandonarla y de casarse con otra, rechazada por no tener hijos varones. La madre es una especie de *Salma adulta*. También se casó joven, aunque no se especifica la edad. La madre es la buena, preocupada y amante esposa que por algo que no forma parte de su voluntad, se ve alejada. Tiene todas las virtudes, pero no sirven de nada si no puede traer varones al mundo para asegurar el linaje del padre.

El marido es todo para ella, su centro. En un momento de las confesiones entre madre e hija, le dice a Wadjda que su padre fue su primer y único amor, que no conoció a nadie antes ni concibe el mundo sin él. Ante el distanciamiento del marido, trata de organizar estrategias para recuperar su interés, aunque la batalla estará perdida.

Toda la historia de Wadjda transcurre con el tema de la separación de los padres como telón de fondo y la niña no puede dejar de pensarlo. Las conversaciones de la madre con él marido en la casa o a través del teléfono son escuchadas por Wadjda y explican su deseo de llamar la atención del padre, de mostrarle su valía (las notas de matemáticas, el premio del concurso del Corán, su nombre en el árbol genealógico...), pero el padre no valora a la hija, como no valora a la madre: no es un varón. Dudará de si las notas son falsificadas, retirará su nombre del árbol genealógico y una llamada interrumpe su felicitación por el premio). Wadjda puede interpretar perfectamente el papel que su madre juega en la vida de su padre porque comprende cuál es el suyo. No es un varón y eso será lo que le espere en la sociedad de la que su padre es representante.



La madre es un conjunto de posibilidades desperdiciadas. Le gusta cantar y lo hace bien, Wadjda dice que podría tener *su propia emisora de radio*. Cuando le pregunta su hija si no le hubiera gustado ser cantante, ella responde "que ¡Dios no lo permita!" Sus posibilidades de trabajo se ven igualmente mermadas: su marido es celoso y no quiere que trabaje allí donde haya hombres.

El centro del mundo mental de la madre es el marido. Se mira en el espejo a lo largo de la película preguntándose si le gustará al marido lo que se ha hecho. "Debería dejarme el pelo como Lubna Abdel Aziz", dice la madre frente al espejo, pensando en la célebre actriz egipcia. Evidentemente, se trata de lo que a él le gustaría. "A tu padre le encanta mi pelo suave y liso", le dirá a Wadjda, transmitiendo a la niña esa centralidad del varón. Pero Wadjda no está por ese camino.

Tiene valor simbólico importante para el significado de la película que la bicicleta que Wadjda quiere se consiga finalmente con el dinero recuperado tras la devolución del vestido rojo que ha sido el que sostenía las esperanzas de recuperar al padre en la boda del primo, el vestido con el que batiría a todas las competidoras. Desde el punto de vista narrativo implica una ruptura en la centralidad del marido y padre. La inversión ya no es para *gustar al hombre* sino para apoyar el deseo de autonomía de Wadjda y reafirmar la propia. El centro ha pasado del padre a la hija.

El acto de compra de la bicicleta tiene consecuencias tanto para Wadjda como para la madre en la medida en que ha sido la principal opositora a la idea de la bicicleta de la niña. Que sea ella quien se la compre implica una profunda ruptura de los lazos y dependencias. Desde este momento, la madre dejará de ser una repetidora de los modelos sociales de dependencia en la casa y pasará a ser quien apoye el deseo de tener y montar en la bicicleta de Wadjda. La niña consigue su objetivo porque la madre no puede conseguir el suyo. Es en el momento en que ella se da cuenta que "su objetivo" no era realmente el suyo, sino una repetición de modelos sociales, cuando la madre queda liberada y es posible el establecimiento de un nuevo lazo entre madre e hija. Ellas dos, como dice la madre, "se tienen la una a la otra", son ellas dos contra el mundo⁵. La

⁵ La actriz y directora Ahd Kamel, que encarna a la directora, la señorita Hussa, en la película ha realizado un cortometraje titulado "Sanctity" (2012):

escena en la terraza, con los fuegos artificiales de fondo, da ese aire mágico al descubrimiento. Es una celebración simbólica del despertar de la madre y de las nuevas bases de la unión entre ellas. El interés manifestado porque Wadjda ya puede empezar a pensar en casarse, manifestado en varias ocasiones, debería ser ya otro.



Aunque la película no lo muestre, es de suponer que los frenos, por ejemplo, laborales, los que evitaban que pudiera trabajar allí donde hubiera hombres por los celos del marido, dejarán de tener efecto y que podrá aceptar el ofrecimiento de la tía Leila de trabajar junto con ella, descubierta y con hombres, sin que ello implique ningún problema. Con una hija "emprendedora" como Wadjda, es de suponer, que no faltarán buenas ideas para el futuro.

«The film deals with sensitive subjects that your average Saudi might not want to confront. These issues include women's freedom and independence, the rise of unemployment, stateless residents with no rights or protection, rampant drug dealing in the major slums, and the disorganization of government functions.

[...] However, there is more to it than that. Under the surface, there are issues that are more appealing and appalling about the lives of women in Saudi Arabia. Saudi film director Ahd Kamel took it upon herself to scratch beyond the surface through the many layers of her country's society to reveal what lies beneath. Ahd comes from Jeddah, a metropolitan and cosmopolitan city on the Red Sea. She studied film directing and acting in the USA before settling in New York for 14 years. She recently returned to Jeddah. After several acting roles in independent films, she released her directorial debut, Sanctity, a short film that she also wrote and acted in as the protagonist. "The film's title is about the sanctity of life, aside from the already known concepts of sanctity such as the sanctity of women, orphans or houses," explains Ahd. The film – about Areej, a pregnant, young Saudi widow who will endure anything to protect her unborn child – is based on personal experience and some true stories in Saudi Arabia. "In Saudi Arabia, we have the unmarriageable *kin* and the legal guardian. Women and men are equal, but they must take control of their lives," says Ahd. "The film asks a question which personally baffles me: What would a woman do if she finds herself without a man?"»

[MANJAL, Adnan Z. "Ahd Kamel and her Sanctity" *Masquerade Magazine* 7/07/2013]

La problemática de la mujer sin hombres, que será el centro de la película de Ahd (en muchos casos no usa el apellido paterno, tal como una parte de la familia le pidió a la directora Haifaa Al-Mansour que hiciera), tiene su anticipo tras el final de *Wadjda*. Si en el cortometraje de Ahd es una viuda, en *Wadjda* serán la madre repudiada y su hija, enfrentadas a un mundo dependiente, que les exige un varón responsable a su lado.

3.2.4.- La Srta. Hussa, el camino oscuro.

La señorita Hussa, la directora del colegio, es otra posibilidad de futuro para Wadjda. Hussa representa la contrafigura de la madre; donde ella es todo sentimiento y poca razón, la directora es la frialdad absoluta. Representa de forma absoluta, sin matices, el trabajo sin amor en la vida.

La Srta. Hussa es un ejemplo de carencia absoluta de sentimientos o dulzura; es una *regla* viviente. Aparentemente no tiene otra función en la vida que la vigilancia de las niñas que se le han encomendado, asegurarse que no se desvían del modelo valorado socialmente. No la vemos sentir el más mínimo amor hacia ellas; es la amargura profunda de quien vive un dentro de papel inalterable.

Hay un momento en la película en que le dice a la niña "No te lo vas a creer, pero me recuerdas a mí a tu edad". No creo que pueda haber frase más demoledora para Wadjda y sus aspiraciones vitales.

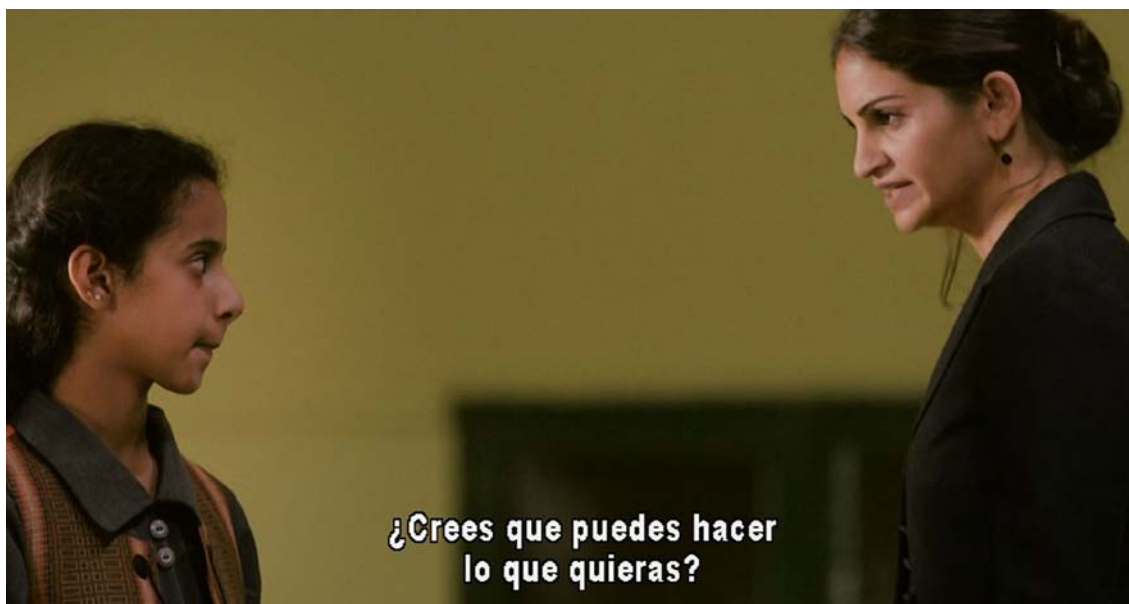
El personaje de la directora —magníficamente interpretado por la actriz Ahd Kamel— es de gran profundidad por más que nos pueda parecer inicialmente esquemático o monocorde. Lo que le dota de profundidad —y creo que esto es un gran acierto narrativo y psicológico en la construcción del personaje— es la sospecha de su doble vida.

Los rumores son una parte importante de una vida social tan controlada como la que se nos muestra en el film. En la primera parte de la película hay una secuencia en la que las niñas están cuchicheando en clase: "—¡Entraron a robar en donde la Srta. Hussa!", dice una de ellas. "¡Era su amante, no un ladrón!", contesta otra. "Su padre llamó para decir que era un ladrón", terminan. Este simple comentario en la clase tiene un gran peso para la concepción del personaje, además de mostrarnos el funcionamiento social.

Aunque no se aclara el hecho de la entrada del ladrón, su valor no se centra en la verdad de lo afirmado sino en el daño que puede hacer a la reputación de una persona. Y la base del poder de la Srta. Hussa es el control de la reputación, algo que le afecta a ella misma. La Srta. Hussa necesita de una reputación impecable para que su autoridad funcione dentro de la escuela, pues a ella le bastan las simples apariencias o su intuición para hundir a las personas, como ocurre en el caso de las dos niñas mayores, sorprendidas y que ella piensa que estaban tocándose bajo las faldas. Las expondrá en el patio ante todo el colegio formado y explicará su "delito". Prohibirá que las niñas puedan cogerse de la mano o mandarse mensajes afectivos. La Srta. Hussa no necesita más para juzgar. Ella impone *su verdad* retorcida.

Por eso el hecho de que el "ladrón" del que las niñas hablan pueda tener existencia es muy relevante para el sentido final de la película y la explicación del comportamiento de los personajes.

La existencia del "ladrón", es decir, de un posible amante en la casa que haya sido visto y que, para defender su reputación y de la familia, el padre haya presentado una denuncia es una muestra de hipocresía, pero también de que la Srta. Hussa es una víctima más del propio sistema que administra y que con su esfuerzo se hace más eficiente en el control de las mujeres. Nos muestra también que esa devoción exclusiva al trabajo que aparenta es una fachada tras la que se encuentra una persona insatisfecha que necesita encontrar un hueco para poder dar salida a sus sentimientos y necesidades humanas.



Wadjda contará a su madre la historia del ladrón de la Srta. Husa al llegar a casa. "Debería darte vergüenza", le recrimina la madre. "¿Un *ladrón*?", dice con ironía Wadjda, y repite con tono asustado en broma, haciéndose la sorprendida "¡un ladrón, un ladrón! Poco después es cuando se produce la llamada a la madre para contarle el episodio de Abeer, la joven sorprendida con un hombre por la Policía religiosa, cuyo encuentro ha sido facilitado por Wadjda con la entrega del permiso de salida.

Pero el "ladrón" tiene un papel importante cuando en la tercera parte se produce la escena culminante de la película, el momento en el que Wadjda es obligada a donar el dinero de su premio a la "causa palestina" al enterarse la Srta. Husa de que lo piensa destinar a la compra de la bicicleta:

—Veo que nos has cambiado —le dice con mirada despectiva Husa—. ¿Crees que puedes hacer lo que quieras? Tu comportamiento estúpido te perseguirá para siempre.

—¿Como su ladrón "encantado"? —responde Wadjda mirándola a los ojos.

La escena presenta en este breve intercambio de palabras y miradas el conflicto del conjunto de la película. La expresión "ladrón encantado" (como se traduce en los subtítulos) adquiere más sentido y rotundidad entendiéndolo como una variante irónica de la expresión "prince charmant", es decir, lo que expresamos en español como "príncipe azul", transformado en este caso en "su ladrón azul". Es así como comprendemos la intensidad del desafío lanzado por Wadjda a Husa, una contestación de poder a poder, una rebelión en toda regla.

La idea de la existencia de un "ladrón azul" crea un fondo de ironía sobre la necesidad de poblar la vida de ladrones imaginarios para poder justificar la presencia de algún hombre que no sea de la familia en la casa o alrededores. Son las denuncias ante la Policía las que salvan el honor familiar. Incluso Wadjda no se libraría de estos temores cuando la madre le recrimina que haya hecho entrar a Abdullah en la casa sin ser de la familia, un acto que podría tener consecuencia, aunque Abdullah sea de su misma edad, diez años.

El "ladrón azul" es la idea más demoledora de la película y le muestra a la Srta. Husa que igual que ella juega con el honor y fama de los demás, está expuesta a las maledicciones y que su vida está también controlada. Ninguna mujer se libra.

3.2.5.- La tía Leila, la naturalidad.

La tía Leila es un personaje que recorre la película con su presencia o a través del teléfono. Es una persona afable y a la que vemos adaptada a la vida de forma diferente a la madre. El episodio en el que Wadjda y la madre van a visitarla al hospital (en el que le ha dicho que podría encontrar un trabajo que no implicará los traslados del actual) nos muestra su diferencia de actitud. La madre llega al mostrador y ve a Leila sin la cara tapada y hablando con un hombre en el interior de la oficina. Se sorprende por lo que ve y le pregunta si su marido *la deja trabajar donde hay hombres, hablar con ellos*. Para la madre supone un choque. Leila, con la que hemos visto que tiene un trato excelente, se le muestra en su entorno laboral desde una perspectiva distinta que le asusta. Su reacción inmediata es primero de sorpresa y luego de escándalo, yéndose con Wadjda del hospital. Lo más relevante de esto es precisamente la naturalidad de Leila en su lugar de trabajo. Es en la mente de la madre donde está la sordidez.

Todas estas mujeres configuran el espectro de relaciones de Wadjda y representan en su conjunto una mirada a las posibilidades de la mujer. Para Wadjda suponen perspectivas de futuro, positivas y negativas; suponen parte de ese aprendizaje que representa la película. Aunque Wadjda es un personaje independiente, con un carácter propio, en ella se producirá un cambio que afecta principalmente a su dependencia paterna y a su relación con la madre. Con todo, la principal transformación es la que se produce en la madre, que pasa de estar completamente centrada en el marido a estarlo en la hija y en ella, desde perspectiva distinta. Ahora, ambas, tienen un futuro que deberán luchar por construir. El respaldo a Wadjda con la bicicleta pasa a ser una forma de autoafirmación por parte de la madre.

4.- El papel de la religión

La religión está presente en toda la película, como no podía ser de otra manera. Está como práctica directa y como marcador de las costumbres y normas sociales. A diferencia de lo que ocurre en las culturas en las que la religión se considera parte del ámbito privado, en el islam es la fuente de las normas que rigen la vida social y familiar.⁶

⁶ En el informe recopilatorio " Women in Islamic Societies ", elaborado por de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, se señalaba una "lista de deseos" en la que se establecía una relación de puntos cuya concurrencia total definiría una sociedad islámica ultraconservadora. Los puntos sería los siguientes:

Although there is no fully "typical" system, most of them contain some to many of the provisions and formulations that would make up a "wish list" of conservatives and Islamists. This "wish list"—and to varying degrees, reality—has the following provisions: Religious affiliation is a requirement of citizenship. Although women have the right to own and dispose of property, they inherit less property than men. Women have the right to only half the amount of inheritance that their brothers receive. Male members of the kin group have extensive control over key decisions affecting "their" women's lives. Women are required to obtain permission of father, husband, or other male guardian to marry, seek employment, start a business, or travel. Although the highly formal Islamic marriage contract may or may not require the consent of the wife (depending on the Sunni school relied upon), marriage is largely an agreement between two families rather than two individuals with equal rights and obligations. Marriage gives the husband the right of access to his wife's body, and marital rape is not recognized. Only men have the right to divorce unilaterally and without cause. There is no provision for alimony. Polygamy on the part of a man is allowed. Shia law permits the contracting of temporary marriages for specified periods of time. Women are not granted guardianship of minor children in the case of

La bicicleta verde comienza con la expulsión de Wadjda de la clase del Corán y termina con su triunfo en un concurso recitando los versículos con sinceridad y eficacia. Si hemos señalado que la película tiene dos planos paralelos —el de la madre y el de la hija por retener al padre— existe un tercero: el religioso, que implica también una transformación de Wadjda.

Estamos ante una película que en absoluto podría tacharse de contraria a la religión, sino más bien lo contrario. La obra de Haifaa Al-Mansour trata de recuperar un sentido distinto de religión, una forma que no signifique la opresión personal y social, la reducción de barreras y prohibiciones para las mujeres que se hacen en su nombre.

Wadjda padece una manipulación religiosa constante. La niña se enfrenta a un mundo en el que casi todo "está prohibido", la frase que más escucha. Son las prohibiciones las que rigen su vida y las de las demás mujeres, que no se atreven a exteriorizar lo que sienten o desean. Su mundo está bajo observación permanente para invisibilizarlo. El objetivo es que no emerja como una identidad autónoma, sino como un reflejo de las normas y deseos masculinos, sancionados por la religión y la costumbre, que se hacen coincidir.⁷

"La voz de una mujer es su desnudez", le dirá su profesora al principio de la película. El silencio es, por el contrario, el ropaje, la vestimenta pudorosa que no atrae la atención. La mujer no debe ser escuchada por los hombres, le explica la profesora. Pero la voz de Wadjda será escuchada finalmente durante el concurso, una voz que no es hueca ni mecánica.

El eje religioso narrativo está constituido por el concurso coránico del club religioso. Wadjda adquiere interés porque piensa que con los 1.000 riyales podrá comprar la bicicleta que desea. "El concurso tiene dos partes", les explicarán. "La primera es vocabulario y la revelación divina de los versos. La segunda parte es la recitación, que debe ser perfecta". Wadjda no destaca ni en una cosa ni en la otra. Pero se inscribirá en el concurso. La escena se produce poco después del episodio de Abeer, la joven que es sorprendida con un hombre por la policía religiosa, y que se le haya requisado su mochila. Wadjda va a la oficina de la Srta. Hussa: "Pensé en lo que me dijo. Prometo que cambiaré". "¿Así, de repente?", le responde escéptica la directora. "Quiero concursar".

Wadjda va directamente a la tienda de juguetes y compra, tras regatear, la consola de juegos para aprender el Corán. El mensaje que recibe constantemente desde la pantalla es: "¡Error! ¡Inténtelo otra vez!".

the father's death. Children acquire citizenship and religious status through their fathers, not their mothers. Muslim women may not marry non-Muslim men. The criminal code provides for acquittal or a reduction of sentence for men who commit "honor" crimes.

The scholarship on women and Muslim legal systems provides ample research by which to gauge the actual fulfillment of this conservative "wish list" in particular countries.

[OFFENHAUER, Priscilla (2005). "Women in Islamic Societies: A selected review of social scientific literature. A Report Prepared by the Federal Research Division" - The Library of Congress, nov. 2005]

Arabia Saudí está considerado uno de los países más estrictos por la existencia del *wahabismo*, una de las corrientes suníes más conservadoras fuertemente vinculada con la familia reinante. En la película podemos ver el cumplimiento de muchos de estos puntos. A la vista de ellos se comprende el alcance de la "quiet revolution" de las mujeres saudíes.

⁷ Uno de los debates constantes en los países islámicos es el intento de discriminar lo que ha sido considerado como *coránico* cuando no lo es, sino que procede de costumbres o normas *precoránicas*. Estos debates se plantean en cuestiones, como, por ejemplo, la mutilación genital femenina. Pero afecta a muchas otras circunstancias que se han hecho caer bajo el manto coránico para perdurar.



Más adelante será interrumpida por la maestra por su defectuosa lectura en la clase de Corán. Las demás lo hacen mejor que ella. Pero Wadjda sigue intentándolo. La profesora le preguntará días después:

—¿Qué piensas, Wadjda?

—Que este concurso es muy difícil para mí —responde causando la risa de sus compañeras—. Ayer escuché en el canal del Corán que si aprender el Corán es difícil, Dios te recompensa el doble.

—Quiero que toméis a Wadjda como ejemplo de una persona que trabaja duro y que es devota de Dios. Lo estás haciendo genial.

Wadjda da las gracias por ese apoyo. Instantes después será llamada ante la Srta. Husa para aclarar el incidente de las dos chicas mayores, por el que serán amenazadas con su expulsión y más tarde mostradas y humilladas ante todo el colegio. El discurso de la Srta. Husa ante las alumnas en el patio nos muestra una forma de entender la religión como forma de control y castigo:

—Quiero recordaros que el colegio es un lugar de enseñanza y ética. Prestad atención: dos alumnas fueron sorprendidas pecando. Se llaman Faten Khaled y Fátima Abdulla —dice por el megáfono mientras las dos chicas mantienen la mirada baja junto a ella—. Para evitar situaciones parecidas ya no podréis traer flores al colegio o entregaros cartas de amor o admiración. Nadie podrá cogerse de las manos. ¿Me habéis entendido?

La inocencia de las de las dos chicas está clara para los espectadores, que han visto lo ocurrido realmente dejando al descubierto la profunda injusticia que se está cometiendo con ellas y que se hace extensiva al resto del colegio mediante la prohibición de mostrarse afecto. La consecuencia la podemos ver inmediatamente. Cuando rompen las filas y las dos chicas expuestas públicamente van a entrar, una de las niñas se aparta de ellas con un violento "¡no me toques!". Son ya las apestadas. Lo que se buscaba, la sanción social, se ha producido inmediatamente.

La Srta. Husa representa una vía negativa en la transmisión de esa "ética" que pregon. Paga su propia represión, su sequedad, con los demás. Extiende su propio desierto a los

otros, con el agravante de que es posible que lleve una doble vida —recordemos el episodio del "ladrón azul" que se ha extendido por el colegio.

El aspecto religioso se introduce a través de diversos elementos que aparecen en la trama, desde la anécdota contada por Abdullah del cinturón de explosivos de su primo hasta la boda infantil de Salma, que con diez años trae las fotos de la celebración a clase para que las vean las compañeras. Se introduce en dichos, costumbres, en normas, como cuando se advierte a las niñas que no pueden tocar el Corán con las manos si se encuentran con la regla.

En la clase, es Salma la que mejor recita el Corán y es puesta como ejemplo. "Si quieres ganar, tendrás que recitar como Salma", le dice su profesora. Wadjda suspira. Pese a lo complicado que ve ganar el concurso, la consola está dando sus frutos. La voz de la máquina emite ya un nuevo mensaje: "¡Has acertado! ¡Correcto!". "¡Por fin!", dirá dejándose caer en la alfombra frente al televisor.



Pero junto a los conocimientos que Wadjda pueda obtener del videojuego del Corán, existe una fuente más importante que le acerca al Libro: su madre. La película nos muestra una confrontación entre dos formas de entender la religión, la representada por la Srta. Husa —prohibiciones, castigos, limitaciones, sequedad de corazón, poder— y la que representa la madre, una vía de dulzura y sentimiento. Cuando la madre escucha recitar sin sentir los versos, mecánicamente, le explica cómo debe hacerlo: "Tienes que recitar con el corazón. Ignora lo demás, lee desde el corazón", le dirá la madre.

Es el tercer nivel del texto y esencial para la comprensión del film. Wadjda no rechaza la religión sino cómo es utilizada para el control social, especialmente para limitar las posibilidades de las mujeres. La vía de la dulzura de la religión estará representada por la madre, con quien aprende el valor de la sinceridad y del sentimiento. Uno de los momentos simbólicos importantes de la película es la imagen de Wadjda rezando junto a su madre la oración de la mañana. Es una imagen de recogimiento diferente a las otras que hemos visto anteriormente y veremos después. La madre, vestida de rojo, reza junto a su hija. Será ella la que le ayude a vencer su "timidez", algo que la impide el canto. "Soy tímida. No puedo recitar así", dice tras escuchar el canto de su madre. "Tímida, ¿tú? ¡Ojalá!", le responde la madre.

Mientras va camino de la escuela, el día del concurso, Wadjda va recitando los versos. En su mano lleva, jugueteando con ella, la piedra negra magnética que su padre le entregó en el comienzo de la película y que le dijo haber encontrado en el desierto. A nuestro entender, se trata de un objeto de valor simbólico doble, paterno y religioso. Es el "objeto mágico" de los cuentos maravillosos, el talismán que sirve de apoyo, una *fuerza* que impulsa a conseguir los objetivos.

En la primera parte del concurso, los conocimientos, Wadjda logra responder a todas las cuestiones, quedando por delante de sus dos compañeras, Noura y Salma, y pasando con ellas a la final. Será en el momento más temido por ella, la recitación, cuando logre su gran éxito al vencer su propia timidez: la recitación impecable de los versos que les han dado. Wadjda sorprende a todos y todos la felicitan. Las enseñanzas de la madre — *recita con el corazón, se sincera*— han surtido efecto.



El resultado no se da inmediatamente, sino que salen antes a rezar. Esta escena es particularmente relevante porque se concentran en ella varios elementos narrativos anteriores. Wadjda —a la que todos dan por ganadora— se acerca a rezar junto a las dos compañeras que fueron estigmatizadas por la Srta. Hussa. "¿Vas a rezar con nosotras?", le preguntan extrañadas. Esta acción de Wadjda se acercarse a las dos rechazadas por todos tiene importancia porque ella se siente más cerca de las rechazadas que de las que ahora la felicitan por su actuación en el concurso. "Ganaste. Eres su conversa favorita. Seguro que te votan", le dice una de ellas con ironía. En ese momento, la Srta. Hussa la llama para que vaya a rezar junto a ella, en el lugar preferente. "Ven aquí. Tienes sitio en la primera fila", la reclamará la directora. "¡Cobarde!", le dirá una de las chicas al pasar junto a ella. Esa acusación, lanzada por su compañera, debe hacer mella en el interior del personaje. Su deseo era rezar junto a las "pecadoras" —ella intervino tanto en el episodio de Abeer como en el de las dos chicas— es una forma de tranquilizar su propia conciencia de "conversa", tal como la han llamado. La Srta. Hussa la recibe, en cambio, a su lado: "¡Juntaos! No dejéis hueco para el diablo!".



El plano del rezo junto a la Srta. Hussa es muy distinto del que hemos visto anteriormente, pero mantiene un cierto paralelismo: la madre, de rojo; la Srta. Hussa, de negro. Dos rezos muy diferentes, dos formas distintas de vivir la religión, en la intimidad, al amanecer; y en la clase, en grupo, unos en un lugar y otros en otro según los méritos y favoritismo. La religión recogida del sentimiento frente la pública de la apariencia.

Tras el rezo, se dará a conocer el fallo del jurado. Se van dando los nombres de las niñas que han quedado en segundo y tercer lugar. Wadjda es la ganadora. La escena que sigue —ya lo hemos señalado— es quizá la cumbre simbólica de la película, el momento en que entran en conflicto directo las dos fuerzas.

—Ganaste gracias a tu devoción y perseverancia —le dirá la directora—. Espero que todas las demás sigan tu ejemplo. ¿Qué vas a hacer con el dinero?

Es en este momento cuando se produce el cambio en Wadjda. Durante toda la película, la niña ha sabido ocultar sus sentimientos e intenciones en el colegio para poder alcanzar sus fines. Su interés en participar en el concurso, lo sabemos, es conseguir el

dinero para comprar la bici, pero nunca lo ha manifestado así ante Husa, a la que le dijo que estaba decidida a cambiar.

—¡Compraré una bici! [risas]

—¿Qué?

—Compraré una bici. Sin ruedines, porque ya sé montar. [más risas]

—¿No sería mejor donarlo a nuestros hermanos en Palestina? —dice la Srta. Husa que ha quedado estupefacta—. Una bici no es para niñas devotas que protegen su alma y su honra. Tu familia no te dejaría. Donaremos el dinero. Si Dios quiere, tu generosidad será recompensada. Vuelve a sentarte, por favor.

¿Por qué Wajda no da otra respuesta más *política* y manifiesta directamente su deseo a sabiendas de lo que puede ocurrir? Podemos pensar que peca de ingenua, pero también que ha alcanzado un nivel de sinceridad mayor por lo que ha pasado y no necesita mentir. Es de ahí de dónde saca la fuerza para enfrentarse a la Srta. Husa cuando esta le dice que "no ha cambiado" y que "tu comportamiento estúpido te perseguirá para siempre". Es esa sinceridad que Wajda ha desarrollado la que le permite mirarla directamente y decirle con ironía: "¿Como su *ladrón azul*?", en referencia al rumor que corre por la escuela sobre un posible amante sorprendido por la familia. Es un choque impensable anteriormente. Ha ganado a la Srta. Husa en su terreno y ahora la desafía. El sistema tiembla.



Cuando finalmente se produzca el encuentro con la madre en la terraza, esta le dirá: "No me creo que dijeras que querías una bici". Al final, el dinero que estaba destinado al vestido que habría de atraer al padre será invertido en la bici para "la niña con agallas", como se la definió el dueño de la tienda de juguetes a la madre cuando fue a comprársela. "Quiero que seas la más feliz", le dirá la madre abrazándola.

La película refleja la tensión religiosa existente entre las formas autoritarias y lesivas para con la mujer y otra forma que obedece más al corazón y busca la felicidad de las personas. No es un debate meramente narrativo sino un reflejo de la sociedad misma en la que Wajda y Haifaa Al-Mansour, la directora de la película, viven.

El gran acierto de la película en este terreno —a mi modo de ver— es abordarlo desde lo cotidiano, desde el efecto que una religión restrictiva, que inunda toda la vida social,

tiene sobre las personas. La madre y la hija se enfrentarán al estigma, pero lo harán juntas y compartiendo sus sentimientos, con el convencimiento de que su vida está un poco más en sus manos.

5.- Conclusión

La bicicleta verde es una película que puede ser considerada perfectamente como una manifestación de los movimientos tras las "primaveras árabes" en su vertiente profunda, de esa "quiet revolution" que ocupó la portada de Time dos años antes de que las revueltas populares estallaran en la calles de Túnez o El Cairo y de allí se extendieran.

No es una película *sobre* la revolución, como un momento histórico, sino como reflejo de aquello que la ha causado, de los cambios en las actitudes que se han ido abriendo paso. El hecho de que el país en el que se ha rodado no haya sido uno de en los que han tenido lugar las manifestaciones, levantamientos, etc. y sea, por el contrario, el seno de sus formas más conservadoras, no significa que se encuentre fuera del sentimiento de renovación, de cambio que las inspiró. La película es la muestra, como lo son los recorridos en coche desafiando las prohibiciones y otros múltiples actos con los que se desea mostrar el deseo de autonomía, de dejar de ser mujeres tuteladas.

La directora ha manifestado la voluntad de diálogo que supone su película en el seno de la sociedad saudí⁸. En ese sentido, no la plantea como una película *militante*, sino *dialogante*. Y está convencida de que el país está cambiando, que ella misma es fruto de esa sociedad, por más que su familia sufriera presiones para que no se *manchara* el apellido. La honestidad de Haifaa Al-Mansour es la misma de Wadjda cuando confiesa públicamente a todos para qué quiere el premio conquistado en el concurso coránico. La niña manifiesta sus deseos ante todos como Al-Mansour los suyos. Es honesta.

La película, en sí misma, ya implica un cambio, al ser la primera realizada en el país y ser dirigida por una mujer, teniendo, además, a una mujer, Wadjda, como su protagonista. ¿Es una película política? Sí y no. No lo es porque no trata de la consecución del *poder*, sino de sus máscaras sociales y de los efectos sobre las vidas de las personas. No es un poder *político*, en sentido estricto, sino una forma de poder que puede dejarte sin ir a trabajar porque tu conductor no quiere recogerte y dependes de él, o que puede hundir tu reputación ante todos.

La revolución de las mujeres va más allá de las calles y comienza en las casas, en las relaciones paterno filiales y en las de pareja, todas ellas determinantes de una estructura patriarcal de la que la política es también reflejo en su vertiente masculina y autoritaria. Pero ni siquiera se ha planteado en términos de machismo directo. La Srta. Hussa es la encarnación del poder, con capacidad de hundir las vidas de las niñas que están a su cuidado.

⁸ "Haifaa Al Mansour, rompedora cineasta saudí". *El País* 27/06/2013



“El mensaje que quiero lanzar con la película es el de que la gente puede cumplir su potencial. No soy una persona muy política”⁹, ha dicho la directora. En este sentido, "político" significa otro tipo de lucha y escenarios que la película no presenta, si bien están implícitos, porque nos ha mostrado cómo se manifiestan en la sociedad misma.

La mujer tiene su propio camino, como se ha podido apreciar en los vaivenes políticos que han tenido lugar desde los primeros levantamientos a finales de 2010. Cada día escuchamos y leemos sobre la inestabilidad política de muchos de estos países. Eso hace que la voz de la mujer y su propia necesidad de cambio quede relativizada. “Creo que es muy importante empoderar a las mujeres, por eso hice la película. Es una historia divertida de mujeres que sobreviven, que persiguen sus sueños”¹⁰. *Sobrevivir y perseguir sueños* es una forma de definir esa voluntad que se representa perfectamente en la lucha de Wadjda por sortear las dificultades que se le plantean. Se sobrevive en el presente, pero los sueños competen al futuro.

El film de Haifaa Al-Mansour es un manifiesto sencillo por el cambio del papel de la mujer, por su derecho a marcar su camino en todos los terrenos. No es la historia de *una niña que quiere una bicicleta*; es la historia de una mujer que se encuentra permanentemente condicionada por su entorno sobre lo que puede o no puede desear, donde su futuro no lo elige ella y en cuyo presente se le pide la sumisión a personas y reglas constantemente. Wadjda es la demostración de que con empeño, valor e inteligencia existe un futuro en sus manos. Algo tan sencillo como hacer pulseras y venderlas a sus compañeras supone un gran paso; que se grabe sus propias selecciones de música con su casete nos muestra que no desea prescripciones; sus viejas zapatillas... La bici es un reto más. Wadjda es Wadjda y quiere seguir siéndolo.

⁹ Entrevista. "Haifaa Al Mansour: «Rodé mi película desde la caravana, no podía salir a la calle»" ABC 27/06/2013

¹⁰ Ídem.



La sencillez formal del film, las extraordinarias interpretaciones de sus actores y, en especial, el sólido guión rico en todos sus niveles, perfectamente tramado, hacen de él un buen comienzo para la cinematografía saudí, una valiosa aportación al cine realizado por mujeres en los países árabes y un catálogo de las causas que lastran la vida de las mujeres en un entorno cultural determinado. La periodista y editora Rawan Haddid escribió respecto a otras películas realizadas por mujeres árabes: "Telling compelling stories about dissenting voices that would otherwise be silenced is one way of pursuing political resistance" (Haddid 2013). La historia que la película nos cuenta es también una historia de disenso, con un tono diferente a otras quizá, pero sin ceder en el análisis social ni en sus conclusiones.

Las realidades de los países árabes son muy diferentes, donde esa disidencia adquiere formas distintas, de la calle al hogar, de los lugares de trabajo a las escuelas. En todos esos escenarios, la mujer se debate por tener su espacio propio y autónomo. Una cosa es cierta: Wadjda ha roto el silencio y ha perdido el miedo.

Wadjda es, sobre todo, una propuesta de futuro. La demostración de que las mujeres no son *niñas eternas* que deban ser cuidadas y protegidas, a través del ejemplo precisamente de una niña llena de valor, inteligencia, decisión, capaz de valerse por sí misma y, algo importante también, sentido del humor. Para que las niñas puedan llegar a ser mujeres, las mujeres deben dejar de ser tratadas como niñas. Wadjda lo demuestra. Cuando le preguntan sobre sus deseos, la directora Haifaa Al-Mansour responde: "¿Mi sueño? Que un hombre alquile *La bicicleta verde* en un videoclub"¹¹. Tiene razón. La película es un muestrario claro de lo que permanece oculto a sus ojos.

¹¹ "Haifaa Al Mansour, rompedora cineasta saudí", *ibídem*.

Referencias

—Fílmicas

La bicicleta verde (Wadjda 2013)

Directora: Haifaa Al-Mansour.

Guión: Haifaa Al-Mansour

Producción: germano-saudí **Duración:** 98 minutos

Reparto:

Reem Abdullah... Madre

Waad Mohammed... Wadjda

Abdullrahman Al Gohani... Abdullah

Ahd ... Srta. Hussa (directora)

Sultan Al Assaf ... Padre

Sara Aljaber... Leila (tía)

Ibrahim Almozael ... Dueño de la tienda de juguetes

Noura Faisal ... Abeer (compañera mayor)

Dana Abdullilah... Salma (compañera)

Rehab Ahmed... Noura (compañera)

Nouf Saad ... Profesora de Corán

Mohammed Zahir ... Iqbal, el conductor

Alanoud Sajini... Fatin (compañera mayor)

Rafa Al Sanea... Fátima (compañera mayor)

La película ha ganado más de veinte premios y ha tenido múltiples nominaciones, entre las que destaca el BAFTA a la Mejor Película en Lengua no Inglesa (2014). Torso preemies: Alliance of Women Film Journalists 2013, Boston Society of Film Critics Awards, Dubai International Film Festival 2012, Fribourg International Film Festival 2013, Guild of German Art House Cinemas 2013, National Board of Review (Freedom of Expression Award) USA 2013, Rotterdam International Film Festival 2013, Venice Film Festival ('Cinema venire' Award) 2012.

Los actores también han sido premiados en diferentes festivales por su trabajo en la película.

—Bibliográfica y hemerográficas

AL-MANSOUR, Haifaa (2013) "Haifaa Al Mansour, rompedora cineasta saudí". *El País* 27/06/2013

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/22/actualidad/1371917315_098002.html

——— (2013) (Entrevista) "Haifaa Al Mansour: «Rodé mi película desde la caravana, no podía salir a la calle»" ABC 27/06/2013

<http://www.abc.es/cultura/cine/20130627/abci-primera-directora-arabia-saudi-201306271641.html>

BUTTERS, Andrew Lee. (2009). "Saudi's Small Steps" *Time* 19/09/2019 <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1929235-2,00.html>

COMBALÍS SOLÍS, Zoila (2001). "Estatuto de la Mujer en el Derecho Matrimonial Islámico" *Revista AequAlitas*, Instituto Aragonés de la Mujer y Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, mayo-2001. Reproducido en *Noticias Jurídicas* http://noticias.juridicas.com/articulos/45-Derecho-Civil/200105-estatuto_de_la_mujer.html

ESPINOSA, Ángeles (2013). "Arabia Saudí, rehén de sus inmigrantes". Blog "A vueltas con el Golfo" *El País* 3/07/2013 <http://blogs.elpais.com/a-vueltas-con-el-golfo/2013/07/arabia-saudi-rehen-de-sus-inmigrantes-.htm>

GEERTZ, Clifford (1998). "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en *La interpretación de las culturas*. Gedisa, México.

HADID, Rawan (2013) "Telling Women's Stories: Post-Orientalist Film in the Arab World" *Muftah* 15/07/2013 http://muftah.org/telling-womens-stories-post-orientalist-film-in-the-arab-world/#.U-cic_1_sdg

MANJAL, Adnan Z. (2013). "Ahd Kamel and her Sanctity" *Masquerade Magazine* 7/07/2013 <http://www.masquerademag.com/uncategorized/ahd-kamel-and-her-sanctity/>

OFFENHAUER, Priscilla (2005). "Women in Islamic Societies: A selected review of social scientific literature. A Report Prepared by the Federal Research Division - The Library of Congress, nov. 2005 p. 35 http://www.loc.gov/rr/frd/pdf-files/Women_Islamic_Societies.pdf

(2013) "Un jurista saudí afirma que las conductoras tienen daños en los ovarios" *El País* 29/10/2013 http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/09/29/actualidad/1380450821_096857



Voces ascendentes: realidad y semillas

Es solo una pequeña e injusta selección, dejando fuera a la mayoría. Tras ellas hay muchas otras compartiendo sus conocimientos, mostrando sus habilidades y abriendo brecha en sus sociedades o en los países en los que han crecido como fruto de la emigración. Tienen en común creatividad, compromiso y visibilidad. Ya sea la música, el cine, la literatura, el periodismo, el activismo o cualquier otra faceta, se representan a sí mismas pero son también imagen e impulso para otras, que ven en ellas un estímulo para romper barreras y limitaciones. Están por derecho propio aquí.

J.M.Aguirre



Mayam Mahmoud (Egipto).

Cantante, poeta. Saltó a la fama por llegar a la final de *Arabs Got Talent*, la versión árabe del famoso concurso televisivo. El mundo se fijó en ella por ser la primera cantante de hip-hop velada. Sus canciones denuncian el acoso sexual a las mujeres en las calles de Egipto. Ha señalado que la pasión por la poesía se la inculcó su madre.



Lina Ben Mhenni (Túnez)

Bloguera y activista tunecina. Ha recibido premios como el Deutsche Welle International Blog Award y El Mundo's International Journalism Prize. Su blog "Una chica tunecina" (<http://atunisiangirl.blogspot.com.es/>) sigue siendo un punto de denuncia y de defensa de los derechos civiles.



Sonia Chamki (Túnez)

Directora de cine, guionista. Profesora de Diseño de la Imagen en el Instituto Superior de Bellas Artes en Túnez. Ha dirigido el mediometraje "Mililitantes" (2012), retratando el papel de las mujeres que se han incorporado a la vida política tras la revolución en defensa de los derechos femeninos.



Doaa Eladl (Egipto)

Caricaturista. La primera mujer en Egipto en realizar caricaturas políticas. Ha recibido abundantes premios por su labor en favor de los Derechos Humanos y, en especial, por su defensa de los derechos de la mujer. Dotada de una capacidad de síntesis gráfica brillante, es una lúcida analista de la situación de la mujer en la sociedad patriarcal. Doaa Eladl es una voz firme y tolerante, capaz de dejar al descubierto las fisuras del sistema social o político a través de sus dibujos. [ver entrevista en este número]



Aziza Brahim Maichan (Sahara)

Cantante, compositora, percusionista. Nacida en los campos de refugiados de Tinduf. Nieta de una de las poetas saharauis más importantes, Ljadra Mint Mabruk, conocida como la "poetisa del fusil", a la que ella pone música, transmitiendo así su mensaje reivindicativo de su pueblo. Ganó el Primer Premio Nacional de la Canción en el festival de cultura de la RASD. Pasa a formar parte del Grupo Nacional Saharaui haciendo su primera gira internacional. En 1998 y con el Ministerio de Cultura de la R.A.S.D.



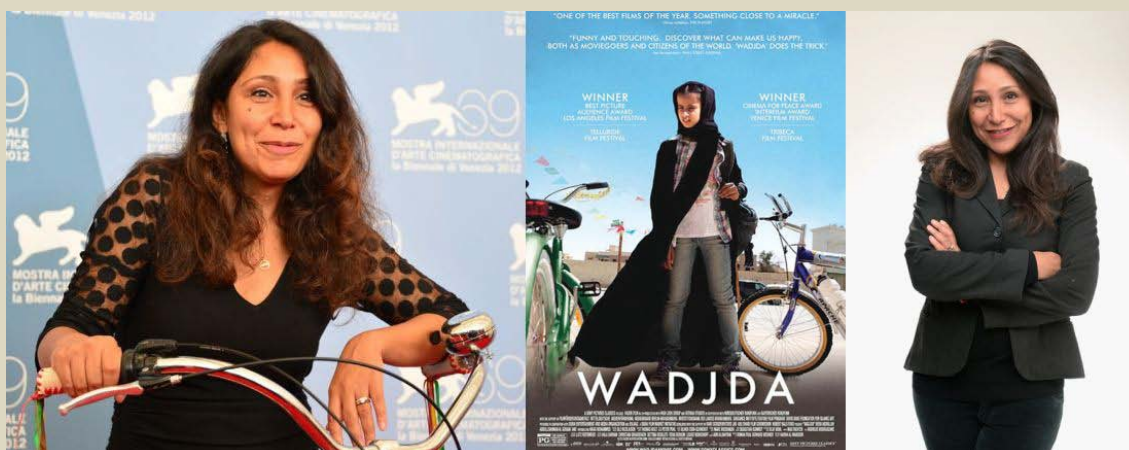
Nadine Labaki (Líbano)

Actriz, guionista y directora. Con sus dos películas, éxito de público y crítica, merecedoras de múltiples premios, la libanesa Nadine Labaki ha conseguido no solo notoriedad sino realizar dos lúcidos análisis de la situación de la mujer, de las relaciones entre ellas y de su vida en un universo presidido por los hombres. *Caramel* (2007) y *¿Y ahora adónde vamos?* (2011) son dos notables obras cinematográficas comprometidas con la posición de la mujer, manifestaciones claras de su forma de ver el mundo. Han acercado al público mayoritario una cinematografía como la libanesa universalizando los problemas a través de la identificación con sus dramas humanos.



Faïza Guène (Francia)

Escritora; documentalista y realizadora. Nacida en Francia, de padres argelinos, saltó a la fama literaria después de que su profesora de Literatura enseñara las primeras veinte páginas de la novela que estaba escribiendo a un editor. Eso ocurrió en 2004, cuando tenía 19 años, vendiendo 200.000 ejemplares y traducida a más de 20 idiomas. En una entrevista a un medio inglés con motivo de la traducción de su primera novela "Kiffe kiffe demain" señalaba: "The future of the estates isn't in the hands of the men, it's in the hands of the women". El progreso, ha señalado, es sacar a las mujeres de las casas y para evitar lo señalado por Amin Malouf, que comparte, de que "la misoginia se extiende de madres a hijas". Los padres fueron a trabajar; las madres a cuidar de los padres, sin integración. Abandonó sus estudios de Sociología para dedicarse de lleno a escribir y a la realización de documentales y cortometrajes. Está considerada una sólida escritora francesa y ofrece la perspectiva del mundo de las segundas generaciones que han crecido fuera de la tierra de sus padres, abiertas a dos mundos muchas veces en conflicto.



Haifaa al Mansour (Arabia Saudí)

Directora de cine. La realizadora de la primera película saudí, Wadjda (La *bicicleta verde* 2012). Ha recibido múltiples premios por el fil, realizado en un país en el que no hay salas de cine. La película es un lúcido análisis de la situación de la mujer vista a través de los condicionamientos sociales y familiares de una niña de diez años. El film ha recibido abundantes premios y reconocimiento de público y crítica. Haifaa al Mansour se encuentra en estos momentos preparando un filme biográfico en Estados Unidos sobre Mary Shelley en Estados Unidos, según se ha anunciado recientemente. [ver artículo sobre *La bicicleta verde* en este número]



Rania Refaat Shaheen (Egipto)

Marionetista, directora escénica y escritora. Es abogada y activista. Rania Refaat Shaheen es marionetista y utiliza sus títeres para la defensa de los derechos humanos. Es fundadora y propietaria de "El Pergola Puppet Theater", compuesto por una quincena de personas que escriben las obras, diseñan los vestuarios y realizan las marionetas. La compañía se desplaza por todo Egipto para hacer llegar sus obras a todos los rincones. Una de sus obras más celebradas es "El Bint Beta", la historia de una niña que se dedica a escuchar los que dicen sus vecinos y que será descubierta.



Ahd Kamel (Arabia Saudí)

Actriz y directora. Es la primera mujer saudí que estudió cine, diplomándose en los Estados Unidos en donde reside. SEW define como "mujer y artista, una persona mística. Comenzó a ser conocida como directora por dos cortometrajes premiados en diversos festivales. Ha interpretado el papel de la directora de la escuela en *Wadjda* (*La bicicleta verde* 2012), la primera película saudí, recibiendo múltiples elogios por su labor como actriz. Ahd Kamel ha señalado en entrevistas que es una mujer que hace películas y no una mujer saudí que hace películas", tratando de concentrar el interés en su trabajo y no en el exotismo del caso. Su último trabajo es "Sanctity", la historia de una viuda embarazada que es chantajeada por su cuñado.



Yara Kassem (Egipto)

Artista gráfica. Yara Kassem es una artista y activista defensora de los derechos civiles y dirige muchos de sus dibujos contra el acoso en Egipto. Traduce sus ideas a dibujos que circulan por las redes sociales o acaban en los murales, uno medios que satisfacen sus deseos de difusión pública acercándolos a la gente de la calle. Kassem dice que es demasiado duro encontrar un hueco en los periódicos egipcios y que siente más interés porque sus dibujos circulen por las redes.



Emel Mathlouthi (Túnez)

Cantautora. Su voz dio dos himnos de las revoluciones, dos canciones que se corearon en las manifestaciones: *Ya Tounes Ya Meskina* (Pobre Túnez) and *Kelmti Horra* (Mi palabra es libre). Las imágenes de Emel Mathlouthi cantando *Kelmti Horra* en las sentadas de los días de la revolución tunecina son una de las imágenes más recordadas. Cuando dio su concierto en El Cairo, tras la revolución egipcia, el diario *Ahram* la calificó como la Fairouz de su generación.



Razan Ghazzawi (Siria)

Bloguera y activista. Sirio americana. Una de las blogueras más representativa de la revolución en Siria, un verdadero icono cuyas detenciones por el régimen levantó protestas por todo el mundo. Licenciada en Literatura Inglesa y máster en Literatura comparada. Premiada con diversos galardones internacionales por su actividad en pro de los derechos humanos. Razan Ghazzawi actuó como periodista en las zonas de conflicto sirviendo noticias a los medios exteriores cuando no había más fuentes de información, con riesgo de su vida. Fue detenida dos veces, marchando a Suecia en 2012.



Hala Salah Eldin Hussein Ali (Egipto)

Traductora, editora. Hala Salah Eldin Hussein Ali es la artífice de *Albawtaka Review* (*El crisol*), una publicación destinada a traducir al árabe la ficción en inglés, y de la editorial que la sostiene. No tiene finalidad de lucro y su objetivo es favorecer el conocimiento entre culturas como camino hacia la paz y el entendimiento. Con el apoyo de The Arab Fund of Arts and Culture ha publicado tres antologías de relatos; ha recibido becas de The British Council de El Cairo y de la UNESCO. La revista se publica online y es cuatrimestral. Gracias a involucrar a editoriales en el proyecto y a las becas ha conseguido la publicación de las tres antologías de relatos. Su último proyecto son los audiolibros destinados a la población ciega de Egipto y Libia. Ha recibido financiación para la edición de 10.000 ejemplares de este proyecto. Ha señalado que sus objetivos son mostrar el panorama de la Literatura, pero sobre todo transmitir una visión de humanidad a través de ella para mostrar la capacidad de compartir los grandes sentimientos y vivencias.

Presentación del número 53 de *Espéculo* en los **Cursos de Verano de la UCM** 18/07/2014

El número de la revista fue presentado en el Eurofórum de **El Escorial** durante el Curso de Verano de la UCM “Mujeres, medios de comunicación y conflictos armados”, del que fue ponente la coordinadora, Sahar Talaat, con una conferencia sobre “Los actuales conflictos en los países árabes”.



Eurofórum

Conferencia de
Sahar Talaat



Presentación del número 53 de **Espéculo** en los **Cursos de Verano de la UCM** 18/07/2014

Eurofórum



Presentación de la revista: Sahar Talaat y Joaquín Mª Aguirre



Presentación del número 53 de **Espéculo**
en los **Cursos de Verano de la UCM** 18/07/2014



Acto de Clausura
Isabel Tajahuerce
(directora del curso),
Carmen Pérez de
Armiñán (decana de
CC. Información de la
UCM) y Sahar Talaat

Carmen Pérez de
Armiñán (decana)
y Sahar Talaat





TAJAHUERCE, Isabel (prologo y coordinación) (2014). *Mujeres y Comunicación*. Col "Espacios de igualdad - La linterna sorda Ediciones - Unidad de Igualdad de la UCM, Madrid. 172 pp. ISBN: 978-84-942466-0-9

Ponencias del *Curso de Verano* de la UCM 2013



Petición de artículos

Espéculo nº 54
enero-junio 2015

NARRAR EN LA ERA DIGITAL

Temas propuestos

- Narratología digital: del hipertexto a la narración multimedia
- Narración y nuevos soportes y dispositivos
- Autoría y cultura digital
- La sociedad lectora digital: usos y costumbres
- Convergencia narrativa digital
- Narración digital e innovación educativa
- Ciberjuego y narración
- Estética de la recepción digital
- Elementos de crítica literaria digital

El impacto de las Nuevas tecnologías ha transformado la sociedad lectora abriendo nuevos campos en la creación y posibilidades en la recepción y consumo cultural. La plasticidad del escenario digital permite el desarrollo de diferentes formas narrativas más allá del texto convencional o llevando a este a nuevos límites expresivos. Los géneros se funden y confunden con las nuevas posibilidades de creación. El **número 54** de **Espéculo** está dedicado a la Narrativa Digital, una cuestión que ha estado en nuestras páginas desde la creación de la revista hace casi 20 años. Tras la histórica sección de Hipertulia, queremos abrir de nuevo la revista al impacto creativo de la tecnología en la sociedad digital.

Coordinará el número la **Dra. Belén Mainer Blanco** (UCM y U. Fco. De Vitoria), especialista en este campo.

FECHAS (2014):

Presentación de propuestas: **1 de noviembre**

Aceptación: **10 de noviembre**

Envío definitivo: antes de **10 diciembre**

Envío:

especuloucm@gmail.es

b.mainer.especulo@gmail.com

Espéculo

Revista de Estudios Literarios

Versión del texto: modificado en **11/09/2014**

© 2014 El copyright de los artículos pertenece a sus autores, que deberán autorizar las reproducciones parciales en medios impresos o en otras publicaciones digitales, en las que se deberán citar siempre los datos de procedencia. La revista y su material puede ser difundido gratuitamente o enlazado con finalidades educativas y sin ánimo de lucro.

Espéculo. Revista de Estudios Literarios
Facultad de Ciencias de la Información UCM
Editor: Joaquín M^a Aguirre Romero
aguirre@ucm.es