



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

**Facultat de Ciències de la Comunicació  
Departament de Periodisme**

**La presentación/construcción del “otro” frente a los  
estereotipos occidentales sobre el mundo  
arabomusulmán a través de documentales del siglo  
XXI producidos desde el mundo árabe**

**Tesis doctoral**

**Autora: Maria Forga Martel**

**Director: José María Perceval Verde**

**Año 2014**







# Índice

## Introducción

1.1.	Delimitación de la investigación	13
1.2.	Justificación de la investigación	23
1.3.	El objeto de estudio	27
1.3.1.	Objetivos de investigación	27
1.3.2.	Preguntas de la investigación	28
1.3.3.	Hipótesis de investigación	29
1.4.	Planteamiento de la investigación	30
1.4.1.	Diseño de la investigación	30
1.4.2.	Estructura de la investigación	31

## Apartado 1: El estereotipo

Capítulo 1: Definición del estereotipo	38	
1.1.	Orígenes y etimología	38
1.2.	Definición	39
1.3.	Clasificación de las diversas definiciones	42
1.4.	Delimitación terminológica: prejuicio, arquetipo, tópico	50
1.4.1.	Prejuicio	50
1.4.1.1.	Relación prejuicio-estereotipo según Allport	53
1.4.2.	Arquetipo	54
1.4.3.	Tópico	57
Capítulo 2: Transmisión del estereotipo	59	
2.1.	Transmisión del estereotipo	59
2.2.	Teoría del cultivo	60

## Apartado 2: Estereotipos sobre los árabes

Capítulo 3: Orientalismo	65	
3.1.	Crítica al Orientalismo: Edward Said	69

3.1.1.	Orientalismo y políticas imperialistas hasta nuestros días	72
3.1.2.	Motivaciones o punto de partida	74
3.1.3.	La hegemonía cultural como motor	75
3.1.4.	Herencia orientalista	76
3.2.	Orientalismo en España: “escaso y apartadizo”	78
Capítulo 4: Principales estereotipos sobre los árabes		81
4.1	Religión	83
4.1.1	Todos los musulmanes son iguales	84
4.1.2	Cómo son los musulmanes	85
4.1.2.1.	Religiosidad intrínseca y empobrecedora	85
4.1.2.2.	Fundamentalistas	86
4.1.3.	Todos los árabes son musulmanes y viceversa	88
4.2	La mujer musulmana	89
4.2.1	Victimización: la mujer como un ser sumiso, pasivo e invisible	91
4.2.1.1	Poligamia y ablación	92
4.2.2	El velo	94
4.2.2.1	Estereotipos en discursos del debate de la ley francesa contra el velo	98
4.3	Pobreza y retraso	99
4.3.1	La excepción: jeques y petróleo	100
4.3.2.	Atraso endémico	101
4.4	Violencia	102
4.4.1	La guerra permanente y la incompatibilidad con la democracia	102
4.4.2	El hombre árabe como ser violento	106
4.4.2.1	Terroristas y mártires	107
4.5	Otros estereotipos	110
Capítulo 5: Estereotipos sobre árabes en el cine de Hollywood		112
5.1.	Filmografía sobre el estereotipo árabe en el cine de Hollywood	117
5.1.1.	<i>Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People</i> , de Sut Jhally (Estados Unidos, 2006, 50 min.).	118
5.1.2.	<i>Edward Said – on Orientalism</i> , de Sut Jhally (Estados Unidos, 2000, 40 min.).	123
5.1.3.	<i>El cine mudo, palabras mayores</i> , de Abdelaziz Taleb y	

	Abdellatif Benfaïdoul (Marruecos, 2011, 15 min.).	123
5.1.4.	<i>Planet of the arabs</i> , de Jackie Salloum (Palestina y Estados Unidos, 2005, 9 min.).	125
5.1.5.	<i>Recruiting identities</i> , de Arab Media Lab Project (Marruecos, 2011, 7 min.).	126
5.1.6.	<i>Valentino's Ghost. The politics behind images</i> , de Michael Singh (Estados Unidos, 2012, 95 minutos)	126

### **Apartado 3: Cine documental**

	Capítulo 6: cine documental	131
6.1.	Aproximación histórica	131
6.2.	Aproximación conceptual	136
6.2.1.	Posturas “ubicuas” (Plantinga)	138
6.2.2.	El documental como modo de recepción	139
6.3.	Caracterización del género documental	139
6.4.	Las cuatro tendencias fundamentales según Renov	142
6.5.	Disolución de fronteras ficción/no ficción	143
6.5.1.	Hibridación: la ficcionalización del referente	145
6.6.	El documental según los modos de producción (Nichols)	146
6.7.	El documental histórico como motor de evolución	148
6.8.	Representatividad del documental	150
6.9.	La mirada del director	151
6.10.	La importancia de la ética en el documental	153
6.11.	Aportaciones de las nuevas tecnologías digitales al documental	156

### **Apartado 4: Cine árabe de Oriente Próximo y norte de África**

	Capítulo 7: cine árabe de Oriente Próximo y norte de África	160
7.1.	Panorámica del cine árabe de la cuenca mediterránea	161
7.1.1.	Egipto	164
7.1.2.	Palestina	166
7.1.2.1.	Cine palestino	166
7.1.2.2.	Cine sobre Palestina	167

7.1.3.	Líbano	168
7.1.4.	Siria	169
7.1.5.	Magreb	170
7.1.5.1.	Marruecos	171
7.1.5.2.	Argelia	172
7.1.5.3.	Túnez	175
7.1.6.	Jordania	177
7.2.	Irán y Turquía: cinematografías vecinas con fuerte influencia	180
7.2.1.	Irán	180
7.2.2.	Turquía	183
7.3.	Industria y distribución	185
7.3.1.	La revolución digital e internet	187
7.3.2.	Festivales	190
7.3.2.1.	Festivales de cine árabe	191
7.3.2.1.1.	En países árabes de Oriente Medio y Norte de África	191
7.3.2.1.2.	En países no árabes	193
7.3.2.2.	Festivales y muestras de cine palestino	195
7.3.2.3.	Festivales internacionales con alguna sección dedicada al cine árabe	197
7.3.2.4.	Muestras de cine árabe o afines en España	198
7.3.3.	Al Jazeera	200
7.3.3.1.	Al Jazeera documentales: un canal y un festival específicos	203

## **Apartado 5: Marco metodológico**

Capítulo 8:	Diseño del marco metodológico	206
8.1.	Diseño metodológico del análisis cuantitativo: análisis de contenido	206
8.1.1.	Universo de estudio cuantitativo	207
8.1.2.	Selección de la muestra y determinación de la unidad de análisis	208
8.1.2.1.	Listado y ficha técnica de las películas documentales analizadas	209
8.1.2.2.	Listado y características de los directores de los documentales analizados	228
8.1.3.	Diseño y procedimientos del análisis de contenido cuantitativo	255
8.1.3.1.	Diseño de las fichas de análisis	255
8.1.3.1.1.	Diseño de la ficha N° 1	255

8.1.3.1.1.1. Datos de registro	256
8.1.3.1.1.2. Variables	256
8.1.3.1.2. Diseño de la ficha N° 2	262
8.1.3.1.2.1. Datos de descripción de la película documental	262
8.1.3.1.2.2. Variables	262
8.2. Diseño metodológico del análisis cualitativo: entrevista en profundidad	268
8.2.1. Selección de los entrevistados	269
8.2.2. Diseño del cuestionario	274

## **Apartado 6: Resultados de la investigación**

Capítulo 9: Análisis de contenido de las películas documentales	277
9.1. Datos generales de los documentales analizados	277
9.1.1. Distribución de los documentales analizados por años	277
9.1.2. La opción de la coproducción en los documentales analizados	278
9.1.3. Principales países productores de los documentales analizados	279
9.1.3.1. Países productores en términos absolutos	279
9.1.3.2. Países productores de forma individual	281
9.1.4. Duración de los documentales analizados	282
9.1.5. Datos de los directores/as de los documentales analizados	282
9.1.5.1. Género de los directores	283
9.1.5.2. Procedencia de los directores	284
9.1.5.3. Lugar de formación de los directores	285
9.2. Análisis de los personajes analizados	286
9.2.1. Representación de género y grado de protagonismo de los personajes analizados	286
9.2.2. Dimensión física de los personajes analizados	288
9.2.2.1. Representación de edades	288
9.2.2.2. Atuendo	289
9.2.3. Dimensión social: ámbito familiar de los personajes analizados	292
9.2.3.1. Estado civil	292
9.2.3.2. Número de hijos	293
9.2.4. Dimensión social: ámbito educacional de los personajes analizados	294
9.2.4.1. Nivel de formación	294

9.2.5.	Dimensión social: relaciones profesionales-laborales de los personajes analizados	296
9.2.5.1.	Desarrollo de actividad profesional	296
9.2.5.2.	Tipo de actividad profesional	298
9.2.6.	Marco espacial de los personajes analizados	299
9.2.7.	Clase social de los personajes analizados	300
9.2.8.	Análisis de temas y conflictos de los personajes analizados	302
9.2.8.1.	Reivindicaciones democráticas por parte de los personajes analizados	302
9.2.8.2.	Falta de trabajo y oportunidades padecida o denunciada por los personajes analizados	303
9.2.8.3.	Discriminación laboral ejercida o padecida por los personajes analizados	304
9.2.8.4.	Violencia ejercida o padecida por los personajes analizados	305
9.2.8.4.1.	Violencia machista	305
9.2.8.4.2.	Violencia estructural	307
9.2.8.5.	Matrimonios forzados entre los personajes analizados	308
9.2.8.6.	Fundamentalismo entre los personajes analizados	309
9.2.8.7.	Presencia de terroristas y terroristas suicidas entre los personajes analizados	310
9.2.8.8.	Temática religiosa	310
9.2.8.8.1.	Religión de los personajes analizados	310
9.2.8.8.2.	Conflicto religioso padecido por los personajes analizados	311
	 Capítulo 10: Análisis de las entrevistas en profundidad	 313
10.1.	Estudio de las entrevistas	313
10.1.1.	Entrevista a Ethar El-Katatney	313
10.1.2.	Entrevista a Nidal Hassan	316
10.1.3.	Entrevista a Sahar Mohamed Talaat	318
10.1.4.	Entrevista a Sergi Doladé	320
10.1.5.	Entrevista a Viola Shafik	325
10.1.6.	Entrevista a Zienab Abdelgany	328
10.1.7.	Entrevista a Basel Ramsis	330
10.2.	Resumen de las entrevistas	334

Capítulo 11: Conclusiones	336
11.1. Características de los documentales	337
11.2. Perfil del documentalista árabe de la cuenca mediterránea del siglo XXI	339
11.3. Retrato de los personajes y sociedades árabes de los países de la cuenca mediterránea en el siglo XXI	340
11.4. Entrevistas en profundidad	350
11.5. Cumplimiento de objetivos y confirmación/refutación de hipótesis	350
11.6. Futuras investigaciones	355

## **Apartado 7**

12. Bibliografía	357
13. Anexos (en pen-drive)	
13.1. Anexo 1:	
13.1.1. Fichas del análisis de contenido cuantitativo	
13.1.2. Fichero de datos del análisis de contenido cuantitativo (SPSS)	
13.2. Anexo 2:	
13.2.1. Archivos sonoros de las entrevistas realizadas	
13.2.2. Transcripción de las entrevistas realizadas	
13.3. Anexo 3:	
13.3.1. Base de datos bibliográfica en programa Mendeley	



## Introducción

### 1.1. Delimitación de la investigación

Esta tesis doctoral se centra en la investigación sobre documentales árabes realizados en un periodo entre 2001 y 2009 en países de la cuenca mediterránea como un fenómeno cultural y comunicativo que muestra diversas realidades de estos países a través del retrato de sus gentes y sus vidas, reivindicando una identidad propia más allá de los estereotipos occidentales que los retratan en los medios de comunicación y en el cine hegemónico de Hollywood.

El cine árabe, como parte de una industria cultural, posee dos características propias que lo convierten en un objeto interesante a investigar, por un lado es reflejo de la sociedad de la que procede, ya sea de un modo directo o bien a través de una lectura entre líneas profunda y atenta. Por otro lado, como industria, el cine árabe ha sufrido los avatares propios de las diferentes sociedades de las que proviene, muchas de ellas bastante convulsas en los últimos tiempos ya sea por crisis económicas, políticas y sociales, y más concretamente por enfrentamientos armados o poderes políticos de tinte autocrático que dejan poco espacio a la libertad de creación.

El cine árabe de la cuenca mediterránea tiene una larga y desigual tradición tras de sí. El nivel de desarrollo del cine de los diferentes países árabes es diverso y presenta trayectorias diferenciadas. En esta tesis se pretende aportar algo de luz a nivel teórico sobre este punto. Su historia la desentraña con clarividencia la experta en cine árabe Viola Shafik<sup>1</sup> en su libro compilatorio “Arab cinema: history and cultural identity” (Shafik, 2007), en el que ofrece un panorama completo de cine en el mundo árabe desde la época colonial hasta nuestros días, analizando la ambigua relación con el cine occidental más comercial y el efecto de la dominación del mercado cinematográfico árabe por Egipto. Viola Shafik ha sido entrevistada para esta investigación (ver apartado 10.1.5.). Como apunta la también cineasta egipcia Amal Ramsis<sup>2</sup> (Ramsis, 2009:87), no puede entenderse la

---

<sup>1</sup> Viola Shafik es una reputada investigadora y directora de documentales egipcia. Es autora, entre otros libros, de “Arab Cinema: History and Cultural Identity” (publicado en 1998 y última revisión de 2007). Sus películas más conocidas son “The Lemon Tree” (1993), “The Mother of Light and Her Daughters” (1999), “The Planting of the Girls” (1999), “Journey of a Queen” (2003), “My name is not Ali” (2011) y “Scent of a revolution” (2013), todas ellas con reconocimiento del público internacional.

<sup>2</sup> Amal Ramsis es una cineasta egipcia, realizadora de los documentales *Sólo sueños* (2005), *Vida* (2008) y *Prohibido* (2011). En 2009 fue titular de la Cátedra de la Fundación Euroárabe en Granada de las Artes y las Culturas.

historia de la industria del cine árabe sin explicar la del egipcio, y eso se debe a dos razones fundamentales: el cine llegó a Egipto casi simultáneamente a Europa y treinta años antes que al resto de países árabes, lo cual marcó una situación privilegiada que influyó cinematográfica e ideológicamente en el resto de países durante décadas.

El idilio de Egipto con el cine arrancó con la exhibición de las cintas de los hermanos Lumière en 1896, tan solo un año después de que éstas se proyectaran en París. Su evolución posterior siempre ha ido de la mano de los diferentes mandatarios y sistemas políticos. Durante la monarquía y con la emergencia del capitalismo nacional de los años veinte, asociado a la fundación del Misr Bank<sup>3</sup>, el primer banco de capital cien por cien egipcio, el cine se percibió como un activo para el desarrollo económico y social del país, por lo que desde este banco se apostó por la producción de cine propio y se financió la formación de técnicos (en fotografía, montaje, sonido, dirección, etc.) en estudios norteamericanos y europeos, lo que culminó con la creación en 1936 de los estudios de cine Misr, que se tradujo en el aumento exponencial de producciones de cine en Egipto. Durante esta época de despegue, las películas eran de ficción y de temáticas muy comerciales (romances y exaltaciones de cantantes del momento). La llegada de Nasser al poder en 1952 y su sueño de una alianza nacional árabe en un contexto de luchas por la independencia del colonialismo inglés y francés en el mundo árabe, el cine vivió un gran desarrollo, en Egipto y también en otros países árabes que empezaban a estrenarse en esta forma de manifestación cultural. En Egipto, en 1960 se produce la nacionalización del cine y con este respaldo económico adopta un estilo cercano al neorrealismo mucho más comprometido, convirtiéndose en uno de los más importantes en el mundo árabe pero también en el occidental. En 1959 se crea en El Cairo el Instituto de Alta Enseñanza de Cine, que formará a diversas generaciones de cineastas de todo el mundo árabe, siendo fundamental para el desarrollo del mismo. Otra fecha clave es la creación en 1963 por Nasser de la Organización General del Cine Egipto, encargada de las cuestiones de producción y distribución de las películas. En este momento ya se ha conseguido la independencia en muchos países árabes y empieza un movimiento de cine nacionalista que quiere mostrar las luchas llevadas a cabo y las consecuencias del colonialismo, son los casos

---

<sup>3</sup> En 1920 Talaat Harb Pasha fundó el banco Misr. Harb había publicado libros en 1907 y 1911 pidiendo la creación de un banco nacional con una financiación egipcia. El Banco Nacional de Egipto era de propiedad británica, y todos los otros bancos en Egipto eran propiedad de extranjeros. Harb fundó Banque Misr sobre la base de ciertos conceptos: todas sus relaciones eran en árabe, egipcios gestionaban el banco, y el banco limitaba la propiedad de acciones a los ciudadanos egipcios. En el Consejo de Administración de Misr se incluyó también un número de judíos sefarditas y un cristiano copto.

de Argelia, Túnez y Marruecos. Aun así, “no se podía todavía hablar de una industria establecida en ninguno de dichos países, sino de primeros pasos para crear este lenguaje que iría adquiriendo cuerpo y madurez a lo largo de los años setenta y ochenta” (Ramsis, 2009:90).

En la década de los setenta, con la llegada de Anwar al-Sadat y su política represiva que puso fin a las estrategias de desarrollo de Nasser, el cine entra en un declive absoluto motivado por la apertura y permisividad total a la entrada de cine extranjero y la puesta en manos privadas y extranjeras de los sectores productivos. “Todo el cine de tipo social o comprometido se considera una forma de protesta contra el sistema derechista de al-Sadat y por lo tanto prohibido” (Ramsis, 2009:90). En los países del Magreb el cine continúa su evolución muy lentamente y sin grandes logros a destacar, mientras en medio del inicio de las luchas de Palestina contra la ocupación israelí, surge una generación de cineastas palestinos que sí aportan un lenguaje nuevo con contenido político y social. Entre ellos, destaca la realizadora Mai Masri<sup>4</sup>.

En los años ochenta Egipto seguirá bajo un régimen que le ahoga por tener puestos los ojos sólo en el mercado exterior, pero esta opresión servirá de caldo de cultivo para el nacimiento de una nueva generación de cineastas que pretenden romper con el cine comercial más conformista. Este es un cine que se independiza de los grandes productores de cine comercial, de las ayudas del Estado y se fija sólo en su contacto con la realidad social tratando de burlar la censura. Marruecos, Túnez y Argelia, a su vez, toman el camino de la coproducción con países europeos (Francia o Inglaterra). Aun así, la guerra contra las grandes producciones norteamericanas más comerciales está perdida.

Será a finales de los noventa cuando llegue un gran salvavidas para el cine árabe, el cine digital, que permite hacer “cine” a muy bajo coste y eliminar así la dependencia de las ayudas y la dificultad de conseguir los equipos necesarios. La llegada del cine digital supondrá para todo el mundo árabe un gran cambio no solamente técnico sino también en cuanto al tipo de películas, que adoptarán cada vez más el formato documental y cambiarán las grandes salas de exhibición por circuitos alternativos como la televisión y los festivales de cine, logrando sortear la censura impuesta en gran parte de los países árabes (Ramsis, 2009).

---

<sup>4</sup> Mai Masri: nace en Amman (Jordania) en 1959 de padre palestino y madre norteamericana. Licenciada en dirección de cine y montaje por San Francisco State University en 1981. Sus películas han ganado más de 60 premios internacionales y han sido televisadas en más de 100 canales de televisión por todo el mundo. Actualmente reside en Líbano. Filmografía: <http://cinepalestino.com/2011/08/12/mai-masri/>

Ramsis, analizando el cine árabe hecho por mujeres, destaca como un fenómeno a tener en cuenta el cine documental de notabilísima calidad que se está haciendo en los últimos años y que se sirve de la tecnología digital, destacando en ello países como Palestina, Líbano, Siria, Egipto, Marruecos, Argelia y Túnez. (Ramsis, 2009:95).

La presente investigación se ha querido centrar en el cine documental de los países árabomusulmanes de la cuenca mediterránea para tratar de analizar la mirada que sus directores nos trasladan sobre las realidades que viven y si la sociedad que retratan presenta alguna coincidencia con los estereotipos occidentales que el cine más comercial nos ha lanzado respecto a ella. Como es sabido, el cine documental pretende reflejar la realidad sobre la que se fija, que inevitablemente estará mediatizada por la mirada de su hacedor sobre la misma, una mirada que presumimos honesta y que aspira a la veracidad. En palabras de Ramsis: “(en) las nuevas tendencias del cine documental (...) el realizador no acepta la visión objetiva o neutra hacia el tema tratado, sino todo lo contrario; el documental es el punto de vista del realizador hacia el mundo, y es un punto de vista totalmente subjetivo” (Ramsis, 2009:96). Es por ello que esta investigación se ha realizado sobre documentales de directores/as árabes, dado que la mirada occidental sobre estos países y su carga de estereotipia ya ha sido profusamente estudiada.

Como se decía, han entrado en juego dos factores básicos para la supervivencia y desarrollo del cine árabe: las nuevas tecnologías (cine digital) y la aparición de nuevos medios de comunicación, con especial relevancia de los electrónicos y digitales (Shafik, 2008:98). El nuevo panorama es una Siria en la que antes de entrar en guerra los jóvenes talentos cuestionaban a los grandes de la última generación de cine intelectual por no ser capaces de mover la industria y conectar con el público sirio<sup>5</sup> (Shafik, 2008); Líbano y Egipto destacan por el papel de los nuevos medios de comunicación que permiten a una generación novel de cineastas desarrollar conceptos “que desafían el statu quo cinematográfico y político” (Shafik, 2008:96). Asimismo, se constata que los nuevos medios

---

<sup>5</sup> Según Viola Shafik, “un número considerable de directores sirios comprometidos recurrieron a temáticas políticas o sociales (...) y sin embargo sus trabajos reflejan la problemática más importante del cine de autor árabe: la congestionada relación con el público local, que no tiene la oportunidad de ver ni saben apreciar el oscuro simbolismo de inspiración rusa, ni las alegorías políticas subyacentes de un Muhammad Malas en *La Noche* (1992) (...). Todo esto ha originado recientes críticas como las del joven director Mayyar al-Roumi en su documental del año 2000, *Un cine cine sin palabras*, donde describe a los directores más destacados de su país y los acusa de un individualismo, de una exclusividad y de un elitismo exagerado. Desde su punto de vista, estos representan un cine de autor radical, que no se dirige hacia su país sino cuyas referencias son directores europeos y rusos, como Robert Bresson y Andrej Tarkovski, y que es incapaz o no está dispuesto a satisfacer o entender las necesidades y preferencias del público sirio. Al-Roumi reinterpreta este desapego programático en un intento de romper con el tradicional cisma entre cine comercial y cine comprometido”. (Shafik, 2008: 106)

digitales y electrónicos han propiciado un cine de cortometrajes y documentales en los países del Golfo Pérsico, que hasta ahora siempre habían sido meros consumidores (sobre todo de cine egipcio) y destaca a nivel de infraestructuras Jordania por su apuesta desde las instituciones por el cine. Prueba de ello son la creación de una escuela cinematográfica y de una cooperativa para jóvenes aspirantes a directores, la Amman Filmmakers Cooperative<sup>6</sup>. Además, la Royal Film Commission<sup>7</sup> organiza cada año el Rawi Middle East Screenwriter's Lab<sup>8</sup>, abierto a todos los guionistas árabes y que trabaja conjuntamente con el Instituto Sundance para el fomento de nuevos talentos del que ya se han beneficiado cineastas del Líbano, Irak, Palestina, Irán, Siria, Egipto, Jordania, Marruecos y Arabia Saudí.

Mercado e infraestructuras son los dos grandes escollos del cine árabe (Shafik, 2008) y hoy en día, según Sergi Doladé<sup>9</sup>, no se puede hablar de una verdadera industria del cine en ningún país árabe. De todo el mundo árabe, Egipto ha sido el país más productivo en cine aunque en los últimos años estas producciones se han limitado a temas comerciales como la explotación de humoristas locales o la creación de las llamadas “películas de centro comercial” (Shafik, 2008) destinadas a un público joven de clase media que ve reflejadas sus inquietudes.

Actualmente, Marruecos es el mayor productor de cine del norte de África, con cifras de producción de unas diez películas anuales de media en los primeros años de este siglo, frente a las entre 3 y 6 de Túnez y unas 2 ó 3 de Argelia (Shafik, 2008:98). Este relativo éxito de la producción marroquí se debe en parte a la adopción del sistema de financiación del modelo francés conocido como “avances sur les recettes”, y que consiste en invertir un determinado porcentaje de los beneficios de todas las películas en producciones nacionales. Esta situación contrasta con el colapso absoluto de Túnez y

---

<sup>6</sup> Amman Filmmakers Cooperative: fundada en 2002 por el director palestino exiliado Hazim M. Bitar, la AFC empezó como una red social de aficionados al cine. En 2003, la Cooperativa empezó a ofrecer workshops gratuitos y apoyos a la producción a cineastas independientes.

<sup>7</sup> THE ROYAL FILM COMMISSION fue creada con la visión de desarrollar una industria competitiva a nivel internacional de cine jordano. Fundada en el año 2003 y emitida por el Parlamento en 2008, la RFC es una organización financiera y administrativamente autónoma del Gobierno jordano dirigida por una Junta de Comisarios, presidida por Su Alteza Real el Príncipe Ali Bin Al Hussein.

<sup>8</sup> El RAWI Middle East Screenwriter's Lab es una iniciativa de la Comisión Real de Cine de Jordania, y fue creado en conjunto con el Programa de películas de Sundance Institute para apoyar a cineastas emergentes de Oriente Medio con sus primeras o segundas películas. Lanzado en 2005, ofrece una oportunidad para que los guionistas de la región puedan trabajar intensamente en sus guiones de largometraje bajo la guía de escritores consagrados. El Laboratorio se celebra anualmente en Wadi Feynan, el sur de Jordania, y ha apoyado a cineastas de Líbano, Irak, Palestina, Irán, Siria, Egipto, Jordania, Marruecos y Arabia Saudí.

<sup>9</sup> Sergi Doladé es el director de Medimed (Mercado del Documental Euromediterráneo - <http://www.medimed.org/home.html>) desde su primera edición (va por la XV) y ha sido entrevistado para esta tesis. También es delegado general de APIMED (Asociación Internacional de Productores Independientes del Mediterráneo).

Argelia (Shafik, 2008), en el primero a pesar de que el Estado cubría el 30% del presupuesto de las producciones nacionales, pero no se contó con el apoyo de las televisiones y el público lo ha abandonado. La falta de apoyo de la televisión en Argelia y la guerra civil vivida han sido nefastas para un cine que vivió tiempos mucho mejores y que ahora sólo cuenta con la financiación desde países europeos.

En medio de esta situación, la tecnología digital ha venido a crear una nueva generación de cineastas independientes de los grandes presupuestos, más comprometidos y críticos en sus temáticas e innovadores en el lenguaje y las formas. En este escenario, junto a cortometrajes y cine experimental, aparece el cine documental, en auge en los países árabes y de destacable calidad y madurez.

Viola Shafik destaca en su análisis de la actualidad del cine árabe a Líbano como el verdadero protagonista de este cine más maduro e innovador, considerándolo la cuna de la auténtica vanguardia cinematográfica árabe actual (Shafik, 2008:101) y destacando el avance que ha supuesto la creación de la Arab Image Foundation<sup>10</sup>, centro cultural transgresor y de vital importancia para la cultura audiovisual libanesa. Las temáticas principales del cine libanés han sido y siguen siendo la guerra civil vivida y la subsiguiente ocupación por parte de Israel pero en los últimos tiempos la película *Caramel* (2007) de Nadine Labki, una comedia ligera ajena a la guerra y que ha tenido una gran repercusión en Europa, ha representado el comienzo de un cambio hacia un cine más comercial que cuenta con la cofinanciación de la televisión.

Por su parte, el cine palestino, a pesar de la dureza de la situación en los territorios ocupados, ha vivido una época de cierto auge en este siglo gozando de repercusión internacional, aunque ésta ha sido protagonizada por directores que o bien habían nacido en Israel o estaban instalados en otros países como Jordania, ya que los diversos ataques en las zonas ocupadas han destruido sucesivamente locales y el material necesario para hacer películas. Aun así, la sobriedad de los equipos digitales ha permitido la continuación de un cine muy comprometido en los territorios ocupados de la mano de una generación joven de cineastas que ha experimentado una evolución en los temas que Viola Shafik explica de este modo: “La autoafirmación nacionalista y cultural condensadas en la imagen de los

---

<sup>10</sup> La Arab Image Foundation (<http://www.fai.org.lb/home.aspx>) es una organización sin fines de lucro establecida en Beirut en 1997. Su misión es reunir, conservar y estudiar las fotografías procedentes de Oriente Medio, Norte de África y de la diáspora árabe. La Fundación pone su colección a disposición del público a través de un amplio espectro de actividades, como exposiciones, publicaciones, videos, un sitio web y una base de datos de imágenes en línea. La investigación y la adquisición de fotografías incluyen hasta ahora el Líbano, Siria, Palestina, Jordania, Egipto, Marruecos, Irak, Irán, México, Argentina y Senegal. Hasta la fecha, la colección cuenta con más de 600.000 fotografías.

combatientes de la resistencia, los mártires y los diferentes rasgos de la herencia cultural palestina dan paso a patriarcas indefensos, hijas rebeldes y muchachos autodestructivos, temas todavía recurrentes en películas recientes” (Shafik, 2008:103). En definitiva, se produce una derivación del cine más nacionalista a otro en el que el pragmatismo de la realidad se impone y lleva hacia una autocrítica de la educación para el martirio y la pasividad en la que se ven envueltos hombres y mujeres palestinos en situación de espera permanente. Esto se refleja a la perfección en dos películas de los últimos años, el documental *Esperando a Saladino* (2001), de Tawfik Abu Wael, y la ficción *Esperando* (2005), de Rashik Mashharawi, donde “el problema más serio de los jóvenes representados no es la violencia ni la opresión, sino el aburrimiento” (Shafik, 2008:104).

En Siria, antes de la guerra, la crisis económica, la censura, el no constituir una prioridad para el Estado, políticas nefastas o inexistentes de distribución, el subdesarrollo en que estaba sumido el país y su aislamiento hicieron que el cine sirio cayera en una parálisis total (Shafik, 2008). Esta autora habla de las llamadas “películas de las cavernas”, cientos de rollos de películas filmadas almacenadas sin archivar y sin haber sido exhibidas.

Viola Shafik (2008) y la directora y experta en cine tunecino Sonia Chamki (Chamki, 2002) coinciden en que Túnez se ha nutrido para su cine de una artificiosa temática pretendidamente moderna que consiste en retratar y denunciar la desigualdad de sexos en el país, poniendo en el centro de toda la cinematografía de manera un tanto obsesiva la situación de la mujer, y no de cualquier mujer, sino de la mujer oprimida. Este fenómeno ha llegado a caracterizar al cine tunecino de tal modo que cualquier otra temática (incluso la referente a mujeres en la que no se destaque esa faceta) ha quedado completamente relegada, resultando un cine monotemático y muchas veces irreal. Shafik considera que prueba de ello es que de tanta insistencia se ha creado paralelamente un estereotipo cinematográfico de hombre opresor y/o ausente de la familia que ambas investigadoras consideran exagerado. Shafik (2008) atribuye este fenómeno a diversas causas: por un lado, el paso del colonialismo hacia una modernidad que califica de “tercermundista” y que pone en el centro del debate aquello que Europa desea ver y cuestionar, una Europa que financia muchas de las películas desde finales de los años ochenta y en ocasiones también las distribuye, unido a un sistema político represor (estamos hablando de la etapa anterior a la revolución de la llamada “primavera árabe”) que acepta como bandera de modernidad y apertura el debate sobre feminismo pero es inflexible con cualquier otro tema social o

político, aplicando una censura férrea. No deja de ser, según Shafik, complacer al discurso conocido como Orientalismo<sup>11</sup>.

Tras este breve recorrido que nos da una idea de la situación actual en que se encuentra el cine en los distintos países árabes de la cuenca mediterránea, nos adentramos en el análisis de su cine documental tomándolo como un todo en muchas ocasiones. Desde este punto de vista, Shafik (2008) destaca como característica común la necesidad plasmada en voces jóvenes y críticas de romper con la actitud paternalista que los directores han venido teniendo hacia su público, dejando a un lado la dicotomía entre cine intelectual y cine comercial en la que se ha movido en las últimas décadas. Shafik también lamenta el fracaso de la mayoría de las políticas estatales de estos países a la hora de salvaguardar la producción nacional y la influencia del conflicto árabe-israelí que sobrevuela cualquier iniciativa cultural en estos territorios. Todo esto ha derivado en el aumento de la dependencia del cine árabe de la financiación occidental, especialmente europea, con todo lo que ello comporta.

Cuando se habla de documentales, no puede dejarse de lado el concepto de "realidad", aunque en la presente investigación se verá que la relación entre documental y realidad ha ido evolucionando sensiblemente. El concepto de realidad no es absoluto ni cerrado como pueda parecer en una primera aproximación y es comunmente aceptado que el cine documental es un reflejo de la realidad, recoge realidad y añade la retórica artística y la mirada del director sobre esa realidad. Si esto ha sido debatido a lo largo de la "breve" historia del documental, hoy en día nadi lo pone en duda, y los países árabes no son una excepción, mostrando un cine documental muy personal y, frecuentemente, intimista en el que la mirada del director está presente sin ambages.

En este sentido, el profesor y crítico de cine José Enrique Monterde<sup>12</sup>, analizando esa primera aproximación más intuitiva que analítica, a la realidad y a su representación afirma:

---

<sup>11</sup> En una primerísima definición, dado que en esta tesis se profundizará en este concepto, podemos decir que Orientalismo es un término polisémico, que se usa tanto para designar a los estudios orientales (el estudio de las civilizaciones orientales, actuales e históricas, especialmente las del Próximo y Medio Oriente, y en menor medida las del Lejano Oriente), como para designar a la representación (imitación o mitificación) de determinados aspectos de las culturas orientales en Occidente por parte de escritores, diseñadores y artistas occidentales, que terminaron por convertirse en tópicos estereotipados, adquiriendo connotaciones negativas al implicar interpretaciones prejuiciosas o anticuadas sobre las culturas y pueblos de Oriente. Este punto de vista fue articulado sobre todo por Edward Said en su libro *Orientalismo* (1978).

<sup>12</sup> Profesor titular del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y profesor de la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). También es presidente de la Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics.

"Para muchos, la relación entre realidad, realismo y documental cinematográfico es casi sinonímica (...) algo que se sustenta en una indudable confianza en la realidad empírica, unida a la convicción de que la vía realista es aquella que logra el máximo isomorfismo al dar cuenta de aquélla y que su plasmación cinematográfica más idónea se sitúa en el terreno del cine documental" (Monteverde, 2001:15).

Monterde hace también una aproximación a los conceptos de realidad y realismo en el marco del cine documental empezando por reconocer que la primera tentación es abordar lo real (desde la perspectiva de sus formas de representación), y añade:

"(...) asumiéndolo como un dato ya hecho, algo preexistente a esa representación y de lo que ésta tan solo pretendería dar cuenta, para después proponer como realidad un campo referencial que en todo caso abarca el mundo empírico, sensible y habitable, pero que también se dilataría hacia los territorios de lo conceptual, simbólico, sentimental, imaginario, etc.; esto es, todo aquello que puede afectar (o verse afectado por) la acción física o mental del hombre en su dimensión tanto individual como social" (Monteverde, 2001:15-16).

Finalmente, concluye que la realidad es el resultado de una construcción fruto del trabajo de diversos vectores y que está muy determinada por las mediatizaciones que sufrimos en nuestro acceso a ella: "Construimos la realidad en función de lo que sabemos de ella (incluida toda la información visual a la que tenemos acceso, sea de forma directa o a través de todo tipo de representaciones)" (Monteverde, 2001:16).

En la investigación que se presenta el objetivo no consiste en analizar la realidad de los países de los que se han visionado películas documentales sino la que sus directores han decidido mostrar, tratando de descubrir aquello que desean denunciar, ensalzar y también desmentir, y averiguar si entre sus mediatizaciones se encuentra el responder a los prejuicios existentes en occidente sobre sus países y sus sociedades. Todo ello teniendo muy presente, como bien nos recuerda el profesor Monterde (2001:17), que el cine

documental no constituye la validación de sus referentes y habiendo dejado claro el hecho de que la representación realista deriva de ciertas estrategias semióticas y pragmáticas.

Los prejuicios y los arquetipos existen y están presentes en cualquier imaginario popular, constituyendo probablemente una de las mediatizaciones más importantes de los cineastas documentales que pretenden representar "realidades" para difundirlas. En este trabajo se pretende comprobar la posible influencia que el imaginario conocido como occidental ejerce sobre el cine documental contemporáneo de los países árabes, una división que en ocasiones se establece como Norte y Sur, aunque no sea geográficamente exacta.

El profesor y cineasta argelino Mohamed Bensalah<sup>13</sup>, en su obra-recorrido por el cine mediterráneo<sup>14</sup> *La pasarela cinéfila* (2005), sostiene que el cine confronta las historias y las memorias y que la obra cinematográfica puede contribuir a desempolvar el espejo de la historia contemporánea (Bensalah, 2005:23). Pero en esta misma obra también plantea el siguiente razonamiento:

"Si hoy en día Europa y el sueño americano dominan las mentes de las poblaciones del Sur, se debe en gran parte a la influencia de los medios de comunicación, principales vectores de la definición y la diseminación masiva de la cultura occidental. Este imaginario de sustitución, que casa bastante mal con el imaginario de los pueblos del Sur, erosiona los estados-nación privándolos de su cultura. Al estandarizar sus mensajes a escala planetaria, las empresas transnacionales, multinacionales o mundiales, y las industrias culturales del Norte amenazan gravemente las identidades llamadas nacionales. (...) Los monopolios no sólo logran que nazcan gustos y se forjen opiniones y valores morales, sino que además seleccionan lo que quieren saber del mundo, y elaboran los menús catódicos de los habitantes del planeta. En estas condiciones, ¿cómo sorprenderse ante la esterilidad del diálogo Norte/Sur, que parece

---

<sup>13</sup> Mohamed Bensalah se ha formado en Bélgica y Francia y ha trabajado en la televisión pública argelina, siendo también miembro del Consejo Superior del Audiovisual y consejero en el gabinete de comunicación del primer ministro de Argelia. Es profesor e investigador en el CRASC (Centro de Investigación de Antropología Social y Cultural), así como cronista habitual del periódico *Le Quotidien* desde Orán.

<sup>14</sup> Esta obra, titulada *La pasarela cinéfila. Un recorrido por el cine mediterráneo*, forma parte del proyecto de la Enciclopedia del Mediterráneo que se lleva a cabo desde el SECUM (Sciences, Education et Cultures en Méditerranée), cuyo director y también responsable del proyecto es Michele Brondino.

desarrollarse en una galería de espejos deformantes? Es un diálogo de estereotipos profundamente grabados por la historia en las culturas". (Bensalah, 2005:21-22)

No obstante, a pesar del pesimismo mostrado en esta reflexión, Bensalah también muestra en su obra esperanza en el cine como herramienta de conocimiento entre pueblos y destructora de estereotipos:

"Antes de ser o de poder ser un arte, el cine es ante todo un medio de expresión que traduce sentimientos y emociones, y que expresa ideas y pensamientos. (...) su valor cultural, su aportación emocional y conceptual, y su importancia social, que nunca han dejado de crecer a medida que se desarrollaba, contribuyen a la mezcla de las poblaciones y a la consolidación de los contactos entre personas." (Bensalah, 2005:57)

Se ha querido terminar la delimitación de esta investigación con esta reflexión de Bensalah sobre la función del cine en la que se enmarcaría la obra que se analizará a posteriori, un cine comprometido que pretende acercar y transmitir los valores, identidad y realidad de las sociedades árabomusulmanas de la cuenca mediterránea, y en el que nos proponemos comprobar si se encuentran los estereotipos occidentales que a priori los retratan.

## **1.2. Justificación de la investigación**

El desarrollo de las tecnologías digitales ha supuesto para el mundo del cine un paso importantísimo en cuanto a la simplificación técnica y al abaratamiento de costes, democratizando la posibilidad de hacer cine. En los países árabes de la cuenca mediterránea, donde históricamente ha habido una industria cinematográfica desigual, este fenómeno, unido al nacimiento de nuevos canales de televisión y a la proliferación de festivales cinematográficos donde poder exhibir cine, ha abierto caminos interesantes para la realización de películas a pesar de las difíciles situaciones que se vive en la mayoría de ellos a nivel económico, de libertades y de apoyo de las instituciones.

Así, se viene observando el fenómeno de un cine comprometido, aquel que surge de la necesidad de comunicar vivencias y realidades poco conocidas, de una sociedad que se

reivindica y que desea comunicarse luchando contra todo tipo de trabas. En este cine de las últimas décadas cobra importancia y protagonismo el género documental, que prescinde de adornos innecesarios y va a la esencia de la comunicación, a retratar sin artificios aquello que ven los ojos de su realizador/a.

Este cine también surge de las coproducciones con países europeos como Francia, Alemania, Bélgica... En algunos casos países que fueron antiguos colonizadores de estos territorios y que ahora, ya sea por lavar conciencias, por haber formado parte de su pasado y haber compartido historia, o por un casi invisible cordón umbilical, promueven esta manifestación artística. A este fenómeno se suma el hecho de que muchos de los directores/as tienen una relación con estos países coproductores que va desde ser su lugar de residencia por haber emigrado ellos o sus progenitores, o bien por ser allí donde han realizado sus estudios y formación universitaria.

Sea cual fuere el motivo, el mensaje escogido por estos documentalistas para hablar de sus orígenes árabes escapa a las censuras en parte porque no depende de la financiación de sus gobiernos, es un cine independiente, directo y sorprendente por sus niveles de calidad, muchas veces desconocido por el gran público de sus propios países. Además, el contenido del cine de ficción árabe está mucho más sometido a la producción y a las leyes de distribución que el cine documental, que es mucho más libre en ese sentido y se permite decir y mostrar aquello que desea. La experta en cine árabe Amal Ramsis habla incluso refiriéndose a ello de “dos tendencias separadas” y afirma que “optar por la ficción o por el documental es optar por el mercado con sus leyes o no contar con ello” (Ramsis, 2009:93).

Todas estas circunstancias hacen de él un objeto de análisis interesante que nos lleva al interrogante de qué muestran estos directores y qué no muestran de sus países, qué sociedades retratan y si estos retratos coinciden con las ideas que imperan desde occidente respecto a las mismas o bien aportan nuevas perspectivas y matices.

Los directores/as de los documentales árabes de la cuenca mediterránea constituyen una élite culta y comprometida dentro de sus sociedades que se mueve con bastante comodidad ente Oriente y Occidente, conocen bien los códigos de uno y otro lado y ofrecen su retrato a quien quiera conocerles al margen de cualquier *star system* propio del mundo del cine. Todo ello se refleja en las temáticas escogidas, sus personajes, la propia participación del director/a muchas veces como un personaje más de su propia película.

En esta investigación se realiza un análisis de contenido de esta filmografía tomada como unidad, como muestra de un fenómeno comunicativo de una identidad árabo-musulmana que ha sido profusamente prejuizada por occidente.

A través de un simple análisis del cine occidental por antonomasia: el norteamericano, aquel que llega a todos los rincones del planeta y que en los llamados países occidentales contribuye a la formación y uniformización de valores y referentes, se puede apreciar cómo a lo largo del siglo pasado se presentó una sociedad árabomusulmana uniforme, poblada por individuos totalmente estereotipados que van del mito de las mil y una noches a la barbarie, de los petrodólares a la miseria y de la exaltación de la sensualidad al burka sin ningún tipo de matiz. La llegada del siglo XXI no ha sido más benévola para la imagen del mundo árabomusulmán en Occidente, marcada por la fatídica fecha del 11 de septiembre de 2001 en que se produjo el conocido atentado de las Torres Gemelas de Nueva York y que, entre otras muchas cosas, dejó un rastro tal vez imborrable de deshumanización del musulmán, que pasó a ser “el enemigo número uno de Occidente”.

Estos mitos estereotipadores no hacen sino favorecer y enraizar el desconocimiento del “otro” árabomusulmán que sólo a veces es retratado para el público occidental desde los ojos occidentales de miradas asustadas, estereotipadoras, paternalistas, etnocéntricas o ávidas de detalles exóticos y rarezas que mantengan el mito y hagan sentir al espectador un verdadero explorador de sofá. Desde esta investigación se pretende analizar lo que sus propios ojos orientales han querido ver y han considerado importante transmitir cinematográficamente.

Para valorar la importancia de investigaciones como ésta, citaré un ejemplo muy ilustrador que ofrece la cineasta e investigadora Amal Ramsis en un artículo sobre el cine realizado por mujeres en el mundo árabe (Ramsis, 2009:94). Dos de las películas árabes que han tenido mayor éxito internacional en los últimos años son *Dunia*, dirigida por Jocelyne Saab (2005), y *Caramel*, dirigida por Nadine Labaki (2007). Las dos películas son libanesas y coproducidas con Francia. Curiosamente, las dos tratan el tema de la sexualidad de la mujer. En la primera, el argumento se centra en la sexualidad de una mujer egipcia que quiere ser bailarina, pero encuentra dificultades enormes por parte de la sociedad a la hora de querer sentir su cuerpo libremente. En la segunda película, cinco mujeres que están en una peluquería hablan de su vida sexual de una manera muy abierta, para reflejar las dificultades que viven las mujeres que quieren ser libres sexualmente en una sociedad como la libanesa. A pesar de la cantidad enorme de documentales serios que se han hecho en

muchos países del mundo árabe y por parte de directoras que tienen una larga trayectoria, ninguno ha conseguido tener la difusión de películas de ficción como *Dunia* o *Caramel*, aunque esos documentales trataban temas muy reales y muy urgentes en cuanto a la situación de la mujer árabe. Amal Ramsis opina que las de *Dunia* o *Caramel* son temáticas que giran dentro de la imagen que se espera que las mujeres árabes presenten de ellas mismas.

A nivel teórico, esta investigación pretende aportar una panorámica de los principales estereotipos más arraigados en las sociedades occidentales acerca de las sociedades y los individuos árabomusulmanes para después realizar un análisis de contenido de la última generación de documentales que muestran desde la mirada de sus directores/as árabes cómo son sus sociedades, y tratar de ver si coinciden o no y hasta qué punto con los estereotipos identificados.

A nivel metodológico, esta investigación aporta como novedad el análisis de contenido sobre cine documental, en el que ante la ausencia de modelos, se ha procedido a la adaptación de una ficha de análisis utilizada en otras investigaciones en comunicación y diseñada en origen para el análisis de estereotipos de género en series de ficción para la televisión.

En cuanto a la relevancia social de esta investigación, probablemente recaiga en su originalidad en cuanto a dos elementos: punto de vista y formato. Es frecuente hallar estudios de cómo se presenta en las televisiones y en las ficciones de factura occidental (tanto americanas como europeas) al individuo o a la sociedad árabomusulmana, especialmente después de los mencionados atentados del 11-S. Sabemos de los problemas denunciados por los árabomusulmanes, sus descendientes residentes o nacidos en países occidentales e instituciones y organismos<sup>15</sup> sensibles con el tema por el retrato que se hace en Occidente de ellos y de sus orígenes. Sin embargo, esta investigación es pionera en el análisis del retrato que se hace de factura oriental.

El segundo factor diferenciador es el análisis de contenido de cine de formato documental, del cual hay pocos precedentes mientras sí son abundantes en cine de ficción o programas de televisión (como realities o teleseries). La combinación de cine documental realizado por directores/as árabes, aplicando o buscando en él cuánto de estereotipos occidentales podemos hallar, es una visión nueva que puede aportar matices y cuestiones

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, el CAIR (Council of American-Islamic Relations): organización por la defensa de los derechos civiles de los musulmanes en Estados Unidos que promueve la comprensión en este país del Islam. En esta investigación se ha entrevistado a una de las representantes del CAIR, Zienab Abdelgany (ver apartado 10.1.6).

interesantes y novedosas. De este modo, se espera desvelar qué sociedad muestran o quieren presentar, qué inquietudes desean destacar, qué problemas denunciar, aportando una visión de aquello que preocupa y de aquello que se desea llegar a ser, siendo conscientes de que no tiene por qué coincidir con la realidad, dado que el cine siempre pasa el filtro de una mirada concreta, la de su director/a.

### **1.3. El objeto de estudio**

#### **1.3.1. Objetivos de investigación**

Esta investigación tiene como objetivo principal el análisis de contenido de una selección de documentales realizados por directores/as árabes entre los años 2001 y 2009 a través del cual veremos el tipo de sociedad que muestran y si ésta coincide y en qué medida con los principales estereotipos arraigados en occidente. Lo que se pretende es realizar un diagnóstico acerca de si los documentales responden o no a los estereotipos occidentales sobre el mundo árabomusulmán, además de determinar las características de la identidad que estos documentales transmiten.

Este objetivo principal comprende, asimismo, una serie de objetivos secundarios, como son:

1. Comprobar si en las sociedades que muestran los documentalistas árabes de la cuenca del Mediterráneo a través de sus obras el sexismo y/o el paternalismo rige absolutamente las relaciones entre los individuos, constituyendo un rasgo principal de estas sociedades.
2. Averiguar si las sociedades que los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea muestran en sus obras viven sometidas a la religiosidad, siendo ésta uno de los principales rasgos definitorios de las sociedades, de sus individuos y de sus conflictos.
3. Estudiar el nivel de violencia que los documentales realizados por directores/as árabes de la cuenca mediterránea en la primera década del siglo XXI muestran en las sociedades árabes y entre sus individuos.
4. Precisar la estratificación de las sociedades árabes según la capacidad económica de los individuos basándonos en lo que los documentales analizados muestran.

5. Determinar en qué medida adjetivos tan comunes en Occidente para definir las sociedades árabomusulmanas y a sus individuos como son “terrorista” y “fundamentalista” pueden encontrarse en los retratos de individuos y sociedades que presentan la última generación de documentalistas árabes de la cuenca mediterránea en sus obras.
6. Determinar qué tipo de conflictos son los más habitualmente reflejados por los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea en la primera década del siglo XXI.
7. Definir el perfil del documentalista árabe a inicios del siglo XXI.

En esta tesis doctoral también se han tenido en cuenta algunos objetivos teóricos que vienen a complementar el trabajo de investigación tales como:

1. Identificar los principales estereotipos occidentales respecto al mundo árabomusulmán, ya sea en relación a sus sociedades o a sus individuos.
2. Estudiar la historia del cine de los países árabomusulmanes de la cuenca mediterránea haciendo hincapié en cada uno de ellos de manera individual.

### **1.3.2. Preguntas de la investigación**

Para llevar a cabo esta investigación, se han planteado las siguientes preguntas:

1. ¿Qué tipo de sociedades desean mostrar los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea a través de las obras realizadas en la primera década del siglo XXI? (Objetivo principal)
2. Las sociedades reflejadas en la última generación de documentales árabes de la cuenca mediterránea ¿contienen o son reflejo de los estereotipos más arraigados en occidente respecto a las sociedades árabomusulmanas? (Objetivo principal)
3. ¿Los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea muestran unas sociedades e individuos cuyas relaciones están permanentemente sometidas a una mentalidad sexista y paternalista imperante? (Objetivos 1 y 6)

4. ¿Muestran los documentales árabes de la cuenca mediterránea una sociedad irremediabilmente ligada a la religiosidad, y más concretamente a la religión musulmana, como signo identitario y fuente de conflicto? (Objetivos 2 y 6)
5. Los documentales árabes de la cuenca mediterránea de este siglo ¿reflejan una sociedad sometida y siempre vinculada a la violencia como forma de relacionarse? (Objetivos 2, 5, 6)
6. Los documentales árabes de la cuenca mediterránea ¿retratan una sociedad dividida en individuos pobres e individuos multimillonarios carente de clases intermedias? (Objetivo 4)
7. ¿Muestran los documentales árabes de la cuenca mediterránea una sociedad fundamentalista y radical donde son habituales figuras como terroristas o “mártires” suicidas? (Objetivo 5)
8. ¿Qué temáticas y conflictos son los que aparecen más frecuentemente en los documentales árabes de la primera década del siglo XXI? (Objetivo 6)

### **1.3.3. Hipótesis de investigación**

1. La última generación de documentales árabes de la cuenca mediterránea muestran una realidad diferente a la que se identifica con los estereotipos occidentales respecto a la sociedad árabomusulmana, no hallándose muchos o la mayoría de ellos.
2. Los documentales árabes actuales no muestran una sociedad sexista/patriarcal como la que percibimos en Occidente, donde todo está impregnado de esta actitud y los individuos se dividen en hombres opresores y mujeres oprimidas. Por el contrario, los documentalistas árabes muestran una sociedad donde el sexismo/patriarcalismo forma parte de los sectores sociales más retróados como reminiscencia del pasado y como algo en vías de superación.
3. Los documentales árabes de los países de la cuenca mediterránea y realizados en las últimas décadas no muestran una sociedad sometida a la religiosidad y donde la identidad religiosa rige por completo las vidas de las personas. Por el contrario, la religión y los conflictos religiosos no son los protagonistas de sus historias.

4. Los documentales árabes de principios de este siglo no escogen como protagonistas a personajes que usan la violencia en sus relaciones y se comportan como “bárbaros”, sino que más bien ponen su foco sobre posibles víctimas de estos comportamientos que se consideran propios del pasado.
5. Los documentales árabes de última generación no muestran una sociedad dividida entre pobres y jeques multimillonarios, sino que retratan a personas de todas las clases sociales, donde lo más frecuente es la clase media.
6. Los documentalistas árabes que realizan sus películas en este inicio de siglo XXI no retratan a una población radicalizada y fundamentalista sino que se fijan en personajes que reivindican o luchan por valores como la igualdad, la libertad y la democracia.
7. Los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea que han realizado sus trabajos en la primera década de este siglo tienen un perfil comprometido y tratan temas principalmente sociales y políticos, para lo que cuentan con capital y apoyo proveniente de la coproducción con países occidentales.

#### **1.4. Planteamiento de la investigación**

##### **1.4.1. Diseño de la investigación**

La investigación llevada a cabo para esta tesis doctoral se fundamenta en el análisis de contenido cuantitativo llevado a cabo sobre 30 documentales realizados por directores/as árabes y ubicados en países árabomusulmanes de la cuenca mediterránea. Estos documentales están datados entre los años 2001 y 2009, es decir, ubicados justamente entre dos hechos históricos de gran relevancia en este siglo XXI: el atentado del 11 de Septiembre de 2001 y lo que conocemos como la “primavera árabe” o revolución democrática árabe, cuyo inicio se produce en Túnez en diciembre de 2010.

La selección de los documentales se basa en la elección realizada por el director de cine egipcio Basel Ramsis para Casa Árabe<sup>16</sup> de Madrid como comisario de los sucesivos

---

<sup>16</sup> Casa Árabe y su Instituto Internacional de Estudios Árabes y del Mundo Musulmán, con sede en Madrid y Córdoba, es un consorcio constituido el 6 de julio de 2006 por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Agencia Española de Cooperación Internacional, del que forman parte igualmente las Comunidades autónomas de Madrid y Andalucía y los Ayuntamientos de Madrid y Córdoba. En la época en la que se organizaron los ciclos Panorama de Cine Documental Árabe, estaba dirigida por la arabista Gema Martín Muñoz. Ver <http://www.casaarabe-ieam.es/>

ciclos anuales de cine documental árabe que se programaron entre los años 2007 y 2010 bajo el título de Panorama de Cine Documental Árabe y que, como reconocimiento a su calidad, formaron parte en su segunda etapa del reconocido festival de cine documental Documenta Madrid<sup>17</sup>. Estos documentales se han llevado después en forma de ciclo a otras ciudades de España.

El análisis de contenido de estos documentales se ha realizado utilizando como unidad de análisis los personajes que aparecen en los mismos, así se han analizado 287 personajes en los que se ha buscado si concuerdan o no con los estereotipos occidentales y que nos ayudan a conocer la identidad y tipo de sociedad que los directores/as quieren mostrar al público. Para ello se elaboró una ficha de análisis partiendo de la diseñada por la investigadora Elena Galán para el análisis de estereotipos en series de ficción (Galán, 2006). Los datos recogidos se han introducido en el programa SPSS de análisis para extraer resultados.

Paralelamente, para reforzar lo obtenido en el análisis principal, se ha llevado a cabo un análisis de contenido cuantitativo complementario en el que se han tomado como unidad de análisis las 30 películas de ficción y que aporta información sobre el perfil de los directores, producción y temática general.

Finalmente, se han realizado una serie de entrevistas en profundidad para completar la investigación. Estas entrevistas se han realizado siempre en persona o través de Skype, es decir, mediante una conversación directa, lo que permite la captación de matices y la posibilidad de repreguntas en el contexto de unas entrevistas, en principio, de cuestionario cerrado. Los diversos entrevistados aportan su testimonio como expertos en la materia tratada en su calidad de directores de cine, expertos en cine árabe o bien expertos estereotipos occidentales sobre las sociedades árabomusulmanas.

#### **1.4.2. Estructura de la investigación**

---

<sup>17</sup> Documenta Madrid es un festival dedicado en exclusiva al cine documental internacional, y está organizado por el Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Documenta Madrid pretende aproximar la creación documental al público y difundir una selección de películas nacionales e internacionales que sean fiel reflejo de las realidades sociales, culturales, económicas, artísticas y medioambientales del mundo actual y que muestren una apuesta por explorar los secretos del lenguaje audiovisual. Ver: <http://www.documentamadrid.com/>

Esta investigación se ha planteado partiendo de un marco teórico que contempla cuatro grandes áreas temáticas: el estereotipo, estereotipos sobre los árabes, cine documental y cine árabe.

Se ha destinado el primer capítulo a la conceptualización del estereotipo, basándonos en autores recientes que han desgranado este tema para aplicarlo también a investigaciones de estereotipos en medios de comunicación, como De Andrés (2002) y Galán (2006), y abordando la clasificación de las numerosísimas definiciones y caracterizaciones del estereotipo que se han llevado a cabo a lo largo de la historia por tantos investigadores: Lippmann (1922), Adorno (1950), Tajfel (1969), Allport (1971), Gardner (1973), Miller (1982), Munné i Matamala (1989), Tan (1997), Echebarría (1998), Huici y Moya (1997), Quin y McMahon (1997), Tamborini, Mastro, Chory-Assad y Huang (2000), Dixon (2000 y 2003), Domke (2001), Casas (2003), Gorham, (2004), Páez (2004), Brown-Givens y Monahan, (2005), Saiz (2008), Aboud, Tredoux, Tropp, Brownd, Niense y Noorf (2012) y Muñiz (2013), entre muchos otros. Se ha procedido a diferenciar el estereotipo de términos similares como prejuicio, arquetipo y tópico, remitiéndonos a las teorías de Allport (1971) sobre el prejuicio y a Jung (1994) y Caro Baroja (1991) respecto al arquetipo, mientras que para el tópico se ha recurrido a Perceval y Fornieles (2009). Este primer apartado conceptual se ha cerrado con el capítulo 2 dedicado a la transmisión del estereotipo, en el que se ha otorgado una especial atención a la teoría del cultivo de Gerbner (1969).

El segundo apartado teórico aborda los estereotipos occidentales sobre los árabes y comienza con un capítulo introductorio (capítulo 3) destinado a los estudios orientalistas, recurriendo a autores como López y Bravo (2008), Castany (2009), Rivière (2000), Fernández (2003) o Dolgopol (2013), entre otros, y con un protagonismo especial de Edward Said y su obra *Orientalismo* (1978), que estará presente durante todo este apartado teórico. A continuación, el capítulo 4 procede a la individualización de los principales estereotipos occidentales sobre los árabes, que se dividen a su vez en cuatro áreas temáticas: religión, mujer, pobreza y atraso, y violencia.

Comienza explicándose cómo a través de la religión se asimila a todos los musulmanes en el clásico estereotipo islamófobo del “todos son uno”, siguiendo las teorías desarrolladas por José María Perceval (1996) y López y Bravo (2008); y a continuación, de la mano de autores como Abu Zayd (2012), Martín (2012), Duterme (2009) y Gil (2010) se explora la visión estereotipada de los musulmanes como irremediabilmente religiosos y

fundamentalistas y la errónea y extendida identificación entre árabe y musulmán como colectivos absolutamente coincidentes. El siguiente apartado se dedica a la mujer musulmana como sujeto de la estereotipia occidental siguiendo las teorías desarrolladas al respecto por autores como Ahmed (2011), Martín (1996, 2005, 2006), Navarro (2012), Moualhi (2000), Terrón (2012), Van Dijk (2008) en relación al reflejo en los medios, Haddad (2006) y Geisser (2012), tratando los temas más presentes como son la victimización de la mujer vista como un ser sumiso, pasivo e invisible; la poligamia y la ablación que tanto atraen a los medios de comunicación; el velo, objeto de polémica y de una ley prohibicionista en Francia, a cuyos discursos de debate y los estereotipos que contienen se ha dedicado un apartado específico. El tercer ámbito temático tratado es el de la pobreza y atraso endémicos, en el que se contempla también la excepción de la figura del jeque multimillonario enriquecido con el petróleo, un clásico de los estereotipos sobre árabes que se ha desarrollado siguiendo al autor Maugeri (2003) y, una vez más, a Martín (2012). Y para terminar este apartado, como cuarto pilar temático de los estereotipos sobre los árabes se ha tratado la violencia, con todas sus derivaciones, como la guerra permanente, la incompatibilidad con la democracia y el hombre árabe como ser intrínsecamente violento que queda perfectamente plasmado en las figuras del terrorista y del mártir suicida. Para este apartado, respecto a la dimensión política y religiosa de la violencia y la visión esencialista de la carencia crónica de sensibilidad democrática que se atribuye a los árabes, se ha estudiado el trabajo del investigador Álvarez Osorio (2011) sobre la supuesta conflictividad del mundo árabe, además de los de López y Bravo (2008) y Bayat (2010), y en cuanto a la dimensión de la violencia intrínseca del individuo, se ha seguido una vez más a Martín (2012) y a Navarro (2012); y a Bensalah (2006) y Abu Zayd (2012) para el estereotipo del terrorista y el mártir suicida. Finalmente, se dedica un último apartado a otros estereotipos que, probablemente deriven de los mencionados y no sean aptos para crear una nueva categoría pero de los que se quiere hacer mención, estereotipos muy concretos que consisten muchas veces en meros adjetivos. Para ello nos hemos servido de Van Dijk (2008) y su análisis del lenguaje de los medios y de Dolgopol (2013) y sus comentarios a la obra de Said (1978).

El capítulo 5 de esta investigación va un paso más allá y se adentra en el papel estereotipador que históricamente ha tenido el cine de Hollywood y que ha extendido por todo el planeta con su enorme repercusión. Siguiendo los análisis de Wingfield y Karaman (2002), Shaheen (1980), Shomaly (2006), Steinsleger (2006), Dönmez-Colin (2007) y, una

vez más, a Said (2008), se hace un repaso del cine de Hollywood identificando los personajes árabes que aparecen en las películas y sus características, para a continuación explorar la filmografía existente que denuncia y analiza estos estereotipos perpetuados por Hollywood. Aquí encontramos la obra audiovisual del profesor Sut Jhally (2000 y 2006) repasando personajes árabes de la historia del cine de Hollywood y entrevistando a Edward Said acerca de su obra *Orientalismo*, la referente al cine mudo de los marroquíes Abdelaziz Taleb y Abdellatif Benfaidoul (2011), el montaje coproducido por Palestina y Estados Unidos de Jackie Salloum (2005) sobre Hollywood y sus estereotipos sobre árabes, así como un documental del Arab Lab Media Project realizado en Marruecos en 2011 que habla de “aprobar identidades”, para terminar con *Valentino's ghost. The politics behind images* (2012), de Michael Singh, un documental en el que sociólogos y periodistas debaten la influencia de los medios en la imagen de árabes y musulmanes.

El tercer apartado de este trabajo de investigación está dedicado al cine documental y comienza con una aproximación histórica a partir de Rabiger (2005), Breschand (2004) y Petrus (2009) y conceptual (Nichols, 1997 y Cock, 2012) a este género a modo de introducción, en la que se dedica un apartado específico a las llamadas posturas “ubicuas” de Plantinga (2009), para pasar a un intento de caracterización del cine documental en que se profundiza en los trabajos de Ganga (2004), Carroll (2003), Choi (2001) y una vez más Plantinga (2005 y 2009), Ponech (1999) y Torregrosa (2008) y a una aproximación a las tendencias que sigue la evolución de este género cinematográfico, donde se contemplan las cuatro fundamentales según Renov (1993) y la tendencia a la disolución de fronteras entre la ficción y la no ficción a través de la hibridación o ficcionalización del referente (Lorente, 2010; Ganga, 2004; Nichols, 1997 y 2001; Gauthier, 1995; Romaguera y Alsina, 1989). Posteriormente se apunta la clasificación aportada por Nichols (1991) del documental según los modos de producción y se dedica un apartado a la importancia que el documental histórico ha tenido como motor de su evolución (Kriwaczek, 1997 y Bruzzi, 2000), para terminar adentrándonos en las reflexiones acerca de la representatividad del cine documental de la mano de Lacan (2013), Plantinga (2009) y Renov (1993), siempre mediatizada por la mirada del director, a la que se dedica otro apartado en el que se ha investigado en el trabajo de Deltell (2006), y, finalmente, se cierra este capítulo con la importancia que la ética tiene en este género siguiendo las reflexiones que Català, Cerdán, Nichols y Plantinga llevan a cabo en el emblemático número de la revista Archivos de la Filmoteca coordinado por Català y Cerdán (2007) y las aportaciones que las nuevas

tecnologías digitales han supuesto para el mismo (Rabiger, 2005; Català, 2007 y Ganga, 2004).

El apartado cuarto (y capítulo 7) aborda el cine árabe de Oriente Próximo y norte de África, empezando con el de la cuenca mediterránea (Natche, 2011; Elena, 2008; Bensalah, 2005; Dönmez-Colin, 2007; Labarrère, 2009; Berger, 2011; Becerra, 2010; Arensburg, 2010), en que se hace un repaso de las cinematografías de Egipto, Palestina (se ha querido distinguir entre cine palestino y cine sobre Palestina por la cantidad de películas procedentes de otros países que tratan este tema), Líbano, Siria, el Magreb (con las cinematografías de Marruecos, Argelia y Túnez) y Jordania. A continuación se ha hecho también un recorrido por el cine de Irán y Turquía (Devictor, 2003; Haghghat y Sabouraud, 1999 y Labarrère, 2009); en calidad de cinematografías vecinas a las analizadas que han ejercido en algún momento una fuerte influencia sobre ellas. La investigación prosigue adentrándose en el estado de la industria (Natche, 2011; Shafik, 2011 y Dönmez-Colin, 2007) y distribución del cine árabe de esta región del mundo, con especial atención a los efectos que la revolución digital e internet han tenido sobre ellas (Shafik, 2008 y 2011 y Ramsis, 2009), repasando los festivales de cine como un fenómeno que ha proliferado en los últimos años y que actualmente sirve de escaparate para estas cinematografías (Dönmez-Colin, 2007 y Ramsis, 2009), distinguiendo aquellos festivales que son específicamente de cine árabe (dentro y fuera de las fronteras de los países árabes) de los festivales internacionales que simplemente tienen alguna sección dedicada al cine árabe, repasando también las muestras de cine o afines en las que tiene cabida el cine árabe en nuestro país y dedicando un apartado especial a los festivales y muestras de cine palestino. Este capítulo termina dedicando un apartado especial a la cadena Al-Jazeera (Hafez, 2008; Richardson, 2003; Shuraydi, 2006; King y Zayani, 2008; Miladi, 2006 y Maluf, 2005) por la revolución que ha supuesto para la comunicación audiovisual de los países árabes a todos los niveles y, en particular, por su apuesta por el cine y específicamente el documental, género para el que se ha creado un canal y un festival internacional.

El capítulo 8 se ha dedicado a la justificación metodológica de esta investigación y en él se han detallado el diseño y los pormenores del análisis de contenido cuantitativo llevado a cabo sobre treinta documentales árabes de este siglo, empleando como unidad de análisis 287 personajes y basándose en la propuesta de Elena Galán para el análisis de estereotipos en series de televisión (2006). Este análisis se ha complementado con una serie de entrevistas en profundidad realizadas a siete personas que por su trayectoria profesional

pueden aportar información y experiencias relevantes en cuanto a estereotipos sobre el mundo árabe y al cine documental árabe de la cuenca mediterránea más reciente. Los resultados de la entrevistas han posibilitado la corroboración de datos extraídos del apartado teórico de esta investigación y del análisis de contenido, y también indagar en los aspectos más relevantes del cine documental árabe reciente y su relación con los estereotipos más arraigados en Occidente sobre los árabes, interpretados desde el punto de vista de los entrevistados. La explicación de los resultados del análisis de contenido y de las entrevistas en profundidad se encuentran en los capítulos 9 y 10, y el capítulo 11 se ha destinado a la redacción de las conclusiones de esta investigación. Además, se incluyen cuatro anexos a esta tesis doctoral que contienen:

- Anexo 1:
  - Fichas del análisis de contenido cuantitativo.
  - Fichero de datos del análisis de contenido cuantitativo (SPSS).
  
- Anexo 2:
  - Archivos sonoros de las entrevistas realizadas.
  - Transcripción de las entrevistas realizadas.
  
- Anexo 3: Base de datos bibliográfica en programa Mendeley.

## **Apartado 1: Estereotipos**

“Si la creación de estereotipos es una forma de categorización que permite al ser humano distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción, en la ficción esa categorización se hace aún más necesaria, ya que el tiempo del que disponen los telespectadores para reconocer a los personajes y otorgarles rasgos de personalidad, no suele superar la hora y media”

Elena Galán (2006:64)

## Capítulo 1: Definición del estereotipo

En este capítulo abordaremos la definición del concepto de estereotipo que después nos acompañará a lo largo de toda la investigación y que, como todo aquello que es complejo, no tiene un significado unívoco. Esta labor de definir el estereotipo se inicia con una aproximación al nacimiento y formación del vocablo, continuará su definición por los autores más recientes y seguirá con una revisión de la evolución histórica de sus definiciones y las posibles clasificaciones del término que nos llevará por los caminos de la sociología y la psicología, para terminar intentando aportar algo de luz a la diferenciación con respecto a algunos términos íntimamente relacionados con el que nos ocupa como son el prejuicio, el arquetipo y el tópico. Y es que el estereotipo debe ser delimitado respecto a estos otros conceptos que se emplean casi como sinónimos, es decir, definiremos el estereotipo también por oposición a otros conceptos y deconstruyéndolo en los diversos factores que lo integran. También nos adentraremos en la forma en que se crean los estereotipos, en sus funciones y en cómo se transmite y adquiere la aceptación generalizada que es consustancial a su propia existencia. En concreto, veremos qué papel pueden tener los medios de comunicación en su expansión y perpetuación.

### 1.1. Orígenes y etimología

La aparición del concepto estereotipo se remonta al siglo XVIII en el escenario de las artes gráficas y se refiere a las impresiones salidas de un molde cuando se produjo el tránsito de utilizar moldes de letras sueltas a planchas enteras de páginas en una sola pieza. El vocablo se acuñó en Francia (*Stéréotype*) y se le atribuye al inventor de la técnica, un impresor de nombre Firmin Didot en 1796. Surge como sustantivo y adjetivo, designando las planchas y también el resultado impreso de las mismas, y técnica y vocablo se irán extendiendo por el resto de Europa (De Andrés, 2002:37).

El término “estereotipo” es un neologismo formado por los vocablos griegos *στερεός* (sólido, duro, robusto) y *τύπος* (molde, huella, impresión). El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española lo recoge en 1843 bajo la forma *estereotipia*, no siendo hasta 1852 que reconoce a sus derivados *estereotípico* y *estereotipar*, y otros como *estereotipado* no será admitido hasta 1984. En todo caso, la expresión ya hace referencia a "todo aquello que

sale de un molde". Actualmente, la Real Academia de la Lengua Española<sup>18</sup> recoge en su diccionario sus dos ya tradicionales acepciones, la perteneciente al campo de las ciencias sociales y la de las artes gráficas:

1. m. Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable.

2. m. Impr. Plancha utilizada en estereotipia.

## 1.2. Definición

Antes de iniciar este apartado, es necesario llevar a cabo una aclaración o delimitación del terreno en el que se va a abordar el repaso histórico de las definiciones del concepto de estereotipo. Este terreno será en todo caso el del ámbito psico-social, que es el que atañe a esta investigación, y también es en el que se ha suscitado una mayor discrepancia teórica, en contraposición a las otras dos disciplinas desde las que se puede abordar el término, que serían la lingüística y la tipografía.

De los estereotipos se ha ocupado desde su nacimiento la psicología social como un fenómeno que implica a sujetos colectivos. Su definición ha estado condicionada por las diferentes teorías y enfoques psicológicos de cada momento. El término estereotipo ha sufrido una evolución desde su nacimiento y su acepción ha ido variando también en función de la rama de la ciencia que lo emplea. Para una aproximación a la historia de este término nos acogeremos a la revisión de la profesora Susana de Andrés (De Andrés, 2002).

Al periodista e investigador Walter Lippmann<sup>19</sup> corresponde el mérito de haber introducido el concepto de estereotipo en la psicología social moderna con su obra *The Public Opinion*, publicada en 1922, definiéndolo como el conjunto de ideas y actitudes que forman una imagen mental sobre algo o alguien (Lippmann, 1922). Para Lippmann, los estereotipos eran estructuras cognitivas que facilitaban el manejo de la información

---

<sup>18</sup> Real Academia de la Lengua Española: Diccionario de la lengua española. Madrid, R.A.E., 1.992

<sup>19</sup> De la obra de Walter Lippmann se citarán varias versiones: la traducción al español de 1949, la última edición en inglés de 1997 y la original (también en inglés) que es de 1922.

Datos de las diferentes ediciones:

Edición original: New York, MacMillan, 1922.

Última edición en inglés: New York, Free Press Paperbacks, 1997.

En español: Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1949.

proveniente del mundo exterior y estos eran determinados por la cultura del sujeto (Lippmann, citado en Morales et al., 1994; Yzerbyt y Schadron, 1996; Young, 1956). En los años 30 y 40 el estereotipo pasa a formar parte de la corriente patológica a través de Katz y Braly (1933) que desarrollaron una nueva técnica para medir estereotipos a través de un listado de adjetivos para un estudio de los estereotipos raciales entre los estudiantes (citado por Galán, 2006:60).

En los cincuenta y en un entorno muy sensible a la ideología antisemita y sus creencias antidemocráticas aparece el libro de Adorno *La personalidad autoritaria* (1950) con los estudios del llamado Grupo de Berkeley<sup>20</sup> sobre el individuo potencialmente fascista y que se convierte en una obra de referencia en el estudio de los estereotipos y el prejuicio.

Los años sesenta representan un giro en la definición del estereotipo de la mano de Tajfel (1969), cuya gran aportación será desvincular de los procesos evaluativos, emocionales y afectivos el estereotipo y neutralizarlo (tradicionalmente había sido asociado al prejuicio de características negativas), con una vuelta a la perspectiva cognitiva de los mismos y abandonando la psicoanalítica que primaba hasta el momento (De Andrés:48). A partir de los años setenta, la preocupación por el prejuicio y el estereotipo da un paso deja atrás como objeto principal de estudio la estereotipia racial (preocupaciones propias de las luchas por los derechos civiles en Estados Unidos y la segunda Guerra Mundial) y pasa a fijarse en la de género o sexual.

En los últimos años siguen apareciendo multitud de definiciones del estereotipo. Los estereotipos se consideran producto de procesos de tipo cognitivo que se desarrollan para categorizar en diferentes grupos a la gente (Casas, Dixon, 2003; Dixon, 2000; Domke, 2001; Brown-Givens, Monahan, 2005) y que "ayudan a las personas a simplificar el medio ambiente social en el que viven, procesando rápida y eficazmente los estímulos entrantes basados en la presencia de unas pocas características relevantes" que les son asignadas a ciertos grupos sociales (Gorham, 2004:15). Otra definición plausible es aquella que ofrece el profesor Darío Páez (Páez, 2004:760): "los estereotipos son creencias más o menos estructuradas en la mente de un sujeto sobre un grupo social", completada por el profesor José Luis Saiz (Saiz et al., 2008:27) como un conjunto de creencias que los miembros del endogrupo comparten acerca de los atributos que caracterizan, o creen que caracterizan, a los miembros del exogrupo. De este modo, cuando alguien está categorizado dentro de un

---

<sup>20</sup> El grupo de Berkeley está constituido por los investigadores autores del macroestudio del libro *La personalidad autoritaria* (1950), que son T.W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson y R. Levitt Sanford.

determinado grupo se le asignan determinados atributos por su pertenencia (Tamborini, Mastro, Chory-Assad, Huang, 2000; Tan et al., 1997). "Normalmente tienen un carácter negativo, aunque pueden coexistir con otros de valencia positiva" (Muñiz et al., 2013:292).

La caracterización de un grupo que supone un estereotipo se transmite a través de las personas y de los medios de comunicación (Saiz et al., 2008; Seiter, 1986) y es más efectivo cuando el contacto directo con los miembros del grupo estereotipado es escaso (Aboud, Tredoux, Tropp, Brownd, Niense, Noorf, 2012), ya que un contacto más cercano y constante podría romper el estereotipo. Muñiz lo explica de este modo en su estudio sobre el papel estereotipador de la televisión respecto a las comunidades indígenas mexicanas (Muñiz et al., 2013:293):

“Una primera vía para su formación viene dada por la experiencia personal, a través de, por ejemplo, los roles sociales, que constituyen percepciones más o menos consensuadas socialmente sobre ciertos grupos. Estos roles pueden ayudar a perpetuar ciertos estereotipos, e incluso perjudicar a los miembros de esos grupos que quieran romper con esa imagen social tradicional. Sin embargo, otras veces las generalizaciones que constituyen los estereotipos se pueden aprender sin tener contacto directo con personas del grupo social estereotipado.”

Autores contemporáneos, como Quin y McMahon (1997:139-141), van más allá y concretan el contenido posible de los estereotipos, sosteniendo que “crear estereotipos es una forma de categorizar grupos según su aspecto, conducta o costumbres”.

Y finalmente, de Elena Galán (Galán, 2006:61) extraemos las características que presenta el estereotipo:

“Se trata de conceptos compartidos por grupos acerca de otros grupos; utilizan símbolos para transmitir valoraciones; la aplicación se dirige más a unos grupos que a otros; poseen una gran dificultad a la hora de modificarlos, aunque es posible”

Esta autora añade dos características más que explican con que calan y se expanden:

“Parecen naturales y por ello los utilizamos sin pensar; distorsionan las verdades de tal forma que siguen pareciendo como verdaderas; hay

acuerdo sobre su uso y significado; evitan tener que pensar críticamente – son simplificaciones útiles del pensamiento”. (Galán, 2006:61)

### 1.3. Clasificación de las diversas definiciones

La investigadora Susana de Andrés, en su trabajo sobre los estereotipos de género en la publicidad de la segunda república española, ha analizado las diversas clasificaciones posibles de las definiciones del término estereotipo (De Andrés, 2002:78-88), ya que puede considerarse que cada autor que ha tratado este tema ha dado una propia. Para este trabajo, tomamos como modelo la clasificación realizada por ella misma y que considera tres grupos principales en función de que fijen su atención en el estereotipo como creencia, en el proceso de categorización o bien en la generalización que suponen.

De acuerdo con ésta, podemos deducir que el estereotipo implica tres fases necesarias:

Gráfico 1.1: Fases del estereotipo



Fuente: elaboración propia

**Creencia:** “En principio un estereotipo sobre un grupo social implica la asimilación de una serie de creencias sobre las peculiaridades de ese grupo” (De Andrés, 2002:81)

**Categorización:** clasificar, asignar categorías. Poseemos una creencia según la cual procedemos a realizar una clasificación y categorización de las personas. Según De Andrés, “la estereotipia se situaría en la última fase del proceso de percepción” (2002:83).

**Generalización:** Mientras que las dos fases anteriores constituyen el proceso (estereotipia), éste es el producto, el estereotipo:

“En otra línea de definiciones, habría que incluir aquellas que consideran al estereotipo como una generalización, es decir, la consecuencia de un proceso de categorización. Si las anteriores definiciones aludían al proceso, la estereotipia, éstas definirán a su producto, el estereotipo. No obstante, algunos autores estiman que no todas las categorías, sino sólo los estereotipos, implican una sobregeneralización que impide la consideración de las variaciones individuales” (De Andrés, 2002:83).

Así pues, encontramos una serie de definiciones que consideran sobre todo que el estereotipo es una creencia:

- “Un conjunto de creencias sobre los atributos personales de un grupo de personas” Ashmore & Del Boca<sup>21</sup>, citado y traducido en Cano (1993: 205). También en Bartal. et al. (1989:5).
- “Creencias que atribuyen características a los miembros de un grupo” (Munné i Matamala, 1989:318).
- “Los estereotipos en definitiva son creencias que versan sobre grupos y a su vez se crean y comparten en y entre los grupos dentro de una cultura”. (Huici y Moya, 1997:286)
- “Creencia exagerada asociada a una categoría”. (Allport, 1971:215).
- “Creencias consensuales sobre las características de los grupos étnicos”. (Gadner, 1973) citado y traducido en Colom (1994:31).
- “Una creencia que es simple, inadecuadamente arraigada, al menos parcialmente inexacta, y se mantiene con seguridad considerable por muchas personas se conoce como estereotipo”<sup>22</sup>. Harding, Proshansky, Kutner & Chein<sup>23</sup>, citado en Miller (1982:29).
- “Creencias culturalmente compartidas”. Insko y Schopler (1973) citado en Munné i Matamala (1989:320).

---

<sup>21</sup> R.D. Ashmore, y F.K. Del Boca: “Conceptual approaches to Stereotypes and Stereotyping” en D. Hamilton (ed.): *Cognitive Processes in Stereotyping and Intergroup Behavior*, Hillsdale, Erlbaum, 1981, p. 16.

<sup>22</sup> Traducción de la autora de esta tesis: “A belief that is simple, inadequately grounded, at least partially inaccurate, and held with considerable assurance by many people is called a stereotype”.

<sup>23</sup> J. Harding, H. Prohansky, B. Kutner, e I. Chein: “Prejudice and Ethnic Relations”, en G. Lindzey, y E. Aronson (eds.): *Handbook of Social Psychology*, vol. 5, Cambridge, Addison- Wesley, 1969, p.4.

- “Un conjunto de creencias del individuo sobre las características o atributos de un grupo”. Judd y Park<sup>24</sup>, citado en Echebarría et. al. (1998:72).
- “El estereotipo a nivel grupal en sentido estricto lo constituyen las creencias reales sobre cómo son los miembros de un grupo”. (Cano, 1993:260).
- “Creencias populares sobre los atributos que caracterizan a una categoría social y sobre los que hay un acuerdo sustancial”<sup>25</sup>. Mackie<sup>26</sup>, citado en Miller (1982:30) y en Sangrador (1991:26).
- “Sistemas de creencias que contienen generalizaciones sobre las características de grupos de personas”. Williams y Best (1990:16).

A continuación, esta doctoranda se ha fijado en diversos aspectos de estas definiciones que permiten una nueva clasificación dentro de la anterior en función de si especifican que la creencia respecto al grupo deba ser positiva o negativa, si a esa creencia le atribuyen algún calificativo, si especifican cuál debe ser el contenido de la creencia y si debe ir referida necesariamente a un grupo o no.

Tabla 1.1: Clasificación de las definiciones de estereotipo

Autor	Año	Valoración (+ ó -)	Otras valoraciones	Contenido	Grupo
Allport	1954	No	“Exagerada”	-	Sí
J.Harding H. Prohansky B. Kutner I. Chein	1969	No	“Simple, no contrastada, al menos parcialmente imprecisa y sostenida con una seguridad considerable”	-	No
Gadner	1973	No		Características	Sí
Insko y Schopler	1973	No		-	No
M.M. Mackie	1973	No		Características	Sí

<sup>24</sup> C.M. Judd, y B. Park: “Definition and Assessment of Accuracy in Social Stereotypes”, en Psychological Review, n° 100, 1993, pp. 109-128, cita en p. 110.

<sup>25</sup> En la cita de Miller: “A stereotype refers to those folk beliefs about the attributes characterizing a social category on which there is substantial agreement”. Traducción de la autora de la tesis.

<sup>26</sup> M.M. Mackie: “Arriving at Truth by Definition: Case of Stereotype Inaccuracy”, en Social Problems, n° 20, 1973, pp. 431-447. Cita de la página 435.

R.D. Ashmore y F.K. Del Boca	1981	No		Atributos personales	Sí
Munné i Matamala	1989	No		Características	Sí
Williams y Best	1990	No	Generalización	Características	Sí
C.M. Judd B. Park	1993	No		Características o atributos	Sí
Cano	1993	Real		“Cómo son”	Sí
Huici y Moya	1997	No	-	-	Sí

Fuente: elaboración propia

De los resultados de esta tabla se deriva que las definiciones que consideran el estereotipo como una creencia no especifican que ésta deba ser en sentido negativo. De las once definiciones analizadas, sólo en tres casos se especifica una valoración de esa creencia como “generalización” (Williams y Best, 1990) y, por lo tanto, “exagerada” (Allport, 1954). Únicamente la definición dada por J. Harding, H. Prohansky, B. Kutner e I. Chein (1969) califica profusamente la creencia que constituye el estereotipo como: “simple, no contrastada, al menos parcialmente imprecisa y sostenida con una seguridad considerable”. En cuanto al contenido de la creencia tampoco se establece una valoración positiva o negativa ya que, o simplemente no lo precisan o bien se identifican con términos tan neutros como “atributos” o “características” y, finalmente, prácticamente siempre se precisa en la definición que las creencias se refieren a un grupo.

Las definiciones que inciden en la fase de categorización recogidas por De Andrés (2002:83) son las siguientes:

- “La inclinación general a colocar a una persona en categorías en función de algunas características fácil y rápidamente identificables, tales como la edad, el sexo, la membresía étnica, la nacionalidad, la ocupación, y luego atribuirle cualidades que se piensan típicas de los miembros de esa categoría”. Tagiurili<sup>27</sup>, según Sangrador (1981:26).
- “Pseudoconcepto clasificatorio que va unido por lo general a ciertos tonos sentimentales y emotivos fuertes de gusto o disgusto, aprobación o desaprobación”. Young (1974:230).

<sup>27</sup> R. Tagiuri: “Person Perception”, en G. Lindzey y E. Aronson: The Handbook of Social Psychology, Massachussetts, Addison Wesley Publishing Company, 1969, vol. 3, pp. 395- 449. Cita de la página 422.

- “La estereotipia es una actividad comparativa de atribución categorial”. (Munné: 1989:318).

En este caso, las definiciones ya no hablan de creencias aunque las intuimos, pero si aplicamos el análisis realizado a las anteriores, podemos observar que sí se refieren implícitamente a grupos, dado que hablan de categorizar o, lo que sería lo mismo, situar individuos en categorías o grupos, y no se especifica que aquello que se atribuye al estereotipado deba ser positivo o negativo. Young incluso admite explícitamente en la definición que pueden ser positivos o negativos. Destacamos, sin embargo, el elemento emocional y subjetivo incluido por Young en la definición al considerar que “va unido a ciertos tonos sentimentales y emotivos fuertes”, que deben ser la causa de que considere inválido o, como mínimo, poco preciso el proceso de categorización de la estereotipia, como deja claro al denominarlo “pseudoconcepto clasificatorio”.

De este tipo de definiciones que enfatizan la categorización, De Andrés (2002:83) afirma que no resuelven la definición del concepto de estereotipo, al menos para los autores que, como Bruner<sup>28</sup>, consideran que “toda experiencia perceptual es necesariamente el producto final de un proceso de categorización” (citado por Cano, 1993:149).

El tercer grupo de definiciones se fija en la generalización que conlleva el estereotipo. Aquí, De Andrés matiza que algunos autores consideran que, frente a otras categorías, sólo los estereotipos conllevan una sobregeneralización que impide las consideraciones individuales (2012:83), es decir, no todos los procesos de categorización conducen al estereotipo. Estos son algunos ejemplos de definiciones seleccionadas por Susana de Andrés:

- “Los estereotipos son ciertas generalizaciones a las que llegan los individuos. En gran medida tienen su origen en, o son un ejemplo del, proceso cognoscitivo general de la categorización”. (Tajfel, 1984:173).
- “Generalizaciones sobre una clase de gente que distinguen esa clase de otras. En otras palabras, la estereotipia es una atribución diferencial de rasgo o una predicación diferencial basada en la información de pertenencia grupal”. McCauley et. al.<sup>29</sup>, citado en Cano (1993:231).

---

<sup>28</sup> J.S. Bruner: “On Perceptual Readiness”, *Psychological Review*, 1957, vol. 64, p. 124.

<sup>29</sup> C. McCauley, C.L. Stitt, y M. Segal: “Stereotyping: From Prejudice to Prediction”, *Psychological Bulletin*, 1980, vol 87 (1), p. 197.

- “Los estereotipos son normalmente afirmaciones generalizadas simples sobre ‘cómo son’ y ‘a qué se parecen’ los miembros de un grupo social que son ‘robados’ de su individualidad al aplicarse a ellos un número de creencias que les adscriben un conjunto de atributos y predisposiciones de conducta compartidos”. Zinder y Miene<sup>30</sup>, citado en Echebarría (1995:72).
- “Los estereotipos (...) son generalizaciones que han probado ser falsas, aunque la mayoría de las veces no sabemos si son verdaderas o falsas en términos probabilísticos”<sup>31</sup>. Brown<sup>32</sup>, citado en Miller, (1982:29).
- (Estereotipo étnico): “Generalizaciones relativas a un grupo étnico al que se atribuye un rasgo que un observador consideraría injustificado” Brigham<sup>33</sup>, citado en Cano (1993:150).

Aquí realizaremos un análisis similar a los de las anteriores definiciones, aunque en este caso eliminaremos la categoría de “creencias” por no estar basadas en ellas. Nos fijaremos, como hemos venido haciendo, en si el estereotipo está referido a un grupo desde la definición misma o si no se precisa, y en si existe una valoración positiva o negativa del contenido del estereotipo, así como de si se especifica una valoración del mismo.

Tabla 1.2: Clasificación de las definiciones de estereotipo

Autor	Año	Valoración (+ ó )	Otras	Contenido	Grupo
Tajfel	1984	No	Generalizaciones		Sí
C. McCauley C.L. Stitt M. Segal	1980	No		Rasgos	Sí
M. Zinder	1994	No	Generalizaciones	Atributos y	Sí

<sup>30</sup> M. Zinder y P. Miene: “On the Functions of Stereotypes and Prejudice”, en M.P. Zanna y J.M. Olson (es): *The Psychology of Prejudice*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum and Associates, 1994, p. 34.

<sup>31</sup> Texto original (traducción de la autora de esta tesis): “Stereotypes (...) are generalizations that have been proven false; for the most part we do not know whether they are true or false –in their probabilistic form...”

<sup>32</sup> R. Brown: *Social Psychology*, New York, Free Press, 1965, p. 1981

<sup>33</sup> J.C. Brigham: “Ethnic Stereotypes and Attitudes: A Different Mode of Analysis”, *Journal of Personality*, 1973, vol.2, pp. 29-31.

P. Miene			Simples	predisposiciones de conducta	
R. Brown	1965	No	Generalizaciones Falsas		-
J.C. Brigham	1973	No	Injustificado	Rasgos	Sí

Fuente: elaboración propia

En este cuadro apreciamos que las definiciones continúan sin contemplar valoraciones directamente positivas o negativas del contenido del estereotipo, y se limitan a valorar cuestiones más concernientes a la precisión, veracidad o rigor del mismo mediante adjetivos como “simples”, “falsas” e “injustificado”, o el sustantivo “generalizaciones”, que conlleva una valoración. El objeto del estereotipo continúa siendo en su definición características y atributos (nombrados como “rasgos”), sumándose el de “predisposición de la conducta”, que hace alusión a un rasgo más psicológico, y también un concepto más valorativo que es el de “generalización”. Finalmente, todas menos una en la que no se especifica, dejan claro que el estereotipo va dirigido a un grupo.

De Andrés distingue también las definiciones que consideran el estereotipo como un proceso de percepción y las que hablan de un proceso de designación/descripción (2002:84). Éstas últimas son las que se tomarán como referencia en la presente investigación cuyo objetivo es estudiar la coincidencia o no de esas descripciones propias del estereotipo con lo que se muestra en una serie de documentales. Veamos, pues, distintas definiciones de estereotipo desde la perspectiva de la descripción/designación (De Andrés 2002:85):

- “... la atribución de características psicológicas generales a grandes grupos humanos” (Tajfel, 1969:876).
- “...impresión fijada que se ajusta muy poco a los hechos a los que pretende representar y que resulta de definir primero y observar después...”<sup>34</sup> Katz y Brally<sup>35</sup>, citado en Miller (1982:29).

<sup>34</sup> Texto original: “A stereotype –by which is meant a fixed impresión which conforms very little to the facts it pretends to represent and results from our defining first and observing second...”. Traducido por la autora de la presente investigación.

<sup>35</sup> D. Katz & K. Brally: “Racial Stereotypes of 100 College Students”, *Journal of Abnormal and Social Psychology*, n° 28, 1933, p. 181.

- “Normas sociales para la descripción de grupos reconocidos de personas”. Karlins y Cols<sup>36</sup>, citado en Colom (1994, p. 31).
- “Una colección de rasgos sobre los que un gran porcentaje de gente concuerda como apropiados para describir a alguna clase de personas”. Vinacke<sup>37</sup>, citado en Colom (1994:30) y en Piñuel y Gaitán (1995:324).
- “...forma en que los individuos de un grupo designan a otro con un modelo de conducta diferente del que ellos siguen, así encuentran una garantía de su propio estatus y de la coherencia en su propia sociedad”<sup>38</sup>. Xavier Roze<sup>39</sup>, en Robert (1986:201).
- “Conjunto de rasgos asociados a un grupo o categoría social y que se asume caracterizan a sus miembros”. Echebarría y González (1995:71).
- “Los estereotipos son creencias que atribuyen características a los miembros de un grupo” Ehrlich<sup>40</sup>, citado en Munné i Matamala (1989:318).
- “Rasgos de la personalidad que se cree que comparten sus miembros y las emociones y sentimientos que los miembros del grupo despiertan en los demás”. Smith y Mackie (1997:177).

Tabla 1.3: clasificación de las definiciones de estereotipo

Autor	Año	Valoración (+ ó -)	Otras	Contenido	Grupo
Tajfel	1969	No	Generales	Características psicológicas	Sí
D. Katz & K. Braly	1933	No	No coincidente con los hechos	Impresión fija	No
Karlins y Cols	1969	No	-	Normas sociales	Sí
E. Vinacke	1957	No	-	Colección de rasgos	Sí

<sup>36</sup> Karlins y Cols. (1969), no aporta referencia completa.

<sup>37</sup> Vinacke (1956, p. 230). No aporta referencia completa. Probablemente se refiera a la siguiente referencia: E. Vinacke: “Stereotypes as Social Concepts”, *The Journal of Social Psychology*, 1957, vol. 46, pp. 229-243.

<sup>38</sup> Texto original: “...façon pour les individus d’un groupe d’assigner à l’autre un modèle de conduite différent de celui qu’ils partagent et, par là, de trouver une garantie de leur propre statut et de l’adhérence à leur propre société. Traducción de la autora de la tesis.

<sup>39</sup> Roze, Xavier (1985) “Stéréotypes sociaux”. En: *Dictionnaire de la sociologie*. Paris: Encyclopédie Universalis. P. 828.

<sup>40</sup> H.J. Ehrlich: *The Social Psychology of Prejudice*, New York, Wiley, 1973. No indica página.

X. Roze	1985	No	Diferente	Modelo de conducta	Sí
Echebarría y González	1995	No	-	Conjunto de rasgos	Sí
H.J. Ehrlich	1973	No	-	Características	Sí
Smith y Mackie	1997	No	-	Rasgos de la personalidad	Sí

Fuente: elaboración propia

Y aplicamos de nuevo nuestro análisis, del que cabe destacar que una vez más no se especifica en su definición que el estereotipo deba ser positivo o negativo en su apreciación, ni apenas hay valoración, ya que sólo encontramos tres alusiones que se concretan en: “psicológico”, “generales” y “poco coincidentes con los hechos”, una vez más, haciendo hincapié en su falta de rigor; y una cuarta: “diferente”, que no nos da pistas sobre si es positivo o negativo. Quizás la parte más productiva en esta ocasión la encontramos en el contenido de los estereotipos, por ser precisamente definiciones centradas en la descripción que se hace en el proceso de la estereotipia. Así, encontramos, más allá de las constantes “características” y “atributos”, especificaciones del tipo: características psicológicas, una impresión fija, normas sociales, rasgos, rasgos de la personalidad y modelo de conducta diferente, que nos lleva a pensar que los estereotipos no sólo categorizan en cuanto a rasgos físicos sino que también es importante su “retrato” psicológico y conductual.

Como resumen a este apartado, concretamos que la mayor parte de las definiciones de estereotipo coinciden en considerarlo una creencia colectiva respecto a las características físicas, psicológicas o conductuales de un grupo por las que se procede a categorizarlo mediante un proceso de generalización.

#### 1.4. Delimitación terminológica: prejuicio, arquetipo, tópico

##### 1.4.1. Prejuicio

“(…) la mayoría de nosotros está tratando continuamente de constituir una imagen del mundo que sea ordenada, manejable y razonablemente simple. La realidad exterior en sí misma es caótica; está llena de

demasiados significados potenciales. Tenemos que simplificar para poder vivir; necesitamos cierta estabilidad en nuestras percepciones” (Allport, 1971:192).

Hemos querido dedicar un apartado al prejuicio aunque en esta investigación nos limitaremos a identificar estereotipos del mundo occidental sobre los árabes. El motivo de su inclusión es que el estereotipo va íntimamente ligado al prejuicio y forman parte del mismo proceso “clasificador” de aquello que se desconoce.

En este tema tomaremos como referencia primera al psicólogo estadounidense Gordon Allport<sup>41</sup> (Allport, 1954), que nos ofrece una brevísima definición inicial del prejuicio como el acto de “pensar mal de otras personas sin motivo suficiente” (1971:21), que viene a completar con la ofrecida por el New English Dictionary<sup>42</sup> por el hecho de que introduce la posibilidad de que los prejuicios sean positivos o negativos, tesis ésta con la que Allport se muestra de acuerdo aunque reconoce que, basándose en sus investigaciones, puede afirmar que “el prejuicio étnico es primordialmente negativo” (Allport, 1971:21).

Allport, en sus investigaciones sobre las discriminaciones contra judíos y negros americanos, que calificó como discriminaciones étnicas y no de raza por considerar que en realidad no había un fundamento biológico en ellas, determinó que no existen causas únicas para cada forma de discriminación étnica, sino que son una multitud de ellas las que conducen a la formación de prejuicios hostiles en contra de determinados grupos. Este investigador quiso desarrollar una descripción de los procesos psicosociales que se encuentran en la base del prejuicio social. En ese proceso, Allport detalló cuestiones como las posibles manifestaciones del prejuicio (1971:21):

“La frase ‘pensar mal de otras personas’ debe ser entendida, por supuesto, como una expresión elíptica: incluye sentimientos de desprecio o desagrado, de miedo y aversión, así como varias formas de conducta

---

<sup>41</sup> Gordon Allport está considerado el padre de los estudios sobre el prejuicio con su obra *The nature of prejudice* (1954), reeditado por última vez en su 25 aniversario (1979). Esta investigación fue un encargo del departamento de Relaciones Sociales de Harvard financiada por algunas de las organizaciones para la mejora de las relaciones humanas en USA y, más concretamente, por organizaciones judías, por lo que su trabajo está muy ligado a los problemas de integración de la comunidad judía en EE UU. El propio autor consideró su obra como un tratado de las relaciones humanas, ya que no quiso hacer sólo un libro teórico sobre psicología social, sino que tenía una función didáctica e iba destinado a estudiantes universitarios y a lectores no especializados.

<sup>42</sup> Definición del New English Dictionary del término prejuicio (*prejudice*): Un sentimiento, favorable o desfavorable, con respecto a una persona o cosa, anterior a una experiencia real o no basado en ella.

hostil, tales como hablar en contra de ciertas personas, practicar algún tipo de discriminación contra ellas o atacarlas con violencia”.

Allport distinguió en el prejuicio dos elementos (1971:28): la actitud (favorable o desfavorable, en cuyo caso es hostilidad) y la creencia (la generalización errónea). En esta investigación tendremos en cuenta el segundo, dado que es el que pone de manifiesto el estereotipo al referirse precisamente al grupo que se discrimina y no a la persona que lo hace.

Siguiendo con el trabajo de este investigador, Allport reconoció las dificultades para establecer una frontera clara entre un prejuicio y un juicio con base suficiente, ya que casi siempre el juicio humano se basa más en datos probabilísticos que en una absoluta certidumbre, y apuntó como la trampa más frecuente la tendencia del hombre “al establecimiento excesivo de categorías” (1971:23), que justificó del siguiente modo:

“La vida es tan corta, y la exigencia de adaptaciones prácticas tan grande, que no podemos permitir que nuestra ignorancia nos detenga en nuestros asuntos cotidianos. Tenemos que decidir si los objetos son buenos o malos por clases. No podemos tomar en consideración cada uno de los objetos del mundo” (1971:23).

De este autor tomaremos también la diferenciación que estableció entre el error común de juicio y el prejuicio, cuya frontera puso en la disposición de la persona que lo emite a cambiar de opinión a la luz de nuevos datos. Allport consideró que el prejuicio conlleva una resistencia emocional al cambio y se resiste a la evidencia, mientras que un juicio erróneo no tiene esa carga emocional. Partiendo de esta afirmación, Allport ofrece una definición que considera definitiva del prejuicio (1971:23): “El prejuicio étnico es una antipatía que se apoya en una generalización imperfecta e inflexible. Puede sentirse o expresarse. Puede estar dirigida hacia un grupo en general, o hacia un individuo por el hecho de ser miembro del grupo”.

En el proceso de creación de un prejuicio intervienen dos elementos importantes: la diferencia del sujeto objeto del prejuicio y la percepción del sujeto que siente el prejuicio. Esta percepción, según Allport, “es un complejo proceso que tiene lugar en forma de acto cognitivo inteligente” (1971:188) y que se compone de tres fases en las que el individuo

selecciona, acentúa e interpreta los datos sensoriales. Allport sitúa este proceso mental dentro del pensamiento autístico en contraposición al pensamiento dirigido. El primero es una forma poco racional de actividad mental que se identifica con el pensamiento fantasioso por el que hay una divagación y que no proporciona ningún progreso en dirección a un objetivo concreto; al contrario que el segundo, considerado el pensamiento orientado a resolver un problema y que va acompañado de razonamiento (Allport, 1971:190). Del pensamiento autístico, por el contrario, Allport afirma que suele ir de la mano de la racionalización (diferente del razonamiento), que es la búsqueda de “razones” que justifiquen ese tipo de pensamiento para no admitir que se trata de un prejuicio (1971:191), aunque la diferenciación entre razonamiento y racionalización no siempre resulta clara.

Por otro lado, el pensamiento categórico que tanto tiene que ver con la creación de estereotipos es, según Allport, (1971:193) inherente a la mente humana que necesita simplificar, como se ha señalado en la cita que abre este punto. Este autor advierte del riesgo de que las categorías racionales se forman con la misma facilidad que las irracionales (1971:193). Cuando una categoría se usa de manera provisional y se acepta la posibilidad de variaciones y subdivisiones se habla de una “categoría diferenciada”, que, según Allport, es justamente lo opuesto a un estereotipo (1971:195), dado que acepta matices, variaciones y diferencias, aunque “en general, las categorías monopolizadoras son más fáciles de formar y de utilizar que las categorías diferenciadas”, lo que unido a la ley del menor esfuerzo lleva a los juicios que sólo admiten dos valores (bueno y malo) (1971:197).

#### **1.4.1.1. Relación prejuicio-estereotipo según Allport**

Allport definió la relación entre prejuicio y estereotipo del siguiente modo (1971:213):

“Los estereotipos no bastan para explicar por completo el rechazo. Son ante todo imágenes inherentes a una categoría, invocadas por el individuo para justificar el prejuicio de amor o el prejuicio de odio. Desempeñan un papel importante en el prejuicio pero no lo explican completamente”.

Al mismo tiempo, sin embargo, los equiparó atribuyendo al estereotipo los mismos tres pasos con que describió el proceso de creación del prejuicio: selección, acentuación e interpretación de datos, y aceptando que puede desarrollarse en contradicción con las evidencias hasta llegar incluso a existir sin tener una base fáctica (1971:214). Finalmente, ofreció una definición:

“Sea favorable o desfavorable, un estereotipo es una creencia exagerada que está asociada a una categoría. Su función es justificar (racionalizar) nuestra conducta en relación a esa categoría”. (1971:215)

Allport reconoció el mérito a Lippmann de la definición de estereotipo dentro de la psicología moderna pero consideraba que éste había confundido en su trabajo teórico los conceptos de estereotipo y categoría, que Allport distingue asegurando que el primero es la idea que se asocia a determinada categoría. Ésta puede ser neutra y es con el estereotipo que se carga de imágenes de contenido positivo o negativo<sup>43</sup> (1971:216).

Como conclusión, podemos decir que estereotipo y prejuicio son términos íntimamente relacionados pero, según Allport, el estereotipo forma parte del prejuicio pero no lo explica todo.

Seguramente, el prejuicio encuentra su caldo de cultivo perfecto en la existencia previa del estereotipo, pero el prejuicio puede ser una percepción y actitud individual, mientras que el estereotipo requiere de una generalización que necesita el quorum del grupo, es una percepción necesariamente social para ser considerado como tal.

#### 1.4.2. Arquetipo

Etimológicamente, “arquetipo” proviene del latín *archetypum* que significa “modelo original”. Con “estereotipo” comparte el lexema “-tipo”, que ya apuntamos que significa molde o impresión y es la palabra griega “arjé”, la que viene a marcar la diferencia aportando el significado de “fuente”, “origen”, “primero” o “incitador”. De ahí viene que la filosofía adoptara este término cuando se refiere a la imagen mítica de los orígenes del

---

<sup>43</sup> Allport lo explicó con el siguiente ejemplo: “la categoría ‘negro’ puede ser mentada simplemente como un concepto neutro, real, no valorativo, que se refiere simplemente a una estirpe racial. El estereotipo entra en juego solamente cuando la categoría inicial se carga de imágenes y juicios del negro como músico, haragán, supersticioso o lo que sea”. (1971:216)

hombre y del mundo (filosofía arquetípica), al considerar el arquetipo como modelo o forma primera.

Ambos conceptos difieren también en cuanto a las ciencias que los han tomado como objeto de estudio. Mientras que el estereotipo ha sido estudiado sobre todo desde la psicología social, el arquetipo ha sido conceptualizado desde la psicología y la filosofía.

Platón estableció que la realidad inteligible, aquella a la que él denominaba “Idea” y a la que atribuyía las características de ser inmaterial, eterna y ajena al cambio, constituía el modelo o arquetipo de la otra realidad, la sensible o visible, la que es material, corruptible y que resulta ser sólo una copia de la primera.

Pero es al autor Carl Gustav Jung, calificado por algunos como el filósofo de la psicología, a quien se debe una mayor aportación a la conceptualización del término arquetipo y también a su diferenciación del estereotipo. Sobre el arquetipo basó uno de los conceptos claves de su obra, el de “inconsciente colectivo”, al que considera precisamente constituido por arquetipos, afirmando así que éstos actúan en todos los hombres. Asimismo, considera los arquetipos como el fundamento para la existencia de mitos universalmente repetidos. De hecho, para elaborar su concepto de arquetipo, Jung se inspiró en la reiteración de motivos o temas en diversas mitologías de las más remotas culturas y creyó haber hallado temas comunes inconscientes que la humanidad reitera con apenas ligeras variantes dependiendo de las circunstancias:

“A pesar de que somos hombres de nuestra propia vida personal somos también, por otra parte, en gran medida, representantes, víctimas y promotores de un espíritu colectivo, cuya vida equivale a siglos. Podemos ciertamente imaginar una vida a la medida de nuestros propios deseos y no descubrir nunca que fuimos en suma comparsas del teatro del mundo. Pero existen hechos que ciertamente ignoramos, pero que influyen en nuestra vida y ello tanto más cuanto más ignorados son”  
(Jung, 2002:114).

Para Jung los arquetipos modelan la forma en que la conciencia humana puede experimentar el mundo y autoperibirse y llevan implícitos la matriz de respuestas posibles observables en un momento determinado en la conducta particular de un sujeto.

Jung comparó el inconsciente colectivo compuesto de arquetipos con el instinto animal, esos comportamientos inexplicables y no aprendidos de los que el ser humano no escapa (Jung, 1994:73):

“(…)en toda psique existen predisposiciones, formas y aun ideas en el sentido platónico. Estas ideas, formas y predisposiciones, si bien inconscientes, no son por eso menos activas y vivas y, al modo del instinto, preforman e influyen el pensamiento, el sentir y el actuar de cada psique”.

Asimismo, Jung se atribuyó como único mérito en este tema el de haber demostrado que los arquetipos no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, “sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior” (1994:73). Los arquetipos de Jung son imágenes o signos que se hallan depositados en el inconsciente colectivo de todas las personas y que son comunes a toda la humanidad. Con la palabra arquetipo denominaba Jung a “la imagen primordial”, una imagen no visible, que determina forma y no contenido, y que inspira mitos, símbolos e imágenes (De Andrés: 54). Efectivamente, Jung consideró mitos y leyendas como expresiones del arquetipo, explicándolos como “manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma” (Jung, 1994:12).

Respecto a la relación existente entre arquetipos y estereotipos, la profesora Ana Guil aporta algo de luz en su estudio sobre el papel de los arquetipos en los estereotipos de la mujer (Guil, 1998). Esta autora afirma que los arquetipos se han ido recreando a lo largo de la historia a través de mitos leyendas e incluso cuentos impregnándonos a todos de sus valores y modelos. Lo ejemplifica afirmando que no hay cultura que no tenga una Cenicienta o una bella durmiente, y así con todas las temáticas imaginables. Estos conocimientos arquetípicos que compartimos son los que después sustentarán los estereotipos que creamos para obtener un conocimiento rápido de aquello que nos llega (Guil, 1998:99).

Para terminar, nos fijaremos en una visión del arquetipo desde la perspectiva de la literatura, donde ha tenido un peso importantísimo. En este terreno nos adentramos de la mano del autor Julio Caro Baroja (1991), que en su libro *De los arquetipos y leyendas* teoriza sobre la influencia de esta figura en la cultura popular literaria y de su papel como fuente

original, a la que describe como “la primera forma arcaica de un cuento, una canción y otro cualquier producto de la literatura folklórica” (Caro, 1991:25). Caro nos ofrece también una particular visión del proceso de formación del arquetipo respecto a un individuo o personaje: “(...) es también un proceso de ‘vulgarización’ que hace que el personaje sea más inteligible y distinguible a ojos de muchos” (Caro, 1991:29), poniendo de manifiesto la simplificación que se lleva a cabo, similar a la vista en el proceso de estereotipia, y llegando a unos resultados también parecidos que Julio Caro explica cuando se refiere a la imagen del personaje a la que se llega: “(...) imagen falsa y simplificada, folklórica, arquetípica” (Caro, 1991:32).

Llegados a este punto, podríamos afirmar, según lo dicho, que el arquetipo es anterior al estereotipo, aunque ambos comparten la función práctica de ayudar a aprehender el mundo de forma rápida y para ello, el arquetipo mitifica y el estereotipo generaliza, el primero crea una figura, un modelo, y el segundo uniformiza mediante la generalización y evitando cualquier individualidad. Ambos realizan, pues un proceso de simplificación. El arquetipo nos viene dado por nuestra historia y cultura y el estereotipo lo creamos colectivamente.

### **1.4.3. Tópico**

También el tópico está íntimamente relacionado con el estereotipo y suelen emplearse dentro del mismo campo semántico, aunque probablemente, el tópico comparte un uso más generalizado en ámbitos no académicos. Tal vez por ello su conceptualización no ha sido objeto de tanta especulación y desarrollo como el estereotipo, el arquetipo o el prejuicio.

La raíz *topos* se refiere a fenómenos iterativos, por lo que tiene la connotación de “terreno conocido” o bien “repeticiones”, algo que facilita por ser ya conocido (Perceval y Fornieles: 2009:260), mientras que en el contexto literario, un tópico tiene un sentido negativo en cuanto a falta de originalidad y por tanto de creatividad, denominado también con el símil de “lugares comunes” por conocidos y sabidos.

En esta investigación tomaremos la acepción que hacen de él los profesores Perceval y Fornieles (Perceval y Fornieles, 2009) refiriéndose a su efecto en la comunicación:

"El tópico es una ayuda, una alusión a un lugar común –algo compartido en el universo común mental al que pertenecen el comunicador y su receptor– que permite al comunicador ahorrarse información. (...) Los tópicos son previos al discurso producido por el comunicador, son la punta del iceberg de arquetipos construidos socialmente. Es mucho más lo que se insinúa que lo que podemos adivinar en un análisis formal del discurso. La función del tópico es facilitar la comunicación ya que ahorra información al situar los acontecimientos novedosos, las noticias, en un contexto o caso ya conocido, enmarcando la novedad dentro de una cosmovisión previa y tranquilizando al hablante/oyente/informante sobre la imprevisión de la noticia. " (Perceval y Fornieles, 2009:261).

De este modo, se puede ver que el tópico funciona como elemento "tranquilizador" del espíritu del receptor que se siente ubicado en el tema del cual recibe la información, pero también nos advierten los autores de que su abuso en los medios de comunicación deviene en perverso por sus efectos generalizadores, simplificadores y prejuiciosos, que vienen a reforzar los arquetipos previos construidos sobre personas, grupos, colectividades étnicas... (Perceval y Fornieles, 2009).

Se trata pues, de una especie de consenso comunicativo, reflejo de los arquetipos preexistentes comunes, que facilita la comunicación dentro de un imaginario común , usando claves comunes, pero que también puede desvirtuarla o empobrecerla por alejarla de la realidad o por constituir una mera repetición que nunca es actualizada con lo real.

Según Perceval y Fornieles (2009:261), el abuso de tópico, en los medios de comunicación puede resultar muy negativo cuando éstos inciden en determinadas características negativas y excluyentes de individuos o grupos.

## Capítulo 2: Transmisión del estereotipo

### 2.1. Transmisión del estereotipo

En 1954 el investigador Gordon W. Allport ya destacaba en su obra *The nature of prejudice*, concretamente en el capítulo dedicado al estereotipo, que su existencia se veía favorecida por el importante apoyo social que recibían de los medios de comunicación de masas<sup>44</sup>, citando específicamente las novelas, las historietas, las noticias de los periódicos, las películas, el teatro, la radio y la televisión, a los que de alguna manera ya acusaba de de “revivirlos continuamente e insistir sobre ellos” (Allport, 1971:224)<sup>45</sup>.

Como se decía, “los estereotipos provienen más bien de la información recibida de terceros que actúan como agentes generadores de un contacto vicario” (Seiter, 1986) y, según el equipo de C. Muñiz, a través de sus estudios sobre el papel estereotipador de la televisión sobre las comunidades indígenas en México, “uno de esos agentes pueden ser los medios de comunicación, sobre todo la televisión, mediante la presentación estereotipada de los grupos sociales en sus contenidos informativos o de ficción de forma constante en el tiempo” (Muñiz et al., 2013:291). Este ejercicio de representación convierte a esa imaginaria mediática en un recurso informativo que las personas pasan a considerar conocimiento común (Brown-Givens, Monahan, 2005). Y siguiendo con C. Muñiz (2013:291), este autor afirma que ésta es precisamente la hipótesis planteada desde la teoría del cultivo, que analiza la imaginaria transmitida por la televisión, en tanto que es un "sistema centralizado para contar historias" (Gerbner, Gross, Morgan, Signorielli, 1996:36). Asimismo, Elena Galán (Galán, 2006:59), en sus estudios sobre los estereotipos de género en la ficción televisiva, observa que los guionistas a menudo buscan precisamente personajes simples o rápidamente reconocibles por el público, para conseguir que el proceso de identificación se realice lo más rápido posible. Esta autora afirma que los estereotipos se transmiten fundamentalmente a través de la familia, la educación, los medios verbales (chistes, refranes, proverbios...), el arte y los medios de comunicación de masas; entre ellos, la televisión. Respecto a éstos, Galán que “en la vida moderna, el estereotipo se transmite, reafirma y refuerza muy frecuentemente a través de los medios de comunicación masivos,

---

<sup>44</sup> Allport explica en su obra que en 1944, durante la segunda guerra mundial, la Junta Bélica de Escritores, con la asistencia de la Oficina de Investigaciones Sociales Aplicadas de la Universidad de Columbia, llevó a cabo un extenso estudio de “los personajes típicos” retratados por los entonces llamados medios masivos (Allport, 1971:224).

<sup>45</sup> La cita es de la edición del libro en español del año 1971.

cuyas imágenes se alzan como muros entre la realidad y los individuos, construyéndola socialmente” (Galán:63. Quin y McMahon (1997) consideran que la sociedad es, indirectamente, la creadora de los estereotipos y, los medios de comunicación, sus principales difusores y generadores. Añaden algo de gran importancia e interés, y es que éstos giran en torno a aquellos grupos que se consideran “problemáticos”, pues amenazan unos valores y un estilo de vida predominante en la sociedad de la que parten.

El profesor Gordon Allport terminaba su reflexión sobre este tema afirmando que las protestas masivas, que califica de “cada vez más nutridas”, contra los estereotipos en los medios de masas “pueden caer en extremos” (1971:226) y explica diversos ejemplos como el que aconteció en 1949 con el estreno de la película británica *Oliver Twist*<sup>46</sup> basada en la novela de Charles Dickens, que recibió protestas por el personaje de Fagin, acusado de representar el estereotipo del judío, y fue prohibida su exhibición en diversos estados de los Estados Unidos. Allport concluye apostando claramente por la educación frente al control de los medios de masas (1971:226):

“Probablemente no sea una política muy acertada tratar de proteger la mente de cada individuo de todo contacto con estereotipos. Es mejor fortalecer la capacidad individual para diferenciarlos y manejar su impacto con poder crítico”.

## 2.2. Teoría del cultivo

En los años 60, George Gerbner llevó a cabo un proyecto de investigación que llamó “Indicadores culturales”<sup>47</sup> diseñado para estudiar y entender las políticas, los programas y los impactos de la televisión de una manera completa e integrada (Gerbner, 1969). En ella desarrolló una teoría de los efectos de los medios a la que denominó “el cultivo”. Para esta teoría, estudiar los indicadores culturales significaba comprender las relaciones entre las

---

<sup>46</sup> *Oliver Twist* es un film de 1948 basado en la novela de Charles Dickens del mismo título de 1838 y dirigido por David Lean que cuenta en su reparto con actores como Alec Guinness. En 1999, el British Film Institute la situó en el puesto 46 en su listado de las 100 mejores películas británicas.

<sup>47</sup> El proyecto Indicadores culturales se aplicó en 1969 a una investigación sobre la violencia en la televisión para la Comisión Presidencial Eisenhower. Había una explosión de violencia en la sociedad norteamericana y esta comisión lo investigó durante casi un año.

estructuras de las instituciones, las estructuras de los mensajes y las estructuras de las creencias.

Uno de sus colaboradores habituales, el profesor Michael Morgan<sup>48</sup>, ha revisado esta teoría demostrando su vigencia e integrando en ella fenómenos más recientes como la proliferación de canales de televisión y la aparición de internet (Morgan, 2008).

La hipótesis principal del cultivo sostiene que quienes dedican más tiempo a mirar la televisión son los que con mayor probabilidad perciben el mundo verdadero, según reflejan los mensajes más comunes y recurrentes del mundo de la televisión, en comparación con aquellos que no la ven. La teoría del cultivo defiende, no obstante, que los mensajes de la televisión no pueden cambiar ideas, creencias o prácticas fácilmente, pero ayudan a definir y mantener los términos del discurso entre la gente (Morgan, 2008:18-20). Gerbner (1969) sostiene que las historias enseñan valores, normas e ideologías, y que en todas las culturas se cuentan historias o relatos. De hecho, la religión basa su acción discursiva en el relato, obteniendo su poder mediante la repetición. También se basan en el relato las noticias y la publicidad. Históricamente, los mitos y leyendas también nos han proporcionado testimonios de cómo un grupo, en un momento y tiempo determinados, ha definido el mundo. Son lecciones sobre los valores que el grupo debe recordar.

La aparición de la imprenta y la edición de la Biblia trajeron consigo que la gente se interesara por aprender a leer y escribir, con la consiguiente fragmentación del poder religioso en diversos grupos ideológicos (Morgan: 21). Cuando la capacidad de leer y escribir se generalizó y apareció la prensa se produjo el cultivo y empezaron a aparecer distintos grupos. La aparición de la televisión fue una auténtica revolución en el proceso cultural de narrar historias. Éstas pasaron de originarse en la familia, la escuela o la iglesia, a ser narradas por instituciones comerciales con el interés específico del marketing. La comunicación masiva aumenta la distancia entre aquellos que producen la cultura y aquellos que la consumen (Gerbner:1969).

El análisis del cultivo es el estudio de hasta qué punto nuestras creencias y suposiciones sobre el mundo real están basadas en las imágenes ficcionales más estables y consistentes que presenta la televisión una y otra vez.

---

<sup>48</sup> Junto a Michael Morgan, otros colaboradores habituales de Gerbner en el desarrollo y aplicación de la teoría del cultivo son Larry Gross (Universidad de Pensilvania) y Nancy Signorielli (Universidad de Delaware).

Con la revolución que la televisión supuso para el proceso cultural de narrar historias, ocurre que jóvenes y mayores, pobres y ricos, religiosos y ateos, todos los grupos estamos sometidos diariamente al mismo proceso “aleccionador” que proviene de la televisión. Así, podría decirse que el grupo de “televidentes” está sometido a un proceso de homogeneización que puede servir en un momento dado para reducir diferencias entre grupos, pero también integra el factor generalizador y simplificador propio de la estereotipia, añadiendo el elemento de transmisión masiva. Es lo que Morgan llama “mainstreaming” (Morgan: 41).

Este fenómeno puede hoy en día combatirse con la proliferación de canales de televisión con todo tipo de ofertas, lo cual supone que, al menos superficialmente, existe una mayor diversidad de mensajes, aunque según Morgan: “el hecho de tener muchos canales con la apariencia de tener muchas opciones no necesariamente significa una diversidad de contenido real. Es probable que esto signifique sólo más de lo mismo” (Morgan:43). Y aquí entra la revolución de internet, que sí supone una apertura de acceso a muchos relatos diferentes y a una capacidad de selección por parte del receptor que ve ampliada su capacidad de decisión a la hora de recibir los valores, aunque este autor matiza que aunque hay evidencias de que las nuevas tecnologías sí traen más variedad, lo hacen para aquellos que no son televidentes asiduos. Para los “heavy viewers”, sólo aumenta el tiempo de exposición sin variar los contenidos (Morgan:43).

De la actualización de la teoría del cultivo de Michael Morgan, destacamos la siguiente aseveración:

“El ambiente simbólico en que vivimos define los términos y las estructuras de sentido dentro de las cuales toman forma el pensamiento, la opinión y la conducta. Los medios son la fuente dominante de la conciencia pública y compartida, de lo que la gente sabe y piensa sobre algo en común. Por consiguiente, el ambiente simbólico (y por eso también la conciencia) es hoy en día esencialmente un producto fabricado, determinado por los intereses comerciales”. (Morgan:23)

Sin duda, Morgan habla no sólo de la televisión sino de los medios de comunicación de masas en general, entre los que se incluye el cine, objeto de estudio de esta investigación. La perspectiva de que a través del mismo se pueda influir en el pensamiento de los grupos y en

la opinión colectiva que puedan tener de aquellos que sólo conocen a través de estos medios aporta mayor interés al análisis de estereotipos que se llevará a cabo en esta tesis. Asimismo, esta idea reforzaría el valor y, en parte, legitimaría el hecho de que unos cineastas usen el cine para comunicar su realidad y tratar de romper los estereotipos con que occidente les observa. Cuando Morgan afirma que “los medios son hoy en día la fuente dominante de la conciencia pública y compartida”, sus términos nos resuenan inevitablemente al proceso de la estereotipia y sitúan a los medios como su fuente de trasmisión e incluso de creación de estereotipos. Prueba de ellos es que desde la perspectiva de la teoría del cultivo se han llevado a cabo investigaciones en relación a los estereotipos, como la que se realizó en México (Tan, Li y Simpson, 1986) para comprobar si la exposición a programas claramente representativos de la sociedad norteamericana (en aquel momento estaban emitiéndose las teleseries *Dallas* y *Dinastía*) cultivaba imágenes estereotipadas de los norteamericanos. El resultado relaciona el consumo de estos programas con la consideración de los estadounidenses “como individualistas, hedonistas, agresivos, crueles y poco honestos” (García, 2008:101).

## **Apartado 2: Estereotipos sobre los árabes**

**“(...) hay culturas y naciones,  
localizadas en Oriente, cuyas vidas,  
historias y costumbres poseen una  
realidad obviamente más rica que  
cualquier cosa que se pueda decir de  
ellas en Occidente”.**

**Edward Said (2008: 25)**

### Capítulo 3: Orientalismo

El nacimiento de los estereotipos sobre los árabes se produce durante un largo proceso y que tiene su apogeo sobre todo en los siglos XIX y XX. Cuatro factores son básicos en la creación del mito orientalista: la distancia y desconocimiento de Oriente (representado en el misterio), sus profundas diferencias culturales y sociales respecto a Occidente (traducidas en exotismo y a veces, en barbarie), el romanticismo como tendencia artística imperante, mucho más interesada en mitos y ensalzamientos que en reflejar realidades, y el colonialismo europeo respecto a ciertos países de cultura árabomusulmana con las consiguientes actitudes paternalistas y etnocentristas.

Así, Oriente se percibe desde las latitudes occidentales como una realidad lejana, exótica y cargada de misterio, susceptible de mitificaciones que calan hondo ayudadas por el arte y la literatura, donde será un recurso habitual que ayudará a crear el imaginario de un Oriente extraño. En definitiva, y según Bernabé López y Fernando Bravo, los esencialismos respecto al Oriente musulmán, que ellos clasifican en islamofobia e islamofilia, “(...) son herederos del pensamiento orientalista del siglo XIX, que es el que fija los estereotipos que van a cobrar vigencia hasta la actualidad” (López y Bravo, 2008:2).

Es por ello que el término Orientalismo tiene un doble significado, por un lado se refiere al estudio de las civilizaciones orientales antiguas, pero también tiene una connotación negativa que hace alusión a la mitificación e imaginario creado en torno a lo que tradicionalmente se ha venido conociendo como “Oriente” (Vega, 2013:1).

Se suele considerar como el momento álgido del Orientalismo la etapa del colonialismo europeo, ya que precisamente los estudios orientalistas sirvieron de justificación teórica a la misma. Así, paralelamente a la formación por parte de algunos países europeos de sus vastos imperios coloniales, con Francia e Inglaterra a la cabeza, fueron proliferando las llamadas Sociedades Orientales con el desarrollo espectacular de los conocidos estudios sobre estas culturas y lenguas, llamados estudios orientales, y todo ello ligado a estrategias políticas relacionadas con el desarrollo de las prácticas imperialistas (Rivière, 2000:132). Y esta autora prosigue:

“Al destacar la superioridad cultural de cada nación, servía de soporte a las argumentaciones imperialistas que partían de la superioridad cultural para justificar los actos de dominación que se ejercieron sobre las otras

culturas y para avalar las prácticas militares, económicas y políticas de reparto y control de los continentes asiático y africano". (Rivière, 2000: 134).

Asimismo, el polémico investigador Bernard Lewis<sup>49</sup> (gran opositor a las teorías que expondremos en el apartado siguiente de Edward Said), estaba de acuerdo con que "El acontecimiento del siglo XIX que más afectó al nacimiento de los estudios orientales fue la aparición del imperialismo y la consolidación de la dominación europea sobre la mayor parte del mundo musulmán".<sup>50</sup> (Lewis, B., citado en Rivière, 2000:134)

Una serie de hechos promoverán un nuevo despertar del interés sobre la temática oriental tanto en medios académicos como artísticos. La campaña de Napoleón Bonaparte sobre Egipto y Siria (1798-1801) para conquistar Egipto y privar del paso directo a la India de los ingleses, aunque con un final desastroso, supondrá el redescubrimiento de las maravillas egipcias y permitirá los estudios de Jean François Champollion, considerado el padre de la egiptología por haber logrado descifrar la escritura jeroglífica. Por otro lado, la guerra de la Independencia de Grecia (1821–1829) contra el Imperio Otomano, que despertó una oleada de simpatía en toda Europa e incluso en América por las reminiscencias de su pasado clásico, lo que hizo que en un alarde romántico, muchos aristócratas europeos y ricos americanos cogieran las armas y se unieran a esta contienda, como el propio poeta inglés Lord Byron que murió en Messolonghi. Asimismo, también fueron relevantes la guerra de Crimea (1854-1855) en que Francia, Inglaterra, y el Reino del Piamonte y Cerdeña se aliaron con el imperio Otomano contra los deseos de Rusia de lograr una salida al Mediterráneo, y la apertura del Canal de Suez (1869), una de las mayores obras de ingeniería del siglo a cargo del ingeniero francés Ferdinand Lesseps que permitió conectar a Francia, Inglaterra y España con sus colonias asiáticas. La ópera Aida fue

---

49 Famoso investigador inglés de origen judío. Nacido en 1916, ha vivido en los Estados Unidos y ha sido profesor de Historia Islámica en las Universidades de Londres y California. Fue Presidente del Círculo del Cercano y Medio Oriente en el Instituto de Estudios Orientales y Africanos en la Universidad de Londres, y profesor en el Departamento de Historia en su escuela hasta que se convirtió en su Presidente en 1957 durante 15 años, antes que se trasladara en 1973 al Departamento de Estudios del Cercano Oriente en la Universidad de Princeton, New Jersey. Fue miembro permanente del Instituto de Princeton de Estudios Avanzados donde Albert Einstein había trabajado. En 1982, Lewis adquirió la ciudadanía estadounidense. En 1986, fue codirector del Instituto de Investigación Annenberg de Estudios del Oriente Próximo y judíos.

50 En Lewis, B. "El estudio del Islam", aparecido en Encounter (Londres) en enero de 1972 y reproducido en Al-Andalus (1971), XXXVI, 1 pp. 1-28.

encargada a Giuseppe Verdi para la inauguración del Canal y fue estrenada en Teatro de Ópera del Jedive en El Cairo.

Asimismo, en el arte y la literatura, el siglo XIX es el del romanticismo en Europa, que nace en Alemania y el Reino Unido y que se deja seducir por Oriente como parte del alejamiento de la realidad propio de su esencia. En medio de este caldo de cultivo, tuvieron un gran impacto las traducciones de Richard Francis Burton del *Kama Sutra* (1883) y *Las mil y una noches* (1885) con toda su carga erótica y prohibida. A esto viene a sumarse como símbolo la novela *Salambó* (1862) de Gustave Flaubert, que retrata la antigua Cartago en contraposición a Roma que representa la cultura más occidental en una historia cargada de sensualidad y exotismo. La literatura exótica del imperialismo británico tuvo su máximo representante en Rudyard Kipling, el escritor y poeta nacido en India y conocido, entre otros, por sus relatos y poemas sobre los soldados británicos en la India y por su defensa del imperialismo occidental.

La temática sobre personajes orientales plasmados en “moros” o “turcos” se puede encontrar en manifestaciones del arte medieval, renacentista e incluso barroco, pero en el siglo XIX es cuando el llamado orientalismo se convierte en un tema establecido y el mito del oriente exótico, decadente y corrupto vive su momento de gloria. Destacan pintores como Eugène Delacroix<sup>51</sup> (1798-1863), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) y Alexander Roubtsoff (1884-1949) se recrearon en representaciones de todo tipo de escenas ambientadas en los países árabes del norte de África y Oriente Medio, en los que potenciaban los aspectos exóticos y sensuales, haciendo hincapié en escenas de baños y harenes llenos de odaliscas abandonadas a una laxitud sugerente que venían a engrandecer la imaginaria oriental en Occidente siempre con los mismos tópicos. El broche a esta temática artística lo pone Jean Auguste Dominique Ingres<sup>52</sup> (1780-1867), director de la francesa Académie de Peinture con su colorista visión de un baño turco, abriendo las puertas de manera “oficial” al oriente erotizado como tema recurrente y respetable para el arte inspirado en Oriente, no siendo equiparable a la temática occidental. Este estilo tuvo momento estelar en las Exposiciones universales de París de 1855 y 1867 y prosiguió hasta principios del siglo XX, como muestra Matisse (1869-1954) con sus desnudos orientalistas.

---

<sup>51</sup> Ver ilustración 1.

<sup>52</sup> Ver ilustración 2.

En España, el principal representante de la pintura orientalista fue Mariano Fortuny<sup>53</sup> (1838-1874), que viajó a Marruecos donde quedó prendado del pintoresquismo local y adoptó como propios los temas marroquíes.

Imagen 3.1.: El Mulay Abderraman, Sultán de Marruecos, saliendo de su palacio de Meknes rodeado de su guardia, de Eugène Delacroix (1845).



Fuente: Musée des Augustins, Toulouse

Imagen 3.2.: Le Bain Turc, de Jean Auguste Dominique Ingres (1862).



Fuente: Galerie des Tableaux en très hautes définition (Louvre – Paris).

Imagen 3.3.: “Camelleros”, de Mariano Fortuny (1962)



Fuente: Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España (colección dibujos tema orientalista).

### 3.2. Crítica al Orientalismo: Edward Said

En 1978, la publicación de *Orientalismo*, del palestino Edward Said<sup>55</sup>, profesor de literatura inglesa y comparada en la Universidad de Columbia, en Nueva York, y conocido hasta entonces por sus excelentes estudios de crítica literaria, dio un giro revolucionario a los orientalistas anglosajones y franceses que hasta el momento copaban los estudios sobre Oriente, con una voz que venía de esos lejanos países mitificados pero que estaba completamente integrado en las estructuras académicas occidentales y habiendo alcanzado un notable prestigio como investigador.

Para dar testimonio de la importancia que la obra de Edward Said ha tenido para entender la relación entre Oriente y Occidente, y especialmente en medios académicos e intelectuales, así como la revolución que ha supuesto por su crítica feroz y cuestionamiento de muchos años de estudios orientalistas, nos remitiremos a descripciones y valoraciones que en las diversas ediciones de su libro *Orientalismo*, publicado en 1978, se han realizado en forma de prólogos y presentaciones.

En *Orientalismo* (1978), Said denuncia los “persistentes y sutiles prejuicios eurocéntricos contra los pueblos árabes-islámicos y su cultura”, según Tzvetan Todorov en su prefacio a la edición francesa de 2004, y continúa diciendo que Said argumenta que una larga tradición de imágenes falsas y romantizadas de Asia y el Medio Oriente en la cultura occidental han servido de justificación implícita a las ambiciones coloniales e imperiales de Europa y Estados Unidos (Said, 2004:8-12).

El propio Edward Said, en el prólogo a la edición de 2008 de *Orientalismo* aclara que el propósito de su celebradísimo libro no era examinar la historia de los llamados “estudios orientales” en todo el mundo sino tan sólo en dos países especialmente representativos en su relación con Oriente por su protagonismo en la etapa colonial: Francia e Inglaterra, al que más tarde quiso sumar Estados Unidos (Said, 2008:9), donde se publicó *Orientalismo*

---

Behavioral Science de Standford, y en 1979, profesor visitante de humanidades en la Universidad de John Hopkins. Es director del Arab Studies Quarterly y miembro del Council on Foreign Relations de Nueva York, de la Academy of Literary Studies y del PEN. Ha recibido el Premio Bowdoin de la Universidad de Harvard y el Lionel Trilling Award en 1976, así como el Príncipe de Asturias en el año 2002.

<sup>55</sup> Edward W. Said, considerado el padre de los estudios postcoloniales, es profesor de la Universidad de Columbia (Nueva York), en la que enseña inglés desde 1963. Nacido en Jerusalén en 1935, se educó en el Victoria College de El Cairo, en el Mount Hennon School de Massachusetts y en las Universidades de Princeton y Harvard. En 1974 fue profesor visitante de literatura comparada en Harvard; en 1975-1976, miembro del Center for Advanced Study in Behavioral Science de Standford, y en 1979, profesor visitante de humanidades en la Universidad de John Hopkins. Es director del Arab Studies Quarterly y miembro del Council on Foreign Relations de Nueva York, de la Academy of Literary Studies y del PEN. Ha recibido el Premio Bowdoin de la Universidad de Harvard y el Lionel Trilling Award en 1976, así como el Príncipe de Asturias en el año 2002.

por vez primera. Al mismo tiempo, se disculpa con el lector español y reconoce su ignorancia en aquel tiempo de la que califica como “especialísima relación” de España con el mundo oriental y más concretamente con la cultura árabomusulmana, afirmando que fue más tarde cuando lo conoció y se entusiasmó con el tema de la mano de Juan Goitisoló. Este autor español, que firma precisamente la presentación de la edición mencionada de 2008, destaca el efecto “cataclismo” que la publicación de *Orientalismo* en 1978 produjo en toda la Academia, especialmente en “el ámbito selecto, un tanto cerrado y autosuficiente, de los orientalistas anglosajones y franceses” (Said, 2008:11).

El Oriente que Said describe en su libro es, según sus propias palabras, el que ha sido creado en cierto modo por los conquistadores, administradores, académicos, viajeros, artistas, novelistas y poetas británicos y franceses “siempre (como) algo que está ‘afuera’, algo (...) que representa la forma más elevada, y en cierto modo, más inaccesible de ese romanticismo que los europeos buscan sin descanso” (Said, 2008:10).

Y continúa afirmando que salvo raras excepciones, el orientalismo no ha contribuido al entendimiento y progreso de los pueblos árabes, islámicos, hindúes, etcétera, objeto de su observación: los ha clasificado en unas categorías intelectuales y esencias inmutables destinadas a facilitar su sujeción al “civilizador europeo”. (Said, 2008:11)

Said sigue mostrando su talante transgresor cuando en esta misma edición tardía aprovecha la introducción para pronunciarse sobre el tan manido término de “choque de civilizaciones”<sup>56</sup>, al que califica de “crudo reduccionismo” y describe como “una simplificación de la realidad originada en el mundo universitario norteamericano que sirve a los propósitos de dominación de Estados Unidos como superpotencia tras el 11 de septiembre, pero que no transmite la verdad de cómo las civilizaciones y culturas se solapan, confluyen y se nutren unas a otras” (Said, 2008:10).

Y volviendo a Goitisoló, éste alaba la categoría intelectual del autor de *Orientalismo* calificándolo como “un conocedor profundo de la literatura e historiografía anglosajonas y francesas y de las claves de la dominación imperialista de Occidente sobre el mundo árabomusulmán”, destacando de su obra el haber sido capaz de llevar a cabo un análisis profundo “con amor pero sin indulgencia” (Said, 2008:13), a la vez que destaca “el rigor implacable” de este autor, que ha sabido “exponer los mecanismos de la fabricación del

---

<sup>56</sup> La teoría del choque de civilizaciones fue desarrollada por el estadounidense Samuel P. Huntington en 1993. Samuel P. Huntington (1995) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New Haven: Yale University Press. [Edición española: (1998). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona: Paidós.]

Otro que, desde la Edad Media, articulan el proyecto orientalista” (Said:12) y que define de este modo citando al propio Said:

“una cáfila de clisés etnocentristas, acumulados durante los siglos de lucha de la cristiandad contra el islam, orientaron así la labor escrita de viajeros, letrados, comerciantes y diplomáticos: su visión subjetiva, embebida de prejuicios, teñía sus observaciones de tal modo que, enfrentados a una realidad compleja e indomesticable, preferían soslayarla a favor de la ‘verdad’ abrumadora del ‘testimonio’ ya escrito”.  
(Said, 2008:11)

Vemos cómo Goitisoló desprecia la labor de los estudios orientalistas llevados a cabo hasta el momento, criticando su actitud acomodaticia con la carga estereotipadora que se arrastraba y no habiendo contribuido más que a engrosarla en vez de haber hecho lo propio de un investigador que tiene como misión romper mitos y descubrir realidades, sin dejarse condicionar por si éstas son del gusto del público o no. Obviamente, el público mayoritario espera apaciguar su miedo a lo desconocido con realidades que pueda encajar en las ideas preconcebidas que tiene sobre el Otro o sobre un grupo que le resulta ajeno y lejano.

El orientalismo será para Said la hegemonía de las ideas europeas sobre Oriente (Castany, 2009:235); “ideas que reiteran la superioridad europea sobre un Oriente retrasado y normalmente anulan la posibilidad de que un pensador más independiente o más o menos escéptico pueda tener diferentes puntos de vista sobre la materia” (Said, 2008:27). “Para Edward W. Said, el ‘orientalismo’ no es una inocente rama del saber que estudia la civilización y las costumbres de los pueblos orientales, sino un sistema para conocer Oriente mediante el cual Occidente ha sido capaz de dominarlo desde un punto de vista político, sociológico, militar e ideológico” (Castany:232). Castany prosigue afirmando que para Said el orientalismo es una disciplina en sentido literal, es decir:

“(…) un conjunto de instituciones (profesores, eruditos y expertos en todo lo referido a Oriente) prejuicios (despotismo, sensualidad, esplendor, crueldad ‘orientales’), ideas (filosofías y sabidurías orientales adaptadas al uso local europeo) y prácticas burocráticas (registros,

jerarquías, órdenes), mediante las cuales Occidente realiza declaraciones generales acerca de Oriente que lo constriñen dentro de una concepción oficial europea que sirve para dominarlo” (Castany:232-233)

Edward Said rompió moldes con su investigación y críticas de los estudios orientalistas iniciando una polémica que dura hasta nuestros días, aunque su versión es cada vez menos cuestionada ya que, como se ha visto, se sustenta no sólo en el relumbrón del escándalo sino también en un indiscutible rigor.

A nivel metodológico, Said delimita en su obra el material que estudiará y el ámbito geográfico, centrándose en lo producido en Francia, Inglaterra y Estados Unidos en Occidente, y en Arabia Saudita y el mundo islámico al hablar de Oriente. Por otro lado, en cuanto a los textos, no realizará una descripción enciclopédica de lo estudiado sobre Oriente, sino la mirada europea sobre él (Dolgopol, 2013:6).

### **3.2.1. Orientalismo y políticas imperialistas hasta nuestros días**

Said siempre consideró que el orientalismo había servido de base teórica para el colonialismo europeo del XIX y sus políticas imperialistas, por lo que afirmaba que esa había sido la época de máximo desarrollo de los estudios orientalistas que partían del estudio de las lenguas orientales. Asimismo, Said consideró que la existencia de Oriente y su retrato sirvió para el propio retrato (por oposición) de Occidente:

“Oriente no es sólo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de Lo Otro. Además, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (Said, 2008:19-20)

Gustave Dugat en su *Histoire des Orientalistes de l'Europe du XIIe. au XIXe. siècle*, (Dugat, 1868-70) ya señalaba que la delimitación geográfica del orientalismo científico de cada país coincidía con la de su penetración colonial en los territorios convertidos en objeto de

estudio. La idea de que es la actividad política y económica colonial la que estimula todo tipo de estudios -eruditos o prácticos- sobre la historia, geografía, manifestaciones literarias o artísticas, etc., de los países del Oriente subyace también en Said, que además considera que todavía perdura en nuestros días no ya como colonialismo pero sí como una manifestación de actitudes imperialistas de las que Occidente no ha podido o no ha querido desprenderse del todo. Así, Francisco Fernández Buey, en su artículo sobre la contribución de Edward Said a una tipología cultural del imperialismo (Fernández, 2003), y aludiendo a los últimos escritos del autor, afirmaba:

“El propio Said ha ido aportado, en los últimos años de su vida, numerosos ejemplos de la persistencia y reiteración del tópico de la superioridad cultural occidental desde la primera guerra del Golfo Pérsico hasta la reciente invasión de Irak por las tropas anglo-norteamericanas. Persistencia y reiteración que se dan tanto en el ámbito de la política como en los ambientes universitarios. Sirva como botón de muestra la actitud del académico Bernard Lewis, una de las autoridades del islamismo y del orientalismo norteamericanos, con quien se ha medido frecuentemente Said. En 1989 Bernard Lewis interpretaba una propuesta hecha por estudiantes y profesores de la Universidad de Stanfford, orientada a introducir más textos no europeos en los programas de estudios en Humanidades, como si tal extensión fuera a suponer en el próximo futuro la desaparición del canon y de la cultura occidental. Doce años después, algunas de las obras de Lewis se habían convertido ya en fuente de inspiración para las especulaciones de Huntington sobre el choque entre civilizaciones y, lo que es peor, en soporte directo de la guerra preventiva de la administración Bush contra el ‘peligro islámico’”. (Fernández, 2003:4)

De este modo, las ideas de Said despliegan sus efectos hasta explicar hechos fundamentales de la historia más reciente. En un artículo-reseña sobre *Orientalismo* en el Observatorio de la Islamofobia y publicado originalmente en la revista Debate<sup>57</sup>, podemos leer lo siguiente (Rabí, 2003)

---

<sup>57</sup> Publicado originalmente en: Rabí, Alonso (2003). “Edward Said: *Orientalism*” en: Debate.

“La tragedia del 11 de setiembre y la guerra y posterior invasión de Iraq han vuelto a poner sobre el tapete la médula del discurso orientalista. Solo que ya no hay asomo de rasgo benigno. Si parte de la producción pictórica europea del XIX ponía el acento en la sensualidad y otros atributos eróticos de los personajes árabes allí representados, o novelas como *Salambó*, de Flaubert, insistían en una exotización radical y extrema del Oriente, hoy el discurso de Bush o la metodología informativa de cadenas como Fox o CNN insisten en el modelo de los prototipos, en esas burdas generalizaciones sobre el mundo árabe que poco o nada tienen que ver con la realidad empírica y contingente de ese mundo. El discurso orientalista actual, como el de antaño, es miope e incapaz de distinguir el blanco del negro: todos son fanáticos, todos son terroristas, todos son peligrosos”.

### 3.2.2. Motivaciones o punto de partida

Edward Said no oculta que su incomodidad como palestino residente en Estados Unidos es una de las motivaciones que le han llevado a escribir su libro *Orientalismo* (Said, 2008:51). Asegura que los estereotipos demonizadores no sólo no se han reducido sino que han ido consolidándose y establece tres factores básicos de los que Oriente (los árabes y el islam) no puede librarse cuando se intenta comprender su realidad y que hace que tratar este tema se convierta siempre en algo “politizado” y hasta “desagradable” (Said:52):

1. “La historia de prejuicios populares antiárabes y antiislámicos en Occidente que se refleja de una manera inmediata en la historia del orientalismo”.
2. “La lucha entre los árabes y el sionismo israelí y sus efectos en los judíos americanos, en la cultura liberal y en la mayoría de la población”.
3. “La ausencia casi total de una predisposición cultural que posibilite una identificación con los árabes y el islam y una discusión desapasionada sobre ellos”.

Asimismo, Said (2008:52) destaca la identificación que se hace en Occidente de Oriente Próximo con la política de las grandes potencias, la economía del petróleo y la dicotomía simplista de “Israel y los árabes”, que identifica al primero como “libre y democrático” y a los árabes como “diabólicos, totalitarios y terroristas”, lo cual dificulta mucho la comprensión de la realidad árabe.

Todos estos estereotipos, junto con la convicción de que la cultura literaria no es inocente ni puede desligarse del análisis y explicación de la realidad de un país, además de la consideración de que ningún orientalista norteamericano se ha sentido verdaderamente identificado con la cultura árabe llevaron a Said a escribir *Orientalismo* (Said:48-49).

### **3.1.3. La hegemonía cultural como motor**

Uno de los aspectos que Said desarrolla en su obra es la razón por la que la perspectiva orientalista adquiere tanta fuerza y se prolonga hasta nuestros días. Para explicarlo, Said parte de la división que hace Gramsci entre sociedad civil y sociedad política, tomando la primera como aquella que está formada por asociaciones voluntarias (o no coercitivas) como escuelas, familias y sindicatos, y la segunda por instituciones estatales como el ejército, la policía y la burocracia central, cuya función es la dominación directa (Said: 26). Así, Said considera que la cultura funciona dentro del marco de la sociedad civil, “donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama “consenso” (Said: 26). Así, Said considera que en las sociedades no totalitarias existen ciertas formas culturales predominantes sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras, es lo que llama la supremacía cultural y que Gramsci denomina también “hegemonía”. Esta hegemonía cultural es, según Said, lo que proporciona al orientalismo su “durabilidad y fuerza”, “una noción colectiva que nos define a ‘nosotros’ europeos, contra todos ‘aquellos’ no europeos”. El componente principal de la cultura europea es precisamente, según Said, “aquel que contribuye a que esta cultura sea hegemónica tanto dentro como fuera de Europa: la idea de una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeos” (Said:27).

### 3.1.4. Herencia orientalista

En su obra, Edward Said recoge y critica algunas obras sobre las que considera que los orientalistas basaron su conocimiento de Oriente. La primera que constituye un hito importante en el proceso de “orientalización” de Oriente fue la *Bibliothèque orientale* (1697), de D’Herbelot, con la que “Europa descubrió que era capaz de abarcar Oriente y de orientarlo” (Said:100). En su prefacio, escrito por el arabista Antoine Galland<sup>58</sup>, se afirma comparándolo con anteriores tratados que “sólo D’Herbelot intentó formar en la mente de sus lectores una idea suficientemente amplia de lo que significaba conocer y estudiar Oriente, una idea que pudiera a la vez llenar la mente y satisfacer las grandes esperanzas previamente concebidas” (citado en Said, 2008:100), lo que Said interpreta como que “la *Bibliothèque* no intentó modificar las ideas recibidas sobre Oriente. La labor de cualquier orientalista es confirmar Oriente ante los ojos de sus lectores, jamás pretende ni intenta perturbar las sólidas convicciones que ya tienen” (Said:100) y continúa, no sin cierta ironía, diciendo que gracias a esta obra, “todos esos tópicos sobre Oriente que flotaban dispersos por el espacio cultural se unieron ‘en un panorama racional de Oriente de la A a la Z’” (Said:101, citado por Castany:239).

Más tarde vino la magna obra *Description de l’Égypte*, publicada en 23 volúmenes, entre 1809 y 1828, y producto de la colaboración de 160 investigadores y expertos, así como dibujantes. Esta obra se llevó a cabo en el marco de la expedición napoleónica a Egipto y, según Said, se trata de una obra que “desplaza a la historia egipcia u oriental en tanto que historia que posee su propia coherencia, identidad y sentido”, para insertarla como satélite de la historia europea (Said:127 citado por Castany:240). De aquí seguirán textos como son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand, *Voyage en Orient* (1835) de Lamartine, *Salambó* (1862) de Flaubert y *Manners and Customs of Modern Egyptians* (1908) de Lane, entre otros.

Estas obras (y muchas más) vienen a demostrar que para Said “cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, lo hacía llevando consigo sentencias abstractas e inmutables sobre la ‘civilización’ que había estudiado y ‘pocas veces se interesaron los orientalistas por algo que no fuera probar la validez de sus verdades

---

<sup>58</sup> Antoine Galland fue un arabista importante y el primer traductor europeo de *Las mil y una noches*.

mohosas y aplicarlas, sin mucho éxito, a los indígenas incomprensibles y, por tanto, degenerados” (Said:84, citado en Castany:239).

Edward Said dedicó también un espacio a dos autores de referencia que han tenido un papel importante en la formación del orientalismo moderno, se trata de Silvestre de Sacy<sup>59</sup> y Ernest Renan. El primero fue el primer presidente de la *Société Asiatique*, fundada en 1822, y le proporcionó a dicha disciplina “todo un cuerpo sistemático de textos, una práctica pedagógica, una tradición erudita y un importante nexo de unión entre la erudición oriental y el interés público” (Said:176). La obra de Sacy es, en esencia, una recopilación de estilo didáctico (Said:177). Escribió obras de síntesis como *Principes de grammaire générale* o *Chrestomathie arabe* y numerosas antologías que “canonizaron Oriente” al engendrar “un canon de objetos textuales que pasa de una generación de estudiantes a la siguiente” (Said:182).

Respecto a Renan<sup>60</sup>, fue el continuador de la obra de Sacy, aunque no sólo fue seguidor, también aportó su parte que se caracterizó sobre todo por haber adaptado el orientalismo a la filología y ambas disciplinas a la cultura intelectual de su época, sistematizando y consolidando el discurso oficial y estableciendo y administrando sus instituciones intelectuales, lo que ayudó a perpetuar las estructuras del orientalismo (Said:183).

Y finalmente, Said nos regala una cita de Karl Marx<sup>61</sup> hallada en sus ensayos sobre la India que viene a dar una imagen más de la mentalidad del orientalismo académico imperante:

“Inglaterra tiene que cumplir una doble misión en la India, una destructiva y la otra regeneradora: aniquilar la sociedad asiática y

---

<sup>59</sup> Silvestre Sacy (1758-1838) lingüista y orientalista francés que escribió los *Principes de grammaire générale*, una *Chrestomathie arabe* en tres volúmenes (1806 y 1827), una antología de textos gramaticales árabes (1825), una gramática árabe en 1810, algunos tratados sobre la prosodia árabe y la religión drusa y numerosos ensayos cortos sobre numismática, onomástica, epigrafía, historia y pesos y medidas orientales. Hizo un buen número de traducciones y de comentarios detallados sobre el Calila e Dimna y las Maqamat de al-Hariri.

<sup>60</sup> Ernest Renan (1823-1892) fue un escritor, filósofo, filólogo e historiador francés, autor de obras como *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* y uno de los máximos representantes de la vertiente filológica del orientalismo.

<sup>61</sup> Los artículos en los cuales Marx y Engels hacen referencia a la conquista y dominación británica en la India son aproximadamente veintitrés, en ellos tratará del desarrollo del sistema de dominación colonial británico desde el siglo XVIII, haciendo hincapié en el debate del carácter futuro del mismo y las fuerzas en pugna que lo sustentaban en el último período de la Compañía de la India Oriental. Este período es contemporáneo a la escritura periodística de Marx, es decir de 1853 a 1858.

establecer los fundamentos de la sociedad occidental en Asia” (citado por Said:214)

Y para dar por terminado este apartado, una reflexión de Said escogida por el analista Bernat Castany Prado, en la que advierte del paso del orientalismo del imaginario del viajero aventurero a la academia que lo oficializa y perpetúa a través de sus manuales definitorios:

“De este modo, Oriente dejaría de ser el testimonio personal de viajeros para transformarse en definiciones impersonales dadas por un ejército de trabajadores científicos e iba a dejar de ser la experiencia consecutiva de la investigación individual para convertirse en un tipo de museo imaginario sin muros, donde todo lo que había sido recogido a partir de los espacios enormes y de las enormes variedades de la cultura oriental se volvía categóricamente ‘oriental’”. (Said: 229, citado en Castany: 244)

### **3.3. Orientalismo en España: “escaso y apartadizo”**

Como ya indicara Edward Said en la presentación de la edición de 2008 de *Orientalismo*, España tiene una relación cuando menos muy particular con el mundo árabomusulmán marcada por diversos factores como el haber compartido parte de su historia y el estar en una situación geográfica de vecindad que en estos tiempos está dando muchos titulares de prensa en relación con el tema de la inmigración y con la compleja cuestión del llamado Sahara occidental. España ha tenido también su etapa colonialista pero no se puede decir que haya sido una de las potencias coloniales que lideró el orientalismo intelectual que ha configurado la visión de Oriente en Occidente, aunque tampoco se puede negar que haya tenido su particular orientalismo, profusamente estudiado por el profesor Bernabé López, que en el título de su trabajo ya califica a sus integrantes de “gremio escaso y apartadizo” (López, 1990).

Así, Bernabé López nos da una serie de rasgos peculiares de los arabistas que formaron el particular orientalismo nacional y que trataremos de sintetizar. En primer lugar, considera que los arabistas españoles vivieron un proceso de especialización que les centró exclusivamente en la España musulmana, dada la importancia que tuvo a todos los

niveles para la península Ibérica. Esta ofrecía tanto campo y tan rico que dejaba poco espacio a otras cuestiones, así que la academia española se vio absolutamente absorbida por ello. “Del enciclopedismo de los primeros arabistas del XIX -Gayangos, Saavedra, Fernández y González...- se evolucionó hacia la especialización del positivismo de fin de siglo, que convirtió el dominio andalusista en coto en el que sólo los arabistas podían tener servidumbre de paso” (López, 1990:23), convirtiéndose el arabismo, como ocurrió con otros orientalismos, en gueto y considerándose un coto vetado a investigadores de otras disciplinas, sumiéndose en un mar de “autocomplacencia gremial” y de lamentos por sentirse desasistidos por las instituciones públicas, consideración ésta no siempre justa aunque con un fondo de verdad, según Bernabé López (López: 23). “Sánchez Albornoz llegó a sentirse ‘saltando las tapias del cercado ajeno’ al decidirse a redactar el análisis de la historiografía árabe para su *En torno a los orígenes del feudalismo*<sup>62</sup> tras una espera prudencial para que los arabistas españoles lo realizaran” (López: 23).

El arabismo español adolece, según López, de otro síndrome, el del “apartamiento”, propiciado porque se centró exclusivamente en una temática: la árabe, una entidad geográfica (Al-Andalus) y un instrumento común que era la lengua árabe y que unía a todos los investigadores incluidos los que provenían de disciplinas muy diversas pero que se habían ido apartando de los problemas y metodologías propias de sus orígenes para centrarse exclusivamente en un arabismo completamente estanco (López: 23). Por otro, los arabistas españoles se desvincularon también de la aventura colonial sin posicionarse al respecto ni ofrecer el asesoramiento y estudio que ésta hubiera requerido en materia de islamología (López: 23). Bernabé López destaca aquí una única excepción, se trata de Julián Ribera, el único investigador que defendió un arabismo práctico, capaz de colaborar con la experiencia colonial africana a través del malogrado Centro de Arabistas<sup>63</sup> que se intentó en 1904 y cuyo fracaso apartó la posibilidad de la existencia de una escuela de islamólogos (López: 23).

Pero lo más destacable del arabismo español en cuanto a su contribución o no a la formación de un imaginario occidental sobre Oriente es su completo aislamiento de la

---

<sup>62</sup> EUDEBA, Buenos Aires, 1944, segunda edición, 1977, tomo II, p. 4 (citado en López: 1990: 23).

<sup>63</sup> El Centro de Arabistas, concreción del ideario pedagógico de Julián Ribera en materia de estudios Árabes, fue el primer intento de dar proyección práctica al arabismo mostrando interés tanto por los habitantes del momento del Noroeste de África como por lo "comercial y político de la región". Sin embargo, su fracaso (su creación no se llegó a materializar) dejó un panorama académico completamente desperdigado en numerosas instituciones como el Centro de Estudios Históricos, las cátedras de árabe de las Escuelas de Comercio (1907), el Instituto Libre de Enseñanza para la carrera diplomática y consular y el Centro de Estudios Marroquíes (1912), la Escuela Central de Lenguas (1913), la Escuela Superior de Guerra, etc.

actividad investigadora europea, con la que el contacto se limitaba a aquellos autores que podían aportar algo a su “historia doméstica” de Al-Andalus, como fue el caso de Dozy, Derembourg, Basset, Guidi, Nallino, Levi-Provençal... (López: 23). El arabismo hispano permaneció prácticamente desconocido para Europa y ausente de la primera Enciclopedia del Islam, “quedando además al margen de un proceso de información a la sociedad española acerca de los aspectos básicos de la civilización de la que pretendían ser intermediarios” (López: 23). Las únicas excepciones remarcables son Salvador Vila, formado en el extranjero y traductor de un clásico de la historiografía del Islam, *El Renacimiento del Islam* (1936) de Adam Mez. Después, Bernabé López apunta que hasta los años cincuenta no habrá otro orientalista remarcable en cuanto a obra de valor producida en España sobre el Islam, se trata de *Islamología* (1952) del padre Félix Pareja (López: 23).

## Capítulo 4: Principales estereotipos sobre los árabes

Una parte importante de esta tesis doctoral trata de identificar y explicar los principales estereotipos occidentales respecto a los árabes o al mundo árabomusulmán, especialmente aquellos que continúan vigentes y que serán los que tomaremos como patrón para valorar qué actitud adoptan los actuales documentalistas árabes de la cuenca mediterránea respecto a los mismos, si es que los confirman o bien los rebaten o simplemente los ignoran. Asimismo, se tomarán (como ya se ha venido haciendo) los conceptos genéricos de “mundo árabomusulmán”, “sociedad/es árabomusulmana/s” sin atender a la cantidad de matices, grupos diferenciados e individuos que estos conceptos engloban precisamente porque el objeto de estudio son los estereotipos, y en la esencia de la estereotipia está la generalización, por lo que despojaríamos de su propia naturaleza a los estereotipos si lo hiciéramos de otro modo.

Como se ha visto, los estereotipos sobre el mundo árabomusulmán se llevan fraguando desde hace siglos, con una especial relevancia en el XIX y principios del XX donde, además, se plasman en la literatura científica como verdades indiscutibles que cuajan en el imaginario europeo y americano a todos los niveles, popular y también intelectual. En palabras de Bernabé López y Fernando Bravo, refiriéndose a las posturas esencialistas respecto al Islam y los musulmanes: “(son) herederas del pensamiento orientalista del siglo XIX, que es el que fija los estereotipos que van a cobrar vigencia hasta la actualidad” (López y Bravo, 2008:2). Partiendo de aquí, en este capítulo se procederá a desgranar algunos (todos no sería posible debido a sus múltiples matices y manifestaciones que presentan) de los principales estereotipos occidentales sobre el mundo árabomusulmán aunque antes hay que hacer un apunte al papel de los medios de comunicación, y especialmente la prensa occidental, en la creación y perpetuación de los mismos, y para ello nos remitiremos a Van Dijk, que advierte que “los nuevos estudios de la representación del Islam y de los musulmanes en la prensa de hoy en día, y especialmente después del 11 de Septiembre de 2001 (...) muestran que la imagen se hace cada vez más negativa y polarizada”(Van Dijk, 2008:18). Este autor hace responsable al discurso de las élites simbólicas, aquellas que crean y promueven el arraigo de ideologías, las que son capaces de hacer llegar sus discursos a la población y que, por lo tanto, participan del proceso de estereotipia como generadores y reproductores de un discurso que contiene imágenes. Van Dijk identifica a las elites simbólicas como los políticos, los periodistas, profesores o

escritores, “colectivos todos ellos que juegan un papel de liderazgo en los procesos de reproducción. Ellos tienen además un poder que se manifiesta, por ejemplo, en un acceso preferente al discurso público, y, por lo tanto, de manera indirecta, a las mentes de la gente” (Van Dijk, 2007:26).

Dentro de este grupo, considera que “los medios en general y la prensa en particular desempeñan un papel clave” entre las elites simbólicas ya que “lo que la mayor parte de políticos y de investigadores conoce sobre los inmigrantes y sobre las minorías procede de lo que hayan visto en la televisión o leído en los periódicos, incluso aunque ellos mismos estén involucrados en investigaciones sobre estos temas” (Van Dijk, 2007:26-27). Este autor prosigue criticando el hecho de que en las redacciones europeas, los periodistas son mayoritariamente “blancos”, con muy poca presencia (casi simbólica) de periodistas pertenecientes a otras etnias. También las fuentes son mayoritariamente europeas y pertenecientes a las elites, representadas sobre todo por instituciones y portavoces del llamado endogrupo, se trata casi siempre de “nuestros” expertos. Así, las noticias y opiniones están repletas de tópicos y estereotipos (Van Dijk, 27) que se propagan y afianzan en la sociedad como realidades indiscutibles.

En 1997, el Runnymede Trust<sup>64</sup> publicó un famoso informe llamado *Islamophobia: a challenge for us all* con la que abrió la veda para el uso generalizado del término “islamofobia” a los medios de comunicación europeos. Para su definición de este concepto, el informe consideraba una serie de “descriptores” que vienen a ser la plasmación de los estereotipos que analizaremos a continuación:

1. El islam es visto como un bloque monolítico, estático e inmune al cambio.
2. El islam es visto como diferente y como “otro”. No tiene valores comunes con las demás culturas, no se ve afectado por ellas ni las influye.
3. El islam es visto como inferior a Occidente. Es visto como bárbaro, irracional, primitivo y sexista.
4. Se considera que el islam es violento, agresivo, amenazador, que apoya el terrorismo y está embarcado en un choque de civilizaciones.

---

<sup>64</sup> Runnymede Trust: se trata de un think tank progresista fundado en 1968 por Jim Rose y Anthony Lester que tiene el objetivo de actuar como centro de reflexión independiente para una Gran Bretaña multiétnica promoviendo la investigación, la creación de una red de contactos y la generación de ideas y debates que lideren una política comprometida. Su actual Director es el Dr. Rob Berkeley y su presidente es Clive Jones.

5. El islam es visto como una ideología política, usada por ventajismo político o militar.
6. Las críticas del islam a “Occidente” son rechazadas de antemano.
7. La hostilidad hacia el islam es usada para justificar prácticas discriminatorias hacia los musulmanes y la exclusión de los mismos de la sociedad dominante.
8. La hostilidad hacia los musulmanes es vista como natural y normal.

#### **4.1. La religión**

Enlazando con el último apartado del capítulo anterior, tras exponer someramente las tesis de Bernabé López sobre el arabismo en España, un fenómeno que califica de “apartado” y gremialista, muy limitado por la autocomplacencia y el aislamiento del resto de Europa, merece la pena centrar la atención en un fenómeno importante para la creación de algunos de los estereotipos sobre los musulmanes, y especialmente el que atañe a la religión. Se trata del renovado interés detectado en la academia española sobre el fenómeno del Islam como consecuencia de los últimos movimientos de inmigración vividos, que han centrado la atención sobre la cuestión religiosa. Este fenómeno se produce a partir de los años 90 y será especialmente activo entrados en el siglo XXI, lo cual se refleja en un libro de registro de literatura científica publicado en España (Bardají, 2006)<sup>65</sup> sobre inmigración a partir de los años 80, en el cual se aprecia que en el apartado “Religión” que relaciona inmigración y religión, cerca del 70% de los títulos escritos tratan sobre el Islam (López y Bravo, 2008:1).

Bernabé López y Fernando Bravo han analizado este fenómeno que explican del siguiente modo:

“(A) comienzos del siglo XXI cuando el interés de los investigadores ha producido una literatura específica, consecuencia de la expectación creada en la opinión pública por el papel que se le ha asignado al Islam en el orden mundial unipolar”. (López, 2008:1)

---

<sup>65</sup> Bardají Ruiz, Federico (2006): *Literatura sobre inmigrantes en España*. Madrid: OPI, Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración.

#### 4.1.1. “Todos los musulmanes son iguales”

A partir de esta literatura científica, López y Bravo han establecido una clasificación de las distintas formas discursivas en que suele presentarse el Islam y a los musulmanes considerando que ahora ésta sí traspasa (en contraposición al arabismo del XIX) las fronteras nacionales gracias a la potencia de los medios de comunicación y la globalización imperante (López y Bravo, 2008:1). La principal distinción radica en los discursos esencialistas y los que no se consideran como tales, entendiendo esencialismo como:

“(…) la creencia en que los grupos humanos —ya sean definidos como “cultura”, “raza”, “civilización” o como cualquier otra forma de identificación colectiva— se definen en función de una esencia única e inmutable cognoscible que, en último término, es la que los diferencia entre sí. Y, como derivación de esa creencia, la idea de que esa esencia determina el comportamiento y las características morales e intelectuales de todos los individuos identificados con ella”. (López y Bravo, 2008:2)

Las posturas esencialistas consideran al Islam como una civilización opuesta a la occidental y a ambas como en permanente conflicto desde que existen (López y Bravo, 2008:2), no contemplando las convergencias que puedan compartir en cuanto a historia o tradición. Además, en las posturas esencialistas no se contempla a los individuos, sólo los grupos (“civilizaciones” o “culturas”) a los que se atribuyen actitudes y comportamientos propios de individuos, como si fueran todo uno, sin matices ni excepciones. Es más, si alguna vez se hace alusión a individuos, éstos “aparecen tan condicionados por la pertenencia cultural que se les atribuye que no llegan a ser más que meras marionetas en manos de lo que ‘su cultura’ o su ‘civilización’ dispone para ellos” (López y Bravo, 2008:3).

Esta perspectiva nos ofrece el primer estereotipo respecto al Islam: el ya clásico “todos son uno” que el profesor José María Perceval desarrolló en su libro *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco* (1996) que anula individualidades y que es propio de la creación de arquetipos y de las actitudes xenófobas.

A partir de este punto, sabemos que la visión esterotipada es que “todos los musulmanes son iguales”, ahora haría falta saber “cómo son” los musulmanes en la imaginación occidental.

#### **4.1.2. Cómo son los musulmanes**

En este apartado no definiremos cómo son los musulmanes por el hecho de serlo, tarea obviamente absurda por abarcar realidades tan diversas que no admiten una definición única. Lo que se pretende es describir cómo los define la estereotipia occidental a través de su acción generalizadora y simplificadora.

##### **4.1.2.1. Religiosidad intrínseca y empobrecedora**

Ésta empieza por considerar que todos los musulmanes son profundamente religiosos y que su religión, de la que nunca cuestionan nada, gobierna todas las esferas de su vida sin fisuras, incluyendo los poderes políticos. Esto enlaza directamente con lo que la profesora Gema Martín llama el fenómeno del “culturalismo”, que consiste en la explicación cultural de hechos políticos y que se usa como estrategia para consagrar e incrementar la sensación de superioridad de lo occidental sobre lo islámico (Martín, 2012:9):

“Se niega así la entidad política de los actores sociales pertenecientes a una comunidad étnica, religiosa o nacional y cualquier suceso particular es juzgado generalizándolo al conjunto del sistema de creencias (religiosas o de otra índole) de toda una población” (Martín, 2012: 9).

En el caso que nos ocupa, se atribuye cualquier hecho a la religión y/o cultura musulmanas que aparece como un lastre por su propia esencia a cualquier acción o posibilidad de desarrollo o evolución, al mismo tiempo que niega la entidad política a las comunidades musulmanas (Martín, 2012: 10).

El estereotipo de la religión como una traba inamovible que no permite avanzar es contestado por el profesor de Islam y Humanismo de la universidad de Utrech Nasr Hamid Abu Zayd cuando critica que se tome la religión musulmana como algo estático, cuando a la cristiana se le ha permitido evolucionar y cambiar hasta ser compatible con las formas de vida de la sociedad occidental actual, olvidando que ha necesitado de cambios a nivel social y político. “¿Por qué hay que pensar que ello no es posible con el Islam?” (Abu Zayd, 2012:11).

#### 4.1.2.2. Fundamentalistas

El profesor Abu Zayd aseguraba que hechos como los del 11 de septiembre de 2001 con la posterior invasión de Afganistán y la ocupación de Iraq, el asesinato de Theo van Gogh<sup>66</sup> en Holanda en 2004 o el caso de las caricaturas danesas de 2005 han provocado un ambiente hostil hacia los musulmanes que se manifiesta en algunos discursos fundamentalistas de intelectuales y políticos holandeses y también en el resto de Europa y Estados Unidos que identifican el Islam “como una doctrina yihadista violenta dirigida ante todo contra Occidente; afirman que el islam es una religión peligrosa y destructiva que va a acabar con Occidente y derribar su cultura” (Abu Zayd, 2012:12). Sin duda, este es un estereotipo que ha cobrado fuerza con posterioridad a los atentados del 11-S y que ve en la religión musulmana una amenaza violencia atribuida al discutido concepto de *yihad* que contiene el Corán como una obligación religiosa de todo musulmán que unos interpretan como “guerra santa para propagar el Islam” y otros como el deber de procurar una sociedad mejor y ser mejores musulmanes. Tampoco hay acuerdo respecto al nivel de exigencia de esta obligación. Las diferentes interpretaciones de este concepto pueden convertir a los musulmanes en personas de elevados propósitos o en una peligrosa amenaza.

La idea de la *yihad* en su interpretación más extrema nos lleva a otro de los estereotipos más extendidos sobre los musulmanes, que es el fundamentalismo inherente a su naturaleza, y que situó en este apartado porque se atribuye su origen a los mandatos de la religión musulmana. Según Abu Zayd, uno de los problemas retóricos y conceptuales a la hora de rebatir el fundamentalismo es precisamente caer en el estereotipo de la teologización del debate, como si todo dependiera de la religión (y por tanto se solucionara a través de ella): “Teologizar los problemas sociopolíticos es, de hecho, la táctica del fundamentalismo, tanto religioso como laico” (Abu Zayd, 2012:17). Nosotros añadimos que también es una actitud claramente esencialista.

---

<sup>66</sup> Cineasta, productor de televisión, columnista de prensa y actor nacido en 1957 en La Haya. Liberal radical y ateo anticlerical, era muy popular en Holanda por las encendidas polémicas en que se veía envuelto con cierta frecuencia. A partir de un guion de la que fuera diputada holandesa de origen somalí Ayaan Hirsi Ali, produjo y realizó el cortometraje *Submission* («Sumisión»), que aborda el tema de la violencia contra las mujeres en las sociedades islámicas. El film se emitió en la televisión holandesa en agosto de 2004 y provocó gran indignación entre los musulmanes, que lo tacharon de «blasfemo». La película muestra a cuatro mujeres maltratadas y semidesnudas cuyos cuerpos han sido caligrafiados con textos denigrantes para la mujer extraídos del Corán. Theo van Gogh murió asesinado en 2004 a manos de Mohammed Bouyeri, un islamista holandés de origen marroquí.

Gema Martín insiste también sobre los perjuicios de la teologización y la presentación del fundamentalismo como algo inherente al islam:

“(…) la presentación del islam como la clave abstracta que explica el total devenir de esas poblaciones, representando un mundo que evoluciona, el nuestro, y otro islámico, condenado a un ciclo repetitivo de miseria y violencia sin esperanza de salir de él (…) Y finalmente, la búsqueda y selección de lo más excepcional y extremista como la representación de la mayoría: la utilización del ‘fundamentalismo islámico’ con carácter de representación global de los musulmanes”. (Martín, 2012:42)

El sociólogo Bernard Duterme, director de CETRI<sup>67</sup>, en su *Contestación frente a represión en el mundo árabe*, hablaba de la reducción de las formas de protesta del mundo árabe a la “figura cosificada de los ‘locos de Dios’, figura que fija y sobredimensiona la retórica religiosa” (Duterme, 2009), y prosigue criticando el estereotipo de que Islam y modernidad no son compatibles: “Las contradicciones supuestamente intrínsecas entre los movimientos islámicos y la dinámica de modernización social y política bastan para aislar el objeto en su gueto y estigmatizarlo”, y citando a Bennani-Chraïbi y Fillieule, denuncia el mito esencialista de “la especificidad cultural irreductible de estas sociedades” y la focalización culturalista en un fundamentalismo islamista inmutable (Bennani-Chraïbi y Fillieule<sup>68</sup>, 2003, citado por Duterme, 2009).

Finalmente, Gema Martín resume la relación directa que el imaginario occidental establece entre Islam y violencia, desvinculándola de cualquier otra causa posible que implique análisis de realidades y circunstancias de cierta complejidad. La religión de los musulmanes, nuevamente, es incompatible con la paz:

“Y el terrorismo y la guerra cuando están implicados en ellos los musulmanes tienden a ser explicados como consecuencia misma del Islam (y su supuesta connatural inclinación a la Yihad y no como

---

<sup>67</sup> CETRI: centro de estudios, publicaciones y documentación sobre el desarrollo y las relaciones Norte-Sur, basado en Louvain-la-Neuve (Bélgica). Una de las publicaciones del CETRI es *État des résistances dans le Sud*, de carácter anual, que analiza las luchas contra el neoliberalismo y en favor de la democracia.

<sup>68</sup> Bennani-Chraïbi M. et Fillieule O. (dir.)(2003). *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, París: Presses de Sciences Po.

resultado de situaciones políticas o socioeconómicas precisas. Este método de análisis se alimenta de la enraizada visión determinista que del Islam se tiene en Occidente. Todo ocurre por la sola razón de que son musulmanes. (...) Todo ello desemboca en una visión del mundo musulmán como un universo inmóvil y estático al que se le cierran las puertas del cambio social y el progreso”. (Martín, 1998:157).

Según esto, los musulmanes no tienen entidad política porque les gobierna sólo su cultura y sobre todo su religión, que es omnipresente. Ésta última les obliga a invadir el resto del mundo para imponer su fe y sus costumbres, son violentos y fundamentalistas por naturaleza y también inamovibles, en el sentido de que no se les admite la capacidad de evolucionar y adaptarse a los tiempos. En definitiva, la religión les condiciona de tal modo que les mantiene en un estado de atraso, fundamentalismo y violencia imposibles de cambiar.

#### **4.1.3. “Todos los árabes son musulmanes y viceversa”**

Musulmanes en origen son aquellas personas que se acogen o se identifican con la religión musulmana o el Islám y, como se trata de una cuestión de fe y creencias, dependerá de la decisión de cada persona o de la cultura a la que se sienta adscrito. El término musulmán se ha ampliado con el tiempo a la cultura propia de las comunidades de religión musulmana, como se hace con la cultura cristiana, o incluso diferenciando la cultura católica y la protestante, por lo tanto, puede estar referida a la comunidad afín o criada dentro de los parámetros de la religión musulmana o Islám, sean o no religiosos los individuos que la integran. Ciertamente es que la religión musulmana o Islám está muy extendida por lo que se conoce con el amplísimo topónimo de Oriente, pero ni exclusivamente ni en todo Oriente.

Ser árabe significaba originalmente ser una persona natural de la península arábiga y otros territorios circundantes de lengua árabe. Debido a la extensión de la lengua árabe por todo Oriente Medio y el norte de África a partir del siglo VIII, modernamente suelen considerarse árabes las personas que tienen como lengua materna el árabe, sea cual sea su origen étnico o su religión, y por extensión los naturales de los llamados países árabes, aunque varios de éstos cuentan con minorías étnicas de lengua no árabe. El árabe es el octavo idioma más hablado en el mundo (número de hablantes nativos) y es la única lengua

oficial en veinte países y cooficial en al menos otros seis. También, en su versión clásica, es la lengua litúrgica del Islam, pero es claro que los términos árabe y musulmán no coinciden en su significado ni objeto y que el término árabe es más amplio que el de musulmán. Basta un ejemplo para ilustrar la no necesaria coincidencia entre musulmán y árabe: el país con mayor número de musulmanes es Indonesia, que no es un país árabe. Y añadiré que actualmente hay millones de europeos musulmanes y el número es cada vez mayor (Martín: 2012:8). Si bien es cierto que el centro religioso del Islam es Oriente Medio, la gran masa de seguidores se encuentra fuera de esas tierras. Así Indonesia, Pakistán, India, Bangladesh o Nigeria son algunos de los países con mayor población musulmana. Por lo tanto, conviene recalcar que la mayoría de musulmanes no hablan árabe sino indonesio-malayo, hindi, urdu o turco (Gil, 2010:2).

Sin embargo, la estereotipia ha hecho que en Occidente esté implantada la idea de que todos los árabes son musulmanes, es decir, todos profesan la religión del Islam, y también la opuesta de que todos los musulmanes son árabes, es decir la identificación total entre ambos términos.

#### **4.2. La mujer musulmana**

Antes de acometer este apartado, esta doctoranda quisiera mostrar un ejemplo que ilustra la concepción de la mujer desde Occidente, en este caso, desde el altavoz que es Estados Unidos para todo el resto de Occidente. Se trata de las palabras pronunciadas por Laura Bush (primera dama estadounidense en esos momentos) en un discurso en la radio después del atentado del 11 S que abrió la veda a todo tipo de declaraciones:

“La gente civilizada en todo el mundo está hablando con horror, no sólo porque nuestros corazones se rompen por las mujeres y los niños de Afganistán, sino también porque en Afganistán vemos el mundo que los terroristas quieren imponer al resto de nosotros... La lucha contra el terrorismo es también una lucha por los derechos y la dignidad de las mujeres” (citado por Ahmed, 2011:14).

El desencuentro cultural entre Occidente y el Islam ha tenido unas claras connotaciones de género, ya que la mujer musulmana ha sido señalada como uno de los principales objetos

de diferenciación cultural (Nash, 2004a). Occidente ha adoptado el tema de la mujer musulmana como uno más en los que Oriente debe aprender de él y ha centrado el debate sobre las diferencias y superioridad occidental en cuanto a civilización y modernidad en la mujer, aunque sin dejar de tener una actitud paternalista hacia ella, como suele ser habitual no sólo en Oriente sino también en Occidente, ya que se ha creado una imagen de la mujer musulmana sin contar con su opinión, se la ha retratado sin que hable, y se ha denunciado, al mismo tiempo, desde una perspectiva culturalista, que su religión y cultura no les permite manifestarse. Este espiral perverso ha hecho que en muchas ocasiones la islamofobia de algunos políticos y de parte de la opinión pública occidental se camufle tras un autoarrogado y etnocéntrico papel de “salvadores de la mujer musulmana”. Así es como islamofobia y paternalismo convergen sobre la figura femenina con una bandera que representa este debate: el velo.

La sociedad europea contemporánea ha fijado dos elementos como marcadores principales de las fronteras entre las identidades occidentales y orientales: la utilización del velo en la presencia pública de las mujeres musulmanas, que ha sido fuente constante de polémicas por considerarse esta prenda como la exhibición pública de la identidad religiosa islámica, y los matrimonios pactados entre familias que a veces practican en el colectivo inmigrante pakistaní y que se toma como una muestra de la discriminación de género asociada al Islam y a Oriente en general (Vives y Nash, 2009<sup>69</sup> citado en García et Al., 2012:287).

Gema Martín, en un artículo publicado en el diario El País en 2010 habla de la acallada “revolución silenciosa de las mujeres árabes” y resume la imagen que de ellas se tiene en Occidente de este modo:

“La imagen dominante sobre las mujeres árabes es la de la mujer pasiva, exótica, víctima, velada, reaccionando a los acontecimientos en lugar de participando activamente en ellos. Una mujer impersonal y ‘comunitarizada’ cuya representación está rodeada de estereotipos que interactúan como fuente de prejuicios culturales”<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> NASH, MARY Y VIVES, ANTONI (2008): “La construcción del inmigrante: prácticas discursivas político-institucionales”. En Tello, R.; Benach, N; Nash, M. (eds.), *Intersticios. Contactos interculturales, género y dinámicas identitarias en Barcelona*, Barcelona: Edicions Bellaterra, pp. 29-89.

<sup>70</sup> Publicado en El País de 22 de diciembre de 2010.

En: [http://elpais.com/diario/2010/12/22/opinion/1292972404\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/12/22/opinion/1292972404_850215.html)

#### 4.2.1. **Victimización: la mujer como un ser sumiso, pasivo e invisible**

El victimismo rodea a la mujer musulmana y/o árabe desde la perspectiva de Occidente. Un victimismo que la convierte en pasiva, sumisa, siempre sometida a los designios de los hombres de su comunidad e invisible para aquellos que no sean de su familia. Eloy Martín Corrales resume en tres sustantivos la imagen de las mujeres marroquíes y las musulmanas en general en su obra sobre la imagen del magrebí en España: “ignorancia, sumisión y sensualidad” (Martín, 2002). Este último concepto de sensualidad ha sido asignado a la mujer desde que la estereotipia la retrató o bien cubierta por un burka que no permite apreciar ningún rasgo estético de ella o bien semidesnuda en los harenes y dedicada sólo a satisfacer al hombre que la mantenía encerrada, una imagen más propia de la imaginación occidental que proyectaba sus ensoñaciones lujuriosas masculinas en las mujeres de las colonias y matenía a las propias fuera del imaginario lascivo. “Y es que, desde la aparición de los primeros medios de comunicación de masas a finales del siglo XIX, las mujeres de otras culturas han sido representadas como exóticas y sexualmente activas (en postales, etiquetas de bebidas alcohólicas, etc.), en contraposición al modelo burgués de ‘ángel del hogar’” (Navarro, 2012:144).

Gema Martín, en sus estudios sobre la mujer musulmana y cómo es tratada en los medios occidentales ya advierte de que la perspectiva adoptada es la culturalista, explicando cualquier situación de la mujer a partir de teorías sobre la cultura islámica, de modo que cuando se pretende hablar de conceptos como “los derechos de las mujeres musulmanas”, se hace siempre ligado a simbolismos como el velo o el Islam, evitando de este modo cuestiones más relevantes para la mejora de su situación como son el acceso a la educación y las libertades públicas (Martín, 2005:208-209). Este enfoque culturalista del Islam tan generalizado en occidente conduce a perspectivas etnocéntricas desde las cuales es muy difícil entender cualquier dinámica que no consista en reproducir la construcción occidental de la modernidad y su modelo feminista laico (Martín, 1997), algo tan alejado de la realidad oriental que no puede sino representar su anulación como mujeres musulmanas. Es decir, una mujer árabe se considera moderna y evolucionada sólo cuando no es musulmana o se desvincula totalmente del Islam, lo cual representa la negación de una parte de la realidad oriental. Hay que recordar que el principio de la interculturalidad se basa en conocer al Otro como es y no como queremos que sea. En palabras de Gema Martín:

---

“A veces nuestro paternalismo nos lleva a compadecernos de unas mujeres que lo que necesitan es que se les permita definirse a sí mismas, porque hasta ahora, o se las define desde Europa o se las define por regímenes autoritarios. Con frecuencia se nos olvida denunciar la falta de democracia cuando denunciemos la falta de igualdad para la mujer musulmana, cuando en sus sociedades los derechos les faltan a muchos, mujeres y hombres”. (Martín, 2005:214)

Esto es, con frecuencia las situaciones y procesos narrados en las noticias que se propagan por Occidente se explican como consecuencia del Islam más que como resultado de determinadas condiciones políticas o socioeconómicas (Navarro, 2012:146).

Otro de los estereotipos más habituales respecto a la mujer árabomusulmana es el de aparecer como “pasiva”, es decir, como mera espectadora de su realidad, en la que no incide en absoluto ni tiene ningún protagonismo. Según Gema Martín, las mujeres no aparecen como individuos que desempeñan un trabajo o buscan la atención de los medios, sino únicamente como víctimas de sus relaciones familiares (Martín, 2005: 210-211), “como observadores más que como participantes activas en su sociedad”, y como víctimas en las informaciones sobre el velo, la reclusión o la marginación, símbolos todos ellos del tratamiento de la mujer en el Islam (Martín, 2005:211).

El papel de las mujeres musulmanas como sumisas y pasivas se potencia cuando no se les da la palabra cuando se trata de informar o debatir sobre el Islam, con lo que se las priva del acceso al discurso, mientras que cuando se busca su testimonio casi siempre es en los casos “sorprendentes” o llamativos de mujeres árabes occidentalizadas, sin velo y nunca procedentes de movimientos islamistas (Navarro, 2012:148).

#### **4.2.1.1. Poligamia y ablación**

En las noticias protagonizadas por mujeres musulmanas se suele hacer referencia a la violencia contra ellas, con un especial interés por las lapidaciones, la ablación del clítoris y la poligamia. En estas informaciones se obvian las explicaciones de los factores políticos, económicos y educativos que alimentan estas prácticas y se permite pensar que el Islam es

la explicación a estos fenómenos con las consecuencias que ello acarrea hacia la percepción de los países musulmanes (Navarro: 2007)<sup>71</sup>.

La investigadora Djaouida Moualhi ha tratado de aportar algo de luz a dos de los temas que más popularidad acaparan en los informativos occidentales y que han quedado plasmados en el imaginario occidental como algo característico del mundo árabomusulmán. Respecto a la poligamia (técnicamente poliginia), Moualhi afirma que sirve para diferenciar a “propios” y “extraños” en cuanto a la fórmula del matrimonio contraponiendo monogamia y poligamia y construyendo así la identidad occidental, aunque lo más grave es que “se convierte a los musulmanes en un todo homogéneo donde la poligamia deviene la regla general” (Moualhi, 2000:296). Resumiendo la cuestión, dado que en este apartado identificamos los estereotipos sobre la sociedad árabomusulmana, pero no está entre las misiones de esta tesis abordar su desmentido, Moualhi afirma que el Corán admite la poligamia pero no la aconseja, ya que la condiciona a la posibilidad de dar un trato igual y digno a las esposas que se tengan tanto a nivel afectivo como material y, además, establece la obligación de no contraer matrimonio con una segunda esposa si la primera no lo aprueba. En cualquier caso, la incidencia de la poligamia es muy desigual en el mundo árabe entre grupos sociales y también entre países:

“La tasa más elevada de poligamia se ubica en países del mar Rojo como son Arabia Saudí (por cada mil varones casados, 120 son polígamos) y Sudán (168 por millar). En cambio, en los países del Magreb la tasa de poligamia es de las más bajas (18 por millar en Argelia), con la excepción de Marruecos (66 por millar). En Túnez está prohibida desde 1956” (Moualhi, 2000:297)

Así pues, y siguiendo con la investigadora Moualhi, en el contexto de la situación económica actual y el cambio de mentalidad de las nuevas generaciones, pocos hombres hoy se plantean la poligamia, y el acceso de las mujeres al mercado laboral y la educación disminuyen su tolerancia ante tales pretensiones. “Por lo tanto, la creencia etnocéntrica sobre la poligamia se apoya en una inducción lógicamente falsa: han creado afirmaciones universales a partir de casos particulares (*falacia pars pro toto*)” (Moualhi, 2000: 297).

---

<sup>71</sup> Laura Navarro, *Interculturalidad y comunicación: la representación mediática del mundo árabe-musulmán* [tesis doctoral europea], Universidad de Valencia, 2007. La muestra analizada está conformada por los telediarios de la primera cadena de TVE, emitidos durante la semana del 9 al 16 de agosto de 2004.

Con respecto a la ablación o clitoridectomía, aparece en abundantes informaciones como una práctica propia de los países musulmanes, cuando la circuncisión en general, tanto masculina como femenina, es una práctica antiquísima, anterior a la Edad del Bronce. “Herodoto ya mencionó la femenina en el siglo V antes de Cristo, practicada por egipcios, hititas, fenicios, etíopes y griegos” (Lerner, 1990:282, citado por Moualhi, 2000: 295)<sup>72</sup>. Esta práctica se extendió por diversos territorios y en la actualidad en las sociedades árabo-musulmanas se sigue realizando la circuncisión masculina y en mucha menor medida la escisión femenina (Bouhdiba, 1984:214, citado por Moualhi, 2000:295).

“Así pues, es una práctica tan poco musulmana como cristiana. Una práctica preislámica que sigue presente tan sólo en algunos países musulmanes, pero no en los del Magreb. Y que en cambio sí lo está también entre muchos cristianos de Egipto, Sudán y el África Subsahariana” (Dorkendoo y Elworthy, 1994:22 y 23, citado por Moualhi, 2000: 296)<sup>73</sup>.

#### 4.2.2. El velo

Tras la polémica ley de prohibición del velo en las escuelas públicas francesas (2004), esta prenda se ha convertido en el símbolo que Occidente otorga a la discriminación y sometimiento de la mujer musulmana o simplemente árabe, además del símbolo del debate que suscita la situación de la mujer musulmana, casi nunca a la altura de la complejidad que exige y un tema que esconde tras de sí actitudes paternalistas y etnocentristas.

El mayor estereotipo referente al uso del velo es precisamente la importancia que se le otorga, como si para una mujer musulmana el hecho de llevar o no el velo fuera de máxima relevancia y una toma de posición absolutamente trascendental en su vida, además de considerarlo siempre y sin excepción un posicionamiento o un acto reivindicativo de algo y no sólo un simple hábito de vestimenta. La importancia que se le atribuye al velo encierra en sí misma un estereotipo más propio de Occidente que de la realidad oriental y, en la mayoría de los casos es tan sólo un debate etnocéntrico y paternalista que se da en el seno de las sociedades occidentales.

---

<sup>72</sup> LERNER, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.

<sup>73</sup> DORKENDOO, Efuá; ELWORTHY, Scilla (1994). *Mutilació genital femenina: propostes per al canvi*. Manchester: Minority Rights Group.

El primer error del imaginario occidental es simplificar el tema otorgando al velo la representación del sometimiento de la mujer y no interesarse a fondo por este tema tratándolo con todos los matices que conlleva. Aproximarse al tema del velo debería implicar conocer sus usos y sus significados actuales, diferenciándolos según el contexto. Existen muchos tipos de velo, y hay muchas y diversas motivaciones detrás de ponerse un velo, que dependerán del contexto y de la persona que lo use. Y no puede olvidarse que si elevamos el velo a la categoría de símbolo, éste no puede ser estático porque sus significados están en permanente evolución.

Gema Martín habla del ejemplo de la joven que hoy en día se pone el hiyab voluntariamente y rechaza el velo tradicional de su madre porque para ella es símbolo de la ignorancia, la superstición y la reclusión, es decir, de todo aquello de lo que se ha desprendido gracias a los estudios y a la educación: “el hiyab le permite hacer visible también su ruptura con los mayores y afirmar a través de él que su sumisión a Dios prima sobre su sumisión al hombre” (Martín, 2006:41).

Laura Navarro asegura que entre las mujeres musulmanas no se establece la diferencia “mujer islámica con velo igual a mujer tradicional y con mentalidad atrasada; mujer occidentalizada igual a mujer moderna” (Navarro: 146). De hecho, según Gema Martín, las mujeres consideradas modernas “se reparten entre islamistas y no islamistas. Y el factor que distingue a tradicionales de modernas no es el velo [...], sino el hecho de haber tenido o no acceso a la educación” (Martín, 1996:210).

Según Terrón (2012:250):

“Determinados grupos feministas musulmanes se oponen al Islam patriarcal así como al hecho de asociar la liberación de la mujer con la retirada del velo o negación de su religión. Por ello, debemos cuestionarnos en las sociedades occidentales esa idea que muchas veces se tiene a la hora de asociar el velo a un símbolo de sumisión como generalización”.

Van Dijk (2008:19) se refiere a cómo los medios tratan los estereotipos sobre los árabes y destaca el velo como uno de los temas recurrentes:

“La cobertura de la diversidad religiosa se limita a la exageración y problematización de situaciones estereotipadas como el uso del hijab por algunas mujeres musulmanes en Europa. Muchas veces sin conocimientos sobre el trasfondo de esa práctica y las motivaciones (a menudo políticas) de las mujeres. (Sobre la ropa de religiosas católicas nunca se hizo ni se hace tal comentario)”.

Como se ha dicho, existe una tipología de velos en función de su uso y de las motivaciones por las que la mujer decida llevarlo. El profesor Vicente Llorent (2009:101-103) destaca el velo impuesto, del velo tradicional y del velo voluntario, éste último con múltiples causas: como opción religiosa, como simple elemento embellecedor, seductor, por comodidad, como vertebrador y facilitador de las relaciones entre el espacio privado y público, como actitud de rechazo a la modernidad que viene impuesta por Occidente y reafirmación de su cultura e identidad, como reafirmación de su estatus mujer-individuo asumiendo una modernidad que va en contra de las tradiciones y el velo transgresor, permitiéndoles tener mayor libertad en el ámbito laboral o espacio público conservando las formas. El velo, como vemos, presenta múltiples posibilidades, como ser una imposición debida a la legislación de un país o por parte de la familia, hasta un uso derivado de la simple inercia que conlleva la tradición, cosa que no suele tenerse en cuenta en los debates occidentales que siempre le asignan una toma de postura o una ideología, pero también puede ser un uso consciente y militante como símbolo de reivindicación identitaria o política (Navarro, 2012: 148). Esta investigadora nos ofrece un ejemplo para ilustrar la complejidad del velo:

“Diferentes estudios sociológicos y encuestas llevados a cabo entre las mujeres que llevan velo voluntariamente han demostrado que, entre los diversos argumentos utilizados por ellas en favor del uso del hijab, fueran éstos profesionales, feministas, nacionalistas o antiimperialistas, casi nunca se mencionan únicamente motivos religiosos, ni son los principales en el discurso de estas mujeres”. (Navarro, 2012: 148)

Según Gema Martín (2006), el proceso de transformación y de reafirmación social del que muchas mujeres jóvenes y educadas están siendo partícipes, está favoreciendo la reaparición del velo en las grandes urbes como símbolo de mujeres con formación y

estudios, utilizando como argumento, en muchos casos, que el uso del hiyad les permite estar presentes en su sociedad, posibilitándoles transformar las fronteras entre el espacio público y privado tradicionalmente existentes. En esta línea, el feminismo islámico defiende la posibilidad de que las mujeres musulmanas logren la plenitud de sus derechos en el marco del Islam, oponiéndose tanto al Islam patriarcal como al feminismo laicista que es contra el hecho religioso.

La investigadora Lahcen Haddad Haddad, (2006) afirma que en una investigación llevada a cabo identificó hasta veinte significados, funciones o roles diferentes del uso del velo en la mujer musulmana, que van desde el sentimiento de piedad hasta el sentido de libertad, iniciativa y decisión, en una paradoja de libertad y opresión en un mismo gesto. La opinión occidental u occidentalizada considera que “la mujer que quiere liberarse utilizando un gesto con fuerte connotación religiosa está mucho más alienada que liberada” (Haddad, ), de modo que se le priva de este derecho. Haddad considera que la mujer árabe está doblemente privada del derecho a la palabra respecto al velo: primero de una forma estructural por la sociedad de ideología patriarcal en la que está inmensa, y segundo de forma retórica, ya que se le niega el derecho a definir a ella misma su libertad. Tanto el discurso racionalista occidental como el fundamentalista le privan de la palabra (es también el discurso de Leila Ahmed en *The discourse of the veil* (1993) y ambos están obsesionados con el velo que ven, como un signo de alienación o como signo de respeto al islam. En ambos, la voluntad de la mujer es ignorada porque se considera un obstáculo para su liberación o para su salvación (Haddad, 2006:63).

Y regresando al estereotipo sobre la mujer, en este caso en el cine, la cineasta e investigadora Amal Ramsis (2009:94), en su artículo sobre el cine realizado por mujeres en los países árabes, destaca lo siguiente respecto del velo y otros estereotipos occidentales:

“El velo y la sexualidad de la mujer, esa vida secreta y misteriosa que esconde la mujer árabe y lo que hay detrás de la cortina fina del harén, todo eso es un tópico, un tema atractivo para vender y un producto llamativo para el mercado. El mercado aquí no solamente es el mercado nacional en cada país, sino también es el mercado occidental que empezó a interesarse últimamente por las películas realizadas por las mujeres árabes que tratan este tipo de temas o van siguiendo esa tendencia”.

La referencia a que el tema del velo es de especial agrado en Occidente nos lleva a la conclusión evidente de que si se pretende obtener financiación o público occidentales hay que tratar ese tipo de tema aunque ayuden a perpetuar el estereotipo.

#### 4.2.2.1. Estereotipos en los discursos del debate de la ley francesa contra el velo

A la aprobación en Francia de la ley que prohíbe signos religiosos “ostensivos” en las escuelas públicas en 2004 le precedió un encendido debate en que convergieron argumentos feministas, antirracistas, laicistas y un largo etcétera. En medio de tal marasmo de argumentos, las posiciones quedaron reducidas a dos principales: de una parte se utilizó la defensa de los derechos de las mujeres y de la igualdad de sexos para justificar la prohibición del velo en las escuelas públicas, argumento apoyado por diversos grupos políticos y asociaciones feministas; y de otra, las posiciones que denunciaron aspectos discriminatorios de la ley frente a las mujeres musulmanas y que rechazaban el resultado de la ley, que es la exclusión de algunas niñas en las escuelas con independencia de cual fuera el motivo. Esta postura fue adoptada por militantes antirracistas y también por sectores feministas (Navarro: 154). Es evidente que este debate está soportado por diversos estereotipos que aunán posiciones etnocentristas, esencialistas y también culturalistas, que se materializan en la percepción de que desde Occidente tenemos que proteger a las niñas musulmanas de su propia cultura y religión, que es mejor el sistema occidental aunque sea impuesto y que ir veladas significa estar sometidas y marginadas. Hay quien ha visto en este hecho una clara imbricación entre sexismo y racismo (Navarro: 154).

La mayoría de medios de comunicación presentaron este debate como la lucha entre “religión y laicidad”, o de “Islam contra Occidente”, evitando de este modo entrar en el análisis profundo de los problemas reales que puede suponer la presencia de niñas con velo en un aula o las consecuencias para las alumnas excluidas de la escuela.

La llamada comisión Stasi, creada en 2003 por Jaques Chirac para estudiar y debatir esta ley bajo el principio de laicidad del Estado, reconoció la exclusión, el paro y las discriminaciones raciales sufridas por las francesas descendientes de inmigrantes magrebíes, pero estimó que el problema principal era la visibilidad del Islam (Navarro: 155)<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Bernard Stasi (dir.), (2004). *Rapport de la Comisión de reflexión sur l'application du principe de laïcité dans la République* [entregada al presidente de la República el 11 de diciembre de 2003], París: La Documentation française, p.35.

Finalmente, destacar el diagnóstico que Vincent Geisser<sup>75</sup> hace respecto a Francia y la prohibición del velo:

“Muchos son los que se esconden tras los valores del laicismo y la igualdad entre hombres y mujeres para expresar su rotundo rechazo al uso del velo en lugares públicos: el hiyab es en gran medida identificado por la mayoría del pueblo francés como la expresión de una «amenaza islámica» y el símbolo de un nuevo fundamentalismo del mismo tipo que pone en peligro los valores fundamentales laicos y republicanos. Por esa razón, el hiyab no es considerado como un mero signo de modestia femenina o una sencilla prenda religiosa, sino como un peligro social que causa un problema de seguridad; de ahí la tendencia en la sociedad francesa a ‘criminalizar’ en cierta manera el hiyab y mirar a las mujeres musulmanas que llevan velo como delincuentes o cómplices pasivas del islamismo radical” (Geisser, 2012:67).

Hemos enfocado este estereotipo desde la perspectiva femenina, como el de la mujer sumisa y sometida que es cubierta por un velo sobre el que discuten los demás y a la que Occidente tiene que salvar con sus leyes “civilizadoras” que algún día ella o sus descendientes comprenderán. Este estereotipo tiene otra cara, la del hombre musulmán machista por naturaleza y por dictamen de su propia cultura y religión, y que se desprende del que hemos tratado aquí aunque no lo hayamos mencionado por haber dedicado este apartado a la mujer.

### **4.3. Pobreza y atraso**

Pobreza y retraso son dos de los estereotipos con que Occidente mira a los países árabomusulmanes, a los que tras una etapa de colonialismo ha convertido en estados donde las personas aparecen siempre en los medios de comunicación como grupos donde las individualidades no se aprecian y las noticias que ofrecen son siempre las calamidades que ya sea por guerras o hambrunas deben soportar. Estas “masas” de gente sufriendo que vive

---

<sup>75</sup> Vicent Geisser es investigador y presidente del Centro de Información y Estudios sobre las Migraciones Internacionales. Actualmente en el Instituto Francés de Oriente Próximo en Beirut.

en la miseria despiertan en Occidente la idea de que siempre necesitan ayuda y “tutorización”, una idea que arranca desde la época colonial y que sigue impregnando la mentalidad y los informativos occidentales. La miseria se ve en Oriente como algo consustancial y a lo que, de alguna manera, ya están acostumbrados. A ello se une el atraso endémico que se les atribuye y que se percibe asimismo como consustancial a su cultura y, sobre todo, a su religión. Obviamente, los movimientos migratorios han contribuido a afianzar esta idea de que en sus países de origen, los árabomusulmanes no podrían subsistir.

#### **4.3.1. La excepción: jeques y petróleo**

Existe una excepción a la miseria que se atribuye a las sociedades árabomusulmanas, y ésta es la del millonario enriquecido por el petróleo, el jeque, paradigma de lujos irracionales y capaz de ver sufrir a su pueblo las mayores miserias mientras él derrocha en todo tipo de excentricidades propias de un hombre infantilizado. Este millonario suele ser un personaje siempre caprichoso e imprevisible, nunca alguien formado e inteligente que sabe gestionar su patrimonio o lo emplea en empresas loables. Es una especie de “nuevo rico” cuyas excentricidades cautivan a los medios occidentales que esperan siempre poder captar imágenes de sus yates, séquitos y celebraciones para seguir alimentando el estereotipo. Fijémonos si no en las imágenes más repetidas del actual mito de Dubai: jeques inmensamente ricos entretenidos en construir la torre más alta y lujosa del mundo en un lugar imposible, como es un desierto, mientras miles de trabajadores de otros países orientales trabajan en condiciones infrahumanas para construir ostentosos barrios robados al mar en una carrera que trata de demostrar que nada es imposible para el dinero. Quién no conoce en Occidente la imagen de los centros comerciales de lujo donde uno puede esquiar en un interior mientras en el exterior los termómetros se acercan a los cincuenta grados. Lujo banal, ostentoso y desprovisto incluso de elegancia sería el tópico del jeque árabe. Frente a él, la miseria. Y una gran ausente para el imaginario occidental: la clase media que estudia, trabaja, lucha, opina, vive confortablemente su día a día, viaja y reza a Alá. Ésta parece no existir a ojos de los occidentales. Es la “normalidad” que no concuerda con ningún estereotipo y no es atractiva para los medios.

Edward Said (2008:378) describía de este modo la figura del jeque enriquecido con el petróleo y que forma parte del imaginario occidental:

”El árabe es un abastecedor de petróleo. Esta es otra característica negativa, ya que en la mayor parte de las disertaciones sobre el petróleo árabe, se hace corresponder el boicot de 1973-1974 (que principalmente benefició a las compañías petrolíferas occidentales y a una pequeña elite de gobernantes árabes), con la ausencia de cualquier cualificación moral árabe para poseer esa vasta reserva de petróleo”.

Además, Said destaca la percepción occidental del chantaje al que Oriente tiene sometido a Occidente por ser poseedor de las mayores fuentes del combustible necesario para que el mundo pueda seguir funcionando, un elemento que hace que en ocasiones se vea al “civilizado y avanzado” Occidente dependiendo del carácter caprichoso e imprevisible del jeque árabe.

En la actualidad, menos de 25% de la producción global (pero 65% de las reservas petroleras probadas del mundo) se concentran en cinco países: Arabia Saudita, Irak, Emiratos Árabes Unidos, Kuwait e Irán. (Maugeri, 2003:183). Según este autor, desde que el petróleo devino esencial para las sociedades industriales no ha dejado de generar mitos. El control y asignación de precios energéticos es un tema que contiene una fuerte carga emotiva y es un excelente caldo de cultivo para teorías conspirativas e interpretaciones distorsionadas de hechos pasados. Fruto de las tensiones, en 1973 se produjo un embargo de petróleo que supuso un duro golpe al sistema occidental (los precios del crudo se cuatuplicaron) y una toma de conciencia de la dependencia de Oriente en asuntos energéticos. Desde entonces, existe la obsesión occidental por garantizar el abastecimiento de petróleo que configura muchas veces las relaciones políticas y económicas entre Oriente y Occidente.

#### **4.3.2. Atraso endémico**

Volvemos en este tema a Gema Martín que afirma en relación al atraso endémico con que se percibe el mundo árabe desde Occidente que la cultura europea se considera superior a la de otros pueblos y su etnocentrismo mira a las demás desde una perspectiva esencialista, que ve en ellos “entes cerrados, inmutables y monolíticos, incapaces de progresar y evolucionar” (Martín, 2012:39), características que consideran que determinan todo su devenir histórico. En consecuencia, se tiende a considerar que “las nociones de progreso,

dinamismo y modernización son valores inherentes a la cultura europea, que deben ser universalmente imitados” (Martín:39).

Como ejemplos de este estereotipo, Sophie Bessis, en su magnífico libro *L'Occident et les Autres. Histoire d'une suprématie*<sup>76</sup>, (citado en Martín, 2012:39) nos explica que Joseph Chamberlain, ministro británico responsable de las colonias entre 1895 y 1903, afirmará la superioridad de la raza blanca y su civilización asegurando que «nuestra dominación es la única que puede asegurar la paz, la seguridad y la prosperidad a tantos pueblos que nunca antes conocieron esos beneficios. Llevando a cabo esta obra civilizadora cumpliremos nuestra misión nacional en beneficio de los pueblos bajo la sombra de nuestro ámbito imperial». Por su parte, el francés Jules Ferry proclamaba en el Parlamento el 28 de julio de 1885 el deber “de las razas superiores de civilizar a las inferiores”. En otras palabras, todos los elementos culturales pertenecientes al ámbito del islam, incluida la lengua árabe, eran catalogados como regresivos y un obstáculo para la evolución moderna. “Progreso y desarrollo no podían ser fruto más que de la reproducción mimética del mundo occidental” (Martín:40).

Como se ha visto, la consideración de “atraso” que pesa sobre las sociedades árabomusulmanas se interiorizó fuertemente en la época colonial y sigue hasta nuestros días enlazada con la de violencia endémica y guerra y/o conflicto constantes.

#### **4.4. La violencia**

##### **4.4.1. La guerra permanente y la incompatibilidad con la democracia**

Antes de entrar de lleno en el estereotipo de la guerra, consistente a grandes rasgos en la idea que se tiene en Occidente de que Oriente vive en guerra permanente en cualquiera de sus modalidades, conviene repasar brevemente los antecedentes históricos más recientes de la zona para entender esta imagen de conflicto constante que se acompaña del estereotipo de la incapacidad endémica para la democracia de los estados árabomusulmanes.

Las fronteras de los países árabes se crearon a finales del siglo XIX y principios del XX en una época marcada por la desaparición del imperio Otomano y el colonialismo, que no siempre tuvo en cuenta las fronteras preexistentes. El mundo árabe, a excepción de la

---

<sup>76</sup> Sophie Bessis (2002): *L'Occident et les Autres. Histoire d'une suprématie*. París: La Découverte, Edición española: *Occidente y los otros, historia de una supremacía* (2003). Madrid: Alianza.

península Arábiga, fue repartido en colonias, protectorados o mandatos a los que se impusieron fronteras controvertidas de las que todavía hoy se arrastran conflictos. El pensador egipcio Saad Eddin Ibrahim (1995:32, citado por Álvarez-Osorio, 2011:57)<sup>77</sup> lo explica de este modo:

“Las potencias coloniales desempeñan el papel de comadronas en el nacimiento de los nuevos Estados árabes. Dichos estados arrastran numerosas deformidades: desde las fronteras artificiales hasta la debilidad de sus instituciones”.

El investigador Ignacio Álvarez-Osorio, en su artículo sobre el mito de la conflictividad del mundo árabe, resume el panorama de enfrentamientos vividos en la zona desde el fin de la etapa colonial:

“En el caso del Magreb, la cuestión del Sáhara, todavía sin resolver, envenenó unas ya de por sí complicadas relaciones entre Marruecos y Argelia, países que llegaron a enfrentarse en el terreno de batalla en la guerra de las Arenas (1963) y que, desde 1994, mantienen cerradas sus fronteras. En Oriente Próximo, el conflicto más relevante fue el árabe-israelí, iniciado en 1948 y todavía enquistado en lo que se refiere al frente palestino, sirio y libanés (Egipto y Jordania, por su parte, firmaron sendos tratados de paz con Israel en 1979 y 1994). En el Golfo, Irak se ha convertido en la principal fuente de inestabilidad regional debido a sus enfrentamientos con Irán (1980-1988), Kuwait (1990-1991) y Estados Unidos (2003). A estos conflictos armados deben sumarse las tensiones sectarias y confesionales entre los diferentes componentes de las heterogéneas sociedades árabes que han marcado, de manera trágica, la historia de algunos países como Líbano (1975-1989) o Irak (2005-2007)”. (Álvarez-Osorio, 2011:56)

---

<sup>77</sup> Ibrahim, S. E. (1995): «Liberalization and Democratization in the Arab World: An Overview», en R. Brynen, B. Korany y P. Nobel (eds.): *Political Liberalization and Democratization in the Arab World. Theoretical Perspectives*. Vol. 1. London: Lynne Rienner Publishers.

Estas tensiones han proyectado una imagen de un Oriente en permanente conflicto en contraposición a la supuesta estabilidad que Occidente, y sobre todo Europa, vive desde el final de la Segunda Guerra Mundial.

El otro aspecto recurrente en la estereotipia de las sociedades árabomusulmanas y que guarda relación directa con el del conflicto es la pretendida incompatibilidad entre Islam y democracia y la predisposición de los orientales al autoritarismo, que se deriva, según muchos pensadores occidentales, de la dificultad oriental para admitir los procesos de secularización necesarios para que se dé el pluralismo intelectual, ideológico y político necesario para la existencia de la democracia, además de la “ya citada tendencia natural de los orientales hacia el despotismo y la autocracia” (Gellner, 1996:28 y Kedourie, 1992:4, citados en Álvarez-Osorio: 2011:63)<sup>78</sup>.

La lógica esencialista de la contraposición democracia-islam hace que si una civilización o cultura se califica como contraria a la democracia porque se han identificado en ella una serie de factores que entran en contradicción con los valores que la democracia proclama, se deriva que todas las personas que son identificadas como miembros de esa cultura o civilización serán irremisiblemente contrarios a la democracia y sus valores (López y Bravo, 2008:4). De igual modo, la persona que se identifica como miembro de “nuestra” civilización o cultura se le presuponen todos los valores de la democracia.

En definitiva:

“se construyen dos comunidades que se identifican, una con el fanatismo islamista, otra con la democracia. Todas las personas que son identificadas con esas dos comunidades y sus «civilizaciones» respectivas, quedan enclaustradas dentro de los límites impuestos por la identificación como demócratas o fanáticos islamistas” (López y Bravo, 2008:5).

Y la identificación de los miembros para atribuirles unas u otras características, no es otra que según su origen étnico, rasgos, nacionalidad o ascendencia: “han nacido en tal sitio, sus padres son de allí, entonces son así” (López y Bravo, 2008:5).

---

<sup>78</sup> Gellner, E. (1996): *Condiciones para la libertad: la sociedad civil y sus rivales*. Barcelona: Paidós.

Kedourie, E. (1992): *Democracy and Arab Political Culture*. Whashington D.C.: Washington Institute for Near East Policy.

Y siguiendo con López y Bravo estos afirman que a partir de la generalización, el estereotipo y el recurso a los casos que se amoldan a la tesis es como se construye lo que se pretende una “crítica del Islam”. “No se critica lo que un imán determinado dice o hace o lo que determinados grupos islamistas proclaman, sino que se critica al Islam y a los musulmanes” (López y Bravo, 2008:11).

“Pero las revueltas árabes, que se iniciaron en Túnez y se extendieron después a Egipto, Libia, Bahreín, Yemen y Siria, han venido a demostrar que el mundo árabe no es refractario a la democracia” (Álvarez-Ossorio, 2011:66). La apuesta de los islamistas por los procesos democráticos y la no violencia para llevar a cabo sus reivindicaciones ha generado un término nuevo: post-islamismo. Según Bayat se ha superado la época del islamismo para adentrarse en una etapa post-islamista que pretende casar Islam con libertad, democracia y modernidad” (Bayat, 2010:44).

Pese a las particularidades de cada país, que no pueden perderse de vista, existe un tronco común de reivindicaciones que se resume en más libertades y más democracia. Las revueltas han obligado a revisar algunos de los discursos tradicionales sobre la relación entre el Islam y la democracia “y a prestar especial atención a los actores emergentes y, en particular, a la juventud y a la sociedad civil, verdaderas artífices de la Primavera Árabe” (Álvarez-Osorio, 2011:67). Aunque es fundamental destacar que probablemente la novedad más importante de estas revueltas es que no han sido orquestadas exclusivamente por los islamistas sino que en ellas han cobrado gran protagonismo también jóvenes laicos que pretenden cambios reales, aunque Álvarez-Osorio matiza que el hecho de que las corrientes islamistas no fueran sus principales protagonistas no significa que no vayan a ser sus principales beneficiarios (Álvarez-Osorio, 2011: 68), dado que los partidos islamistas gozan de un amplio respaldo social que pueden traducir en peso político en el periodo de transición que se ha abierto.

Además debe destacarse en estas revueltas la importancia que han tenido las nuevas tecnologías a la hora de movilizar a las poblaciones árabes. Facebook y Twitter han tenido un peso significativo al convocar las manifestaciones y reclutar a nuevos activistas, lo cual va en detrimento de la imagen de “atraso” que alimenta uno de los estereotipos ya vistos.

Las revueltas populares han mejorado la imagen del mundo árabe entre los occidentales e, incluso, provocado un efecto ósmosis en algunas de las movilizaciones populares registradas en el Viejo y el Nuevo Continente en los últimos meses (Tortosa, 2012,

citado en Álvarez-Osorio: 67)<sup>79</sup> y han venido a demostrar que el mundo árabe y/o musulmán no es contrario a los deseos de libertad y democracia y que sus sociedades y gobiernos no son realidades estáticas que no pueden evolucionar y adaptarse a nuevos tiempos y nuevas aspiraciones de la población.

#### 4.4.2. El hombre árabe como ser violento

El estereotipo de la violencia persigue al hombre árabe en su dimensión social (ya hemos hablado de la tendencia a la guerra y el conflicto y la incompatibilidad con la democracia que se presupone a las sociedades árabomusulmanas), en su dimensión doméstica que lo percibe como un hombre profundamente machista en las relaciones con las mujeres en las que el recurso a la violencia física no es extraño (un tema recurrente en los medios occidentales), y también en su dimensión de “héroe” dispuesto a entregar su vida por una causa, ya sea política o religiosa, o mejor aún, la imbricación de ambas. En este terreno, el esencialismo y la interpretación culturalista cobran especial relevancia para convertir al hombre árabomusulmán en un ser violento por naturaleza sin más explicación que sus propias creencias religiosas y la cultura a la que pertenece.

Gema Martín (Martín, 2012:42) afirma que “la combinación de hostilidad y reduccionismo que alimenta esta representación recreada de un Homo islamicus amenazante, retrógrado y violento, le hace objeto de intervenciones terapéuticas o punitivas” por parte de Occidente, que justifica así su actitud muchas veces etnocéntrica y paternalista.

Por su parte, Laura Navarro (Navarro, 2012:144) observa en su investigación que “son diversos los factores que convergen para que hoy el imaginario colectivo español dominante asimile con el islam y el mundo árabe características esencialmente negativas, muchas de las cuales, como la pereza, la crueldad, la lascivia, el machismo y el fanatismo del hombre musulmán, no son nuevas”.

En relación al machismo del hombre musulmán, Natalie Benelli y otras autoras analizan cómo la estrategia de incidir en el sexismo presente en casa ajena, en el caso que nos ocupa sería en casa del árabe y/o musulmán, tiene un papel clave en la construcción de

---

<sup>79</sup> Tortosa, J.M. (2011): «Sobre los movimientos alternativos en la actual coyuntura», en: Polis [En línea], 30 | ,Puesto en línea el 04 abril 2012, consultado el 16 agosto 2014. URL : <http://polis.revues.org/2306> ; DOI : 10.4000/polis.2306

la esencia violenta y matratadora de los musulmanes (Benelli, 2006, citado por Navarro: 157)<sup>80</sup>.

Cabe recordar aquí el llamado “feminismo colonial” que durante el siglo XIX y principios del XX utilizó la situación de la mujer de las colonias para señalar como primitivos a los hombres colonizados y confirmar que las mujeres musulmanas son sumisas y débiles y los hombres musulmanes, autoritarios y agresivos. Esta idea que sirvió de base para formar y afianzar el estereotipo del hombre sumulmán sigue funcionando y se toma la situación de las mujeres “de los otros” para sustentar la idea de que necesitan ser salvadas de los varones (Navarro: 160).

#### 4.4.2.1 Terroristas y mártires

Después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en que fueron atacadas las instituciones financieras (las Torres Gemelas), políticas (la Casa Blanca) y estratégicas (el Pentágono, sede del Departamento de Defensa) de los Estados Unidos, el mundo pareció dividirse en dos bloques antagónicos de buenos y malos en que la maldad es representada por el terrorismo, un concepto que adquirió una nueva dimensión<sup>81</sup> y que sirvió para justificar invasiones y guerras que atendían a un nuevo calificativo: “preventivas”. El terrorismo (en singular pero incluyendo a toda una colectividad amplia aunque no definida) vive en Oriente y se convierte en el enemigo número uno de Occidente en general y de los Estados Unidos en particular. El presidente George Bush así lo determinó en su discurso posterior a los atentados, declarando la guerra al terrorismo y estigmatizando a todo individuo árabomusulmán que, a partir de ese momento, pasó a ser sospechoso de ser un terrorista.

De este modo lo explica Mohamed Bensalah (2006:70-71):

“George W. Bush desveló claramente sus intenciones hacia todos los musulmanes del mundo, cargadas de suposiciones y de retórica guerrera, que no dejan entrever ninguna duda sobre su visión dicotómica del

---

<sup>80</sup> Natalie Benelli, Ellen Hertz, Christine Delphy, Christelle Hamel, Patricia Roux y Jules Falquet, (2006): “Édito: Del’affaire du voile à l’imbrication du sexisme et du racisme”, en Christelle Hamel, Christine Delphy, Patricia Roux, Natalie Benelli, Jules Falquet y Ellen Hertz (eds.), *Sexisme et racisme: le cas français*. Nouvelles Questions Féministes, vol. 25, n.º 1.

<sup>81</sup> (Bensalah, 2006: 77): “El terrorismo se combina ahora con cualquier cosa. Es político, religioso, informático, bacteriológico, nuclear, químico, alimentario e incluso de derecho común”.

mundo. Hablando unas veces de ‘cruzadas’, de ‘choques de civilizaciones’ y otras del ‘Imperio del mal’”.

En términos generales, en relación a este estereotipo, López y Bravo (2008: 7) lo consideran desde su perspectiva más esencialista afirmando que la imagen en Occidente del Islam es que “su esencia es (...) la guerra y la expansión, el sometimiento y la tiranía, las acciones de los grupos terroristas yihadistas no son más que una manifestación más de esa esencia”.

Abu Zayd (2012:12), por su parte, se fija en las consecuencias de la respuesta americana a los atentados del 2001: “La reacción general inmediata al 11 de septiembre fue poner a Occidente en contra del islam. Surgió entonces una atmósfera de desconfianza hacia los musulmanes; todo musulmán se convirtió en sospechoso, lo que generó un sentimiento de inseguridad y recelo hacia ellos.”

Gema Martín, en cambio, se fija en cómo aparece la población oriental en los medios occidentales y sobre qué inciden las imágenes que llegan:

“el tratamiento que se da al mundo musulmán en los medios occidentales tiende a reforzar los estereotipos. En particular, construye una narrativa mediática de lejanía, apenas aparecen los individuos sino las masas y casi siempre en relación con situaciones de violencia o fanatismo, de manera que implícitamente transmiten la duda sobre el estado de civilización de esos pueblos”. (Martín, 2012:42)

Y prosigue:

“La percepción de los musulmanes como un bloque monolítico y estático se ha extendido al fenómeno terrorista, provocando una fuerte tendencia a verlos como una potencial ‘arma oculta de Ben Laden’, recordándoles su presencia indeseada en nuestro territorio y exigiéndoles justificar su lealtad e integridad”. (Martín, 2012:43)

La sobremediatización de los discursos rencorosos y racistas que llevan inevitablemente al rechazo “sistemático y casi histérico del ‘otro’” (árabe y musulmán), acaban por instalar en

las mentes el miedo, el terror y la sensación de peligro. Y esto es precisamente lo que buscan los terroristas de todos los bandos (Bensalah, 2006:76). (Álvarez-Osorio, 2011:65-66).

Una vez más, y sin ánimo de destruir estereotipos, ya que no es el fin perseguido en esta investigación, sí merece la pena conocer el testimonio que Álvarez-Osorio (2011:65-66) aporta para ilustrar cómo esta violencia ambiental y mediática no ha calado del todo en la sociedad Oriental, que muestra síntomas de crítica hacia la violencia yihadista. Se trata de la carta del jeque saudí Salman al-Awda, uno de los mentores de Bin Laden:

“¿Cuánta sangre has derramado? ¿Cuántos niños, mujeres y ancianos inocentes han sido asesinados, mutilados, expulsados de sus hogares en nombre de Al-Qaeda? ¿Quién es responsable de que tantos jóvenes musulmanes, que aún se encuentran en la flor de la vida, que aún conservan todo su ardor juvenil, se vean atrapados en un camino que no saben adónde va a conducirles? La imagen del Islam está hoy mancillada. La gente cuenta por todo el mundo que las enseñanzas del Islam obligan a matar a quienes no aceptan la religión. Dice también que quienes siguen los preceptos salafistas asesinan a los musulmanes que no están de acuerdo con ellos. Sin embargo, la realidad del Islam es que nuestro profeta no mató a los hipócritas y a los traidores que lo rodeaban. ¿Por qué contuvo su brazo?» (cit. por Filiu, 2007)<sup>82</sup>.

Y es que se sabe que una de las consecuencias de la deriva ultraviolenta de Al-Qaeda fue precisamente la fractura en el seno de los grupos islamistas, que mayoritariamente condenaron las prácticas terroristas y el empleo de la violencia, lo que nos conduce nuevamente al reconocimiento de la pluralidad, de la diversidad que rompe el estereotipo generalizante. De hecho, el movimiento yihadista no tenía como objetivo único a Occidente sino que también lo eran los movimientos islamistas moderados a los que acusaba de connivencia con los regímenes autoritarios árabes por su renuncia a emplear la violencia para derrocarlos (Álvarez-Osorio:66).

---

<sup>82</sup> Filiu, J. P. (2007): «Al-Qaeda en guerra contra el islam». Conferencia en la Casa Árabe. 5 de noviembre de 2007: <http://www.casaarabe-icam.es/documents/download/101>

#### 4.5. Otros estereotipos

Al comenzar a desgranar los principales estereotipos del mundo occidental respecto a las sociedades orientales árabomusulmanas, se indicó que no se pretendía lograr un resultado exhaustivo por considerarlo una empresa imposible, ya que no se trata de una categoría estanca. A lo largo de esta investigación irán apareciendo estereotipos complementarios y derivados de los que se han expuesto en este apartado. En este último punto se pretende precisamente, mencionar a vuela pluma algunos de los que pueden considerarse dentro de estas categorías de “derivados”.

Según Paul Balta<sup>83</sup> y como reflexión en base a su experiencia sobre el terreno, desde mediados de los años cincuenta, la representación que la prensa occidental en general y la europea en particular hace de los árabes se reduce a cuatro imágenes esquemáticas, a saber: el terrorista, el pobre trabajador inmigrante poco cualificado e inculto, el emir rico del Golfo resultado del primer boom petrolero del 1973 y el integrista fanático que aparece después de la victoria de Jomeini en 1979 y que se identifica con el ascenso del islamismo, sobre todo en Egipto y Argelia. (citado por Granados, 2006).

Diego G. Dolgopol, en su comentario de la obra de Edward Said, resume lo que considera que un siglo de orientalismo dejó en herencia respecto a cómo son los árabes:

- “1- La mente europea tiende a razonamientos precisos y a la exactitud; el razonamiento oriental –como sus calles- carece de simetría, es impreciso, poco lógico.
- 2- Son crédulos, faltos de valor e iniciativa, propensos a la adulación servil.
- 3- Son crueles con los animales, no pueden ir ordenadamente por una calle, como el europeo que sabe que la acera se hizo para caminar.
- 4- Son mentirosos empedernidos, desconfiados, del todo opuestos a la claridad anglosajona” (Dolgopol, 2013:6)

---

<sup>83</sup> Paul Balta nació en Alejandría (Egipto) en 1929. Es un especialista cualificado de los mundos árabe, musulmán y mediterráneo desde sus tiempos de corresponsal del diario *Le Monde* en Oriente Medio y el Magreb. Entre 1988 y 1994 fue director del Centre d'études de l'Orient contemporain de la Universidad París III (Nueva Sorbona), del que ha sido director honorario.

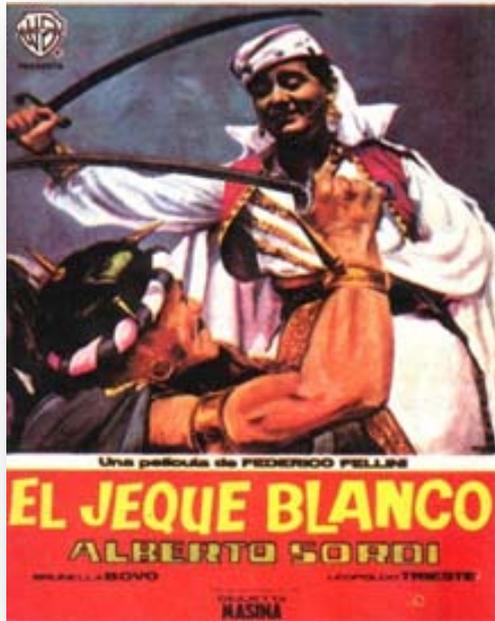
Estas afirmaciones resuenan, sin duda, a una perspectiva colonialista, al espíritu paternalista del que tiene que civilizar al salvaje y hoy, afortunadamente, se juzgan exageradas y poco adecuadas a la realidad. Podría decirse que incluso invitan al optimismo al pensar que están superadas si se toman en su significado literal, aunque no se puede negar que han dejado una huella en el imaginario colectivo occidental que ha matizado y contextualizado el mensaje y lo ha adaptado al mundo actual, un mundo no colonial pero sí testigo de intensos movimientos migratorios, y su despectivo mensaje continúa mediatizando la visión del árabomusulmán por Occidente.

Por su parte, Teun van Dijk nos advierte de la cobertura estereotipadora del mundo árabomusulmán por la prensa occidental (con mayor o menor intensidad dependiendo de cada medio) y de la que extraemos alguna de las características que denuncia en sus estudios, como “el uso de viejos temas y estereotipos de la cobertura del Islam y de los árabes, como violentos, agresivos, primitivos, atrasados, etc.”, o “la tendencia a la (sobre)generalización (...) sobre todo de los actos malos de Ellos. Por ejemplo, los actos terroristas de algunos de Ellos típicamente se asocia con el grupo entero”, y también “la tendencia de enfocar sobre los más radicales y extremistas entre Ellos” (Van Dijk, 2008:19). Finalmente, Edward Said presenta también el retrato del árabe que aparece en los medios occidentales:

“En los resúmenes de actualidad y en las fotografías de prensa, los árabes aparecen siempre en multitudes, sin ninguna individualidad, ninguna característica o experiencia personal. La mayoría de las imágenes representan el alcance y la miseria de la masa o sus gestos irracionales (y de ahí desesperadamente excéntricos). Detrás de todas estas imágenes está la amenaza del yihad; su consecuencia inmediata es el temor a que los musulmanes (o árabes) invadan el mundo”. (Said, 2008: 379)

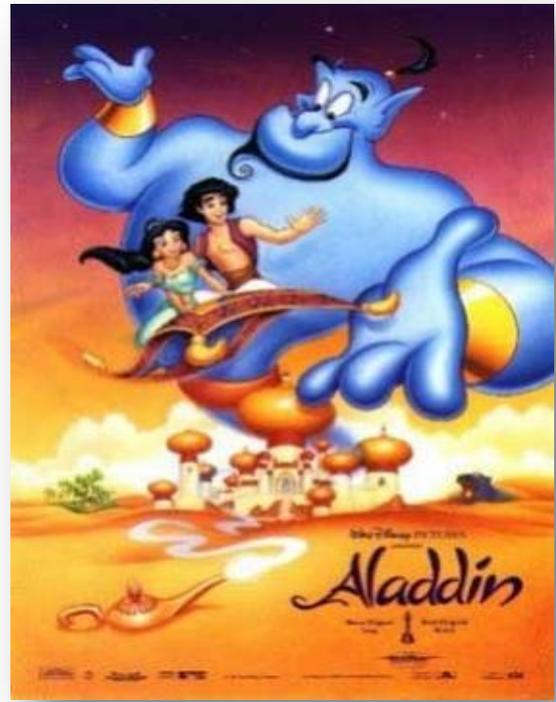
## Capítulo 5: Estereotipos sobre árabes en el cine de Hollywood

Imagen 5.1.: cartel de El jeque blanco (1952)



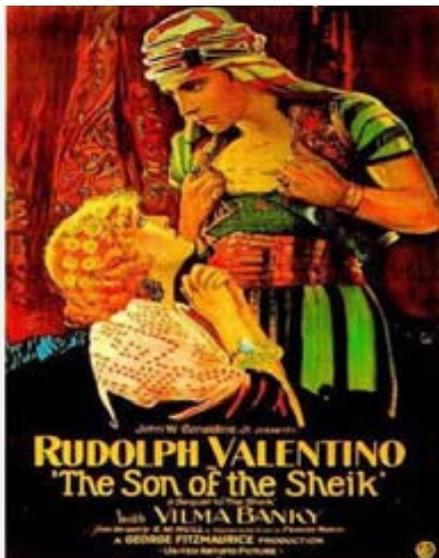
Fuente: <http://www.cartelesmix.com/>

Imagen 5.2.: cartel de Aladdin (1992)



Fuente: <http://www.cartelesmix.com/>

Imagen 5.3.: carátula *The son of the Sheik*



Fuente: <http://www.cartelesmix.com/>

Imagen 5.4.: carátula de *The Siege*



Fuente: <http://www.cartelesmix.com/>

Esta investigación dedica un capítulo específico a los estereotipos árabes en el cine, y más concretamente en el cine occidental, representado por Hollywood (la primera industria cinematográfica mundial) dada la difusión y popularidad del cine proveniente de la industria norteamericana y la impronta que ha tenido en el imaginario colectivo occidental.

El cine ha sido y es uno de los medios de masas que más fuertemente actúa sobre la percepción de las personas. Su componente visual impregna las retinas y mentes del público de forma nada inocente. El cine de Hollywood ha tenido y sigue teniendo un público masivo en América y en Europa que recibe el impacto de las costumbres, personajes y paisajes que le llegan insertos en historias cautivadoras que ayudan a conformar el imaginario sobre aquellas sociedades que no se conocen de primera mano y por ello más susceptibles de ser estereotipadas.

Oriente ha sido desde siempre un tema recurrente en el cine de adultos y también en el destinado al público infantil, que ha podido ver al árabe en muchas facetas distintas y con diferentes grado de protagonismo como veremos a continuación, muchas veces encorsetado en la estereotipia que se ha extendido a un público probablemente deseoso de ver y confirmar aquello que ya creía saber de Oriente, tranquilizando de este modo sus dudas, miedos y escepticismos ante lo lejano y desconocido.

Thomas Edison, con su kinetoscopio (predecesor del moderno proyector cinematográfico) hizo diversas películas y triunfó en la Feria Mundial de Chicago proyectando la primera de ellas, que llevaba por título *Fatima's Coochee-Coochee Dance* (1896), y en la que una bailarina árabe ejecuta una danza del vientre. La historia del cine, después, es prolífica en imaginería del árabe estereotipado. Películas míticas como *Lo Sceicco Bianco*, la primera película de Federico Fellini (1952), personajes como los interpretados por el famosísimo Rodolfo Valentino en la saga de *The Sheik* (1921 y 1926), ambas mostrando violencia y barbarie, donde las mujeres son o bailarinas del vientre o no tienen ninguna personalidad y están completamente sometidas a los hombres. Los jeques, además, se muestran bárbaros pero también a veces seductores, a veces secuestradores de mujeres rubias occidentales. Hollywood estereotipaba a los árabes como jeques o bárbaros a finales del siglo pasado y, tras el 11 de septiembre, pasaron a ser terroristas.

Los estereotipos del cine norteamericano se encuentran también en producciones infantiles. Los primeros dibujos animados de los años 30 y 40 mostraban a los árabes como personajes bajitos, gordos, que les faltaban dientes, con una piel muy oscura, nariz de gancho... En los 90 triunfó *Aladdin*, un éxito de taquilla de la Walt Disney Pictures. *Aladdin*

(1992) es una de las pocas películas americanas donde figuran un héroe y heroína árabes, es encantadora y artísticamente impresionante, pero si se observa con detenimiento también resulta ser un buen ejemplo de la imagen negativa que se proyecta de los árabes hacia el mundo infantil occidental (Wingfield y Karaman, 2002). Esta película levantó protestas de muchos grupos árabes americanos, y una queja formal de la Comisión contra la Discriminación Árabe-Americana<sup>84</sup>, que llevó a Hollywood a replanteársela y sacar una nueva versión en 1993 intentando que fuera más del gusto oriental. En la película, Aladino y su pareja son los únicos personajes orientales que tienen la piel clara (en contraste con los otros personajes de piel oscura, morenos y villanos con acentos arábigos y caras grotescas) y un acento inconfundiblemente americano. Además, en relación a las letras, en uno de los versos de la canción de apertura "Noches de Arabia", la letra original, al referirse a Oriente, decía: "Yo vengo de una tierra, de un lugar muy lejano, donde las caravanas de camellos vagabundean. Donde te podrían cortar una oreja, si no les gusta tu cara / Qué barbarie, pero, hey, es mi hogar", y fue modificado de manera que en el doblaje para la siguiente versión se cambió a "Vengo de una tierra, dónde es plana y enorme y el calor es intenso / Qué barbarie, pero, hey, es mi casa" (Wingfield y Karaman, 2002). Los árabe-americanos contemplaron una vez más en esta película el agotador estereotipo de un mundo árabe desértico y poblado por camellos, donde reina la crueldad y lo arbitrario. Como afirma el analista de los medios de información libanés-americano Jack Shaheen, "Nunca hay un héroe árabe para que los niños aplaudan" (Shaheen, 1980). En palabras de la investigadora, Denise Shomaly, la primera industria del cine sigue perpetuando imágenes que asocian a los árabes sólo a un desierto ubicado en una genérica "Arabia", compuesta de beduinos y camellos (Shomaly, 2006).

No se puede olvidar que el cine, en su versión más comercial y, en consecuencia, más difundida, se caracteriza a menudo por dar al público aquello que se piensa que desea, y no lecciones de veracidad o cultura. Diversos autores han escrito sobre el poder del cine a la hora de transmitir la identidad árabomusulmana a Occidente y sobre las formas y contenidos que han escogido al hacerlo.

---

<sup>84</sup> American-Arab Anti-Discrimination Committee (ADC): El Comité contra la Discriminación Árabe-Americano es la organización de derechos civiles de estadounidenses de origen árabe más grande de los EE UU. Según anuncia en su página web, está abierta a personas de todos los orígenes, religiones y etnias y cuenta con una red nacional de miembros en los 50 estados. Tres millones de estadounidenses tienen sus raíces en un país árabe. El ADC busca "empoderar a los árabes estadounidenses, defender los derechos civiles de todas las personas, promover el patrimonio cultural árabe, promover la participación ciudadana, fomentar una política estadounidense equilibrada en Oriente Medio y apoyar la libertad y el desarrollo en el mundo árabe". Ver: <http://www.adc.org/>

Edward Said señala cómo la visión sobre Oriente ha sido más estereotipada en los últimos años de revolución comunicacional con los aportes del cine o la televisión:

“Uno de los aspectos que el mundo electrónico postmoderno ha traído consigo es el reforzamiento de los estereotipos a través de los cuales se observa Oriente; la televisión, las películas y todos los recursos de los medios de comunicación han contribuido a que la información utilice moldes cada vez más estandarizados. En lo que se refiere a Oriente, la estandarización y la formación de estereotipos culturales han reforzado el mantenimiento de la demonología del ‘misterioso Oriente’ que en el siglo XIX era dominio del mundo académico y del de la imaginación”. (Said, 2008:52)

Y en su obra *Orientalismo*, Said ya perfilaba la “nueva caricatura del oriental” (citado en Castany, 2003:245) que se da en el cine occidental:

“En el cine y en la televisión, el árabe se asocia con la lascivia o con una deshonestidad sanguinaria. Aparece como un degenerado hipersexual, bastante capaz, es cierto, de tramar intrigas tortuosas, pero esencialmente sádico, traidor y vil. Comerciantede esclavos, camellero, traficante, canalla subido de tono: estos son algunos de los papeles tradicionales que los árabes desempeñan en el cine. El líder árabe (líder de indeseables, piratas e «indígenas» insurgentes) se puede ver con frecuencia chillando al héroe y a la rubia occidentales capturados (y llenos de santidad): ‘Mis hombres os van a matar, pero antes se quieren divertir un POCO’. Mientras habla, echa una mirada maliciosa a la rubia: esta es una imagen degradada del sheij de Valentino que está en circulación. (Said, 2008:379)

Como puede apreciarse, la caricatura cinematográfica del oriental que Said denuncia consiste en un repertorio de calificativos negativos que tienen que ver con la perversidad sexual (se presenta al hombre árabe como una amenaza para las mujeres occidentales, actitud muy propia del paternalismo machista), la violencia (ya se ha visto antes que se

considera consustancial al árabe) y una personalidad alambicada y falsa que mueve a la desconfianza.

Quizás el estereotipo de los árabes más perjudicial en el cine norteamericano sea el que los presenta como terroristas. El prestigioso investigador y analista de medios libanés-americano Jack Shaheen ha documentado en su libro *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* alrededor de 900 películas de Hollywood retratando a los árabes de forma negativa y ofensiva (Shaheen, 2001). Entre ellas, 12 películas contenían personajes árabes positivos, y 53 neutros. En los últimos años se incluyen también en este fenómeno películas de las más conocidas por el público, como *Rules of engagement* (2000), *True Lies* (1994), *Executive decision* (1996), *Back to the future* (1985), *GI Jane* (1997), *The Mummy* (1999), *Raiders of the lost ark* (1981), *Broadcast news* (1987) o *Patriot Games* (1992) (Wingfield y Karaman, 2002).

El periodista José Steinsleger, en su artículo “Hollywood contra el Islam” (Steinsleger, 2006) ofrece el ejemplo de la película *The Siege* (*Estado de sitio*, en su estreno en España). Dirigida por Ed Zwick, data de 1998 y ya entonces aparece la ciudad de Nueva York devastada por una ola de atentados terroristas organizados por grupos musulmanes. El jefe de los malos es un árabe con aspecto de Bin Laden. Denzel Washington protagoniza a un jefe de la FBI y Bruce Willis a un general del Ejército. Al día siguiente del estreno, el Washington Post concluía en su editorial: “Jamás Hollywood se atrevería a imaginar un film semejante, protagonizado por judíos. Y lo mismo cabe decir si los malos fuesen los negros. Inclusive los indios ya no son presentados así en el cine estadounidense. Sólo los hispanos –a través de los narcotraficantes-o los rusos en forma de mafiosos” (citado en Steinsleger, 2006).

En los últimos años sólo se han contabilizado cuatro películas de Hollywood que incluyan personajes árabes positivos, éstas son: *Party Girl* (1995), *A Perfect Murder* (1998), *Three Kings* (1999), *The 13th Warrior* (1999) (Wingfield y Karaman, 2002).

Tras el atentado de septiembre de 2001, el terrorismo se convirtió en un tema recurrente también en los programas de televisión del *prime time*, basten los ejemplos de *Alias* (emitida del 2001 al 2006 en la cadena ABC), *24* (en la Fox del 2001 al 2010) y algunos episodios de *Law and Order* (del 1990 al 2010 en la NBC). No obstante, según Wingfield y Karaman (2002), también se incrementó la presencia de personajes árabes positivos. Había un palestino estadounidense entre los empleados de la Casa Blanca en *Commander in chief* (2005-2006 en la cadena ABC) y un personaje árabe-americano positivo en *Lost* (ABC entre 2004 y 2010). Asimismo, Ridley Scott en su película *Kingdom of Heaven*

(2005), rodada mayormente en Marruecos, presentó una imagen muy justa de los árabes y Stephen Gaghan, en *Syriana* (de 2005 y en la que George Clooney consiguió un Oscar y un Globo de Oro), presentaba la política económica del petróleo con una complejidad y matices sin precedentes. Asimismo, la Warner Brothers distribuyó la película palestina *Paradise Now* (2005), dirigida por Hany Abu-Assad, que ganó el Globo de Oro<sup>85</sup> a la mejor película de habla no inglesa, fue nominada para el Oscar en esta misma categoría y lo había ganado también en Berlín. La película narra la historia de dos palestinos que se preparan para un ataque terrorista suicida en Israel, cómo son héroes para algunos y terroristas para otros. (Wingfield y Karaman, 2002).

La investigadora Gönül Dönmez-Colin, en la introducción a su libro sobre cine norteafricano y de Oriente Medio (2007:5), ya apunta un resumen de los principales estereotipos que Hollywood ha extendido respecto a los árabes y que han ido en paralelo a acontecimientos de la historia más reciente:

“Los árabes son frecuentemente presentados como el oscuro enemigo. En los primeros tiempos de Hollywood, fueron retratados como exóticos y extremadamente sexuales, cabalgando sobre camellos en el desierto y persiguiendo a mujeres blancas. Tras el enfrentamiento araboisraelí de 1973 y el embargo del petróleo emergieron como los ricos y corruptos jeques del petróleo, reemplazando al clásico estereotipo antisemita de los años veinte del banquero judío. En los ochenta los árabes fueron terroristas fanáticos, pero a partir del 11-S se convirtieron en fanáticos y fundamentalistas terroristas islamistas. Los iraníes serán por siempre más castigados por la crisis de los rehenes en la embajada estadounidense en Teherán de 1981”.

### **5.1. Filmografía sobre el estereotipo árabe en el cine de Hollywood**

Existe una filmografía quizás no muy extensa pero sí muy precisa en cuanto a la fabricación de estereotipos sobre Oriente y los árabes en el cine occidental. Una selección de la misma

---

<sup>85</sup> Lo otorgan los periodistas extranjeros acreditados en los Estados Unidos.

pudo verse dentro del Festival Internacional Documenta Madrid<sup>86</sup>, en su edición de 2011, con la aportación habitual que Casa Árabe realiza a través de sus propias proyecciones en el seno del festival dedicadas específicamente al mundo árabe y que, en esta ocasión y en colaboración con la plataforma Arab Media Lab<sup>87</sup>, tuvieron como temática central desvelar los prejuicios sobre los árabes que con frecuencia transmite el cine occidental. De estas sesiones se recogen los siguientes filmes:

**5.1.1. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, de Sut Jhally (Estados Unidos, 2006, 50 min.).**

Basado en el libro homónimo del investigador Jack Shaheen, este documental vanguardista disecciona un aspecto de la historia cinematográfica desde la época del cine mudo hasta los grandes éxitos comerciales actuales. Protagonizada por el propio Shaheen, la película explora una larga lista de imágenes negativas de los árabes y ofrece un análisis del origen de estos estereotipos, su desarrollo en momentos clave de la historia de Estados Unidos y por qué son tan importantes en la actualidad.

---

<sup>86</sup> Documenta Madrid es el festival internacional dedicado en exclusiva al cine documental, impulsado por el Ayuntamiento de Madrid, se celebra anualmente desde 2004. Sus objetivos son potenciar y difundir el cine de no-ficción, en la medida en que éste es un reflejo de las realidades sociales, culturales, económicas, artísticas, medioambientales o tecnológicas, que existen en nuestro planeta, así como un medio que nos ofrece desde puntos de vista plurales una instantánea precisa de los agitados tiempos que estamos viviendo. La selección de las obras presentadas está basada exclusivamente en criterios cualitativos y ofrece una visión poliédrica y multidisciplinar de la realidad de nuestro mundo. <http://www.documentamadrid.com/es/>

<sup>87</sup> Arab Media Lab es la primera plataforma de artes multimedia en el mundo árabe, que establece una respuesta social hacia los nuevos medios de comunicación. Además de ser un laboratorio como espacio físico creativo, Arab Media Lab contribuye al fortalecimiento del sector artístico en el mundo árabe, ayuda con la circulación de las obras de los países árabes y del norte de África por diferentes festivales internacionales de cine y vídeo, y trabaja para cambiar el punto de vista occidental sobre el arte del mundo árabe y para dar a conocer a Occidente artistas árabes. Arab Media Lab es la única iniciativa árabe que lleva a cabo estudios de investigación sobre los estereotipos árabes en los medios de comunicación occidentales y en los archivos cinematográficos árabes, organizando conferencias, talleres, programaciones de cine y producción de trabajos relacionados con estos temas. [www.arabmedialab.org](http://www.arabmedialab.org)

Imagen 5.5.: fotograma de Reel Bad Arabs (2006)



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=lugFgJn9krI>

Shaheen explica en esta película cómo, tras analizar mil películas, llega a la conclusión de que el cine de Hollywood “presenta al árabe como un villano”. Este autor explica que los americanos conocieron al principio a los árabes a través de la imagen que los europeos (británicos y franceses) transmitieron por haber estado (o no) allí. Shaheen resume la imagen de lo oriental diciendo que se necesita “un desierto lejano y amenazador”, “un oasis con palmeras” y un “palacio que tiene una cámara de torturas en su interior”. Dentro hay un “pachá sentado sobre mullidos cojines rodeado por las mujeres del harén”. Como ninguna de las mujeres del harén le satisface, rapta a la rubia heroína de Occidente que no quiere ser seducida. Las mujeres del harén son todas bailarinas de la danza del vientre y van vestidas como tales (Shaheen en Jhally, 2006).

Desde el árabe de *Aladdin* (1992) que muestra que coger una fruta en Oriente puede castigarse cortando una mano, hasta la figura del árabe bufón, una caricatura unidimensional que se usa como recurso cómico (véase *Raiders of the lost ark*, 1981) o como seres incompetentes (*True lies*, 1994), o “demasiado ricos y estúpidos para conocer el valor del dinero” (*The Cannonball run*, segunda parte, 1981), se encuentran casi todos los estereotipos: también está el modelo del “árabe lascivo que pretende a una rubia occidental”, perfectamente retratado en *The jewell of the Nile* (1985) o en *Protocol* (1984) o

*Never say never again* (1983), de James Bond, donde un beduino compra en subhasta pública a una Kim Basinger atada en ropa interior a un poste. También *Sahara* (1983) representa a una Brooke Shields que es raptada y regalada a un lascivo *sheik* árabe. En más de 300 películas (un 25% de los filmes americanos que degradan a los árabes), Shaheen asegura que utilizan al árabe “como el objetivo de un chiste fácil”: *The bonfire of the vanities* (1990). En *Father of the bride* –segunda parte– (1995), un matrimonio árabe quiere comprar la casa del protagonista y hacen de esa pareja un retrato gratuitamente cruel, cuando en la película original *Father of the bride* (1950), protagonizada por Katharine Hepburn y Spencer Tracy, no había ninguna referencia a ningún árabe. Shaheen se pregunta por qué Disney introduce esa burla. En *Gladiator* (2000), los traficantes de esclavos que raptan a Russell Crow son árabes, cuando no tiene ningún sentido histórico ya que no tiene nada que ver con Oriente Medio. En *Back to the future* (1985), que trata sobre un científico loco, enseguida aparecen unos “libios feos” y con metralletas disparando en un parking a los protagonistas.

Según Shaheen (en Jhally, 2006), “la política y el cine de Hollywood van de la mano y se refuerzan una a la otra”. La imagen de los árabes empezó a cambiar inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Hubo tres cosas que provocaron el cambio, según Shaheen: el conflicto palestino-israelí, el embargo del petróleo por los árabes en los años setenta, que hizo que el precio de la gasolina se disparase, y la revolución iraní en la que estudiantes iraníes retuvieron como rehenes a diplomáticos de Estados Unidos durante más de un año. Todo esto hizo aumentar la estereotipia sobre los árabes en norteamérica. Uno de ellos es el del sheik millonario, que aparece en *Rollover* (1981) intentando dominar el mundo con su dinero y comprar pedazos de Estados Unidos, o el sheik “grasiento” de *Indiana Jones and the last crusade* (1989), al árabe avaricioso y terrorista que quiere lanzar un misil en *Ernest in the army* (1998). Uno de los mitos más arraigados en los años setenta era que los árabes querían invadir Estados Unidos y comprar trozos de este país: en *Network* (1976), un presentador se hace famoso hablando contra el sistema, y uno de sus discursos más recurrentes es pedir que la sociedad norteamericana abra los ojos y evite la compra de su cadena de televisión (y de EE UU por extensión) por parte de los árabes. La ira colectiva de los estadounidenses como respuesta se convirtió en una de las escenas más famosas en la historia del cine (Shaheen, en Jhally, 2006) al grito unánime de “estoy más que harto y no pienso seguir soportándolo”.

Según Shaheen, otra forma de manifestarse la relación entre política y cine hollywoodiense es ver cómo se ha presentado históricamente al pueblo palestino. Las

películas lo muestran repetidamente como un pueblo formado por terroristas, presentando a todos los palestinos como “malvados”, véase *Death before dishonor* (1987), en la que aparece una colección de imágenes como el asesinato de una familia judía, el secuestro y tortura de marines, sus asesinatos a sangre fría... Todo a manos de palestinos; *Exodus* (1960), donde los palestinos son invisibles o bien aliados de los nazis contra los judíos; *Cast a giant shadow* (1966), en que se presenta a los israelíes como víctimas inocentes de la violencia palestina, y en la que se puede escuchar a Kirk Douglas diciéndole a John Wayne que Israel “(...) es un país rodeado por cinco naciones árabes dispuestas a empujarles al Mediterráneo. No tienen ni tanques, ni cañones, ni amigos, ni nada. Es una gente que lucha con sus manos desnudas por un pequeño trozo de desierto” (Jhally, 2006, minuto: 18:01). Los palestinos son presentados como locos de ojos sanguinarios dispuestos a matar cuando sea, a quien sea y donde sea por cualquier razón (Shaheen, en Jhally: 2006), como en *Black Sunday* (1977), donde la terrorista es una mujer palestina que intenta asesinar a 80.000 hinchas estadounidenses en un estadio durante la Superbowl. En los años ochenta y noventa, Shaheen encuentra unas treinta películas que muestran a los palestinos como un pueblo que intenta hacer daño a los estadounidenses. Shaheen atribuye gran cantidad de este cine propagandístico antiárabe a dos productores israelíes: Menahem Golan y Yoram Globus, que crearon la productora Canno Pictures que en un periodo de veinte años produjeron al menos treinta películas “que vilipendian todas las cosas que sean árabes” (Shaheen, en Jhally, 2006), entre ellas se encuentran: *The human shield* (1991), *Firewalker* (1986), *Bolero* (1984), *Held Squad* (1985) o *Delta Force* (1986), una de las más populares, aunque Shaheen destaca como una de las más antipalestinas la ya mencionada *True lies* (1994), de la que asegura que se emite casi cada semana por televisión y forma parte de la herencia visual norteamericana.

Otra visión del árabe en el cine es la del “árabe muerto”, ya que en muchas películas se ve a los héroes militares simplemente aniquilando árabes: *Executive decision* (1996), *Black Hawk down* (2001), *Patriot games* (1992), *Navy seals* (1990), en que el televisivo Charlie Sheen va al Líbano y “aniquila árabes a mansalva” (Shaheen, en Jhally, 2006), *Iron eagle* (1986), donde un adolescente va a un país árabe y lo bombardea como si fueran sus prácticas de vuelo, y *Rules of engagement* (2000), la considerada por Shaheen la más racista del grupo, que llega a justificar la masacre de una multitud en Yemen en la que hay hombres, mujeres y niños mostrando que su religión les obliga a ser asesinos imparables de norteamericanos, por lo que no hay otro modo de detenerlos. Su conclusión es que “es una carnicería, pero

una carnicería justa” (Shaheen, en Jhally, 2006). El árabe es despojado completamente de su humanidad en estas películas.

Jack Shaheen reflexiona sobre la islamofobia que el cine norteamericano y también la televisión ha ido alimentando preguntándose por qué de los dieciocho terroristas responsables de los atentados del 11-S se puede pensar que son “un grupo de lunáticos”, y no extender esa actitud a los 1.300 millones de árabes que hay en el mundo, cuando no se identifica a toda la cristiandad con las acciones que llevó a cabo el Ku-Klux-Klan. Para Shaheen, el estereotipo del terrorismo árabe está tan arraigado en Estados Unidos que ni siquiera es visible.

La televisión, que con el éxito de sus series está logrando audiencias muy elevadas y cuyos productos adquieren una notoriedad igual o mayor que la del cine, también ha adoptado a veces la fórmula del estereotipo contra los árabes, sumando al terrorista oriental, el terrorista árabe-estadounidense. La serie *Sleeper Cell* (2005) es un ejemplo de ello: en ella “una red siniestra de grupos islamistas opera en las esquinas de las calles de Estados Unidos. Cada hombre sin hogar podría ser parte de esta red. Incluso los árabes de aspecto occidental son parte de la conspiración antiamericana” (Shaheen, en Jhally, 2006).

Finalmente, Shaheen destaca algunas películas que sí han tratado de mejores modos la figura del árabe y que se han interesado en reflejar la complejidad de los temas de una manera más honesta y realista. Algunos ejemplos son: *A perfect murder* (1998), donde la heroína Gwyneth Paltrow entabla amistad con un detective árabe-americano; *Three kings* (1999), cuya acción se desarrolla durante la primera guerra del Golfo en 1991, que muestra iraquíes decentes y también los que son fieles a Saddam Hussein, en palabras de Shaheen, “no es azucarada, es realista”; *Kingdom of heaven* (2005) sobre las cruzadas, que tuvo un gran éxito en todo el mundo pero no en los Estados Unidos (Shaheen, en Jhally, 2006); la ya mencionada *Syriana* (2005) con George Clooney, que contiene algunas descripciones de árabes poco halagadoras pero honestas y aparece un príncipe árabe como uno de los pocos hombres decentes de la película; o *Hideous Kinky* (1998), con Kate Winslet y rodada en Marruecos.

**5.1.2. *Edward Said – on Orientalism*, de Sut Jhally (Estados Unidos, 2000, 40 min.).**

Desde su publicación en 1978, el libro de Edward Said *Orientalismo* ha influido profundamente en una amplia gama de disciplinas. Este documental consiste en una entrevista ilustrada con el autor de cuarenta minutos de duración en que habla del contexto en el que concibió el libro *Orientalismo*, de sus temas principales y del modo en que se relaciona su tesis inicial con las imágenes preconcebidas de Oriente, tal y como se presenta esta temática en los medios de comunicación.

Imagen 5.6.: *Edward Said* en *Orientalismo*, de Sut Jhally (2000)



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=3MYYDEj4fIU>

**5.1.3. *El cine mudo, palabras mayores*, de Abdelaziz Taleb y Abdellatif Benfaidoul (Marruecos, 2011, 15 min.).**

El cine mudo comenzó ya el proceso de creación de los estereotipos árabes, desarrollando una temática reticente: árabes brutales y sedientos de poder derrotados por occidentales. Los papeles de Rodolfo Valentino en *The Sheik* (1921) y *The son of the Sheik* (1926), dirigidos

por George Melford y George Fitzmaurice respectivamente marcaron la línea que seguirían después las películas de Hollywood en la exploración y representación negativa de los árabes.

Los directores de este cortometraje, Abdelaziz Taleb y Abdellatif Benfaïdoul, son los directores de arte del proyecto Arab Media Lab (ver nota 85). Además, ambos son realizadores y sus películas se han exhibido en numerosos festivales internacionales (Mostra de Venecia, Róterdam, etc.). Desde hace años trabajan en el desarrollo y el fomento de la producción artística en el mundo árabe asociada a los *mass media*. Ambos son de origen marroquí y disponen de un extenso conocimiento de la actual situación artística en los países árabes. Entre sus actuales proyectos figura Digital Marrakech.

Imagen 5.7.: fotograma de *The son of the Sheik* (1926), con R. Valentino



Fuente: [cinemahouston.wordpress.com](http://cinemahouston.wordpress.com)

**5.1.4. *Planet of the arabs*, de Jackie Salloum (Palestina y Estados Unidos, 2005, 9 min.).**

Se trata de un montaje-espectáculo<sup>88</sup> con aspecto de tráiler sobre la deshumanización de los árabes y musulmanes en la industria de Hollywood. Basada en el libro *Reel Bad Arabs* (2001), de Jack Shaheen y en el documental *Reel Bad Arabs: how Hollywood vilifies a people* (2006), de Sut Jhally, se pueden ver una sucesión de momentos álgidos del cine de Hollywood que concentran los estereotipos de desprecio hacia a los árabes. Su directora, Jaqueline Salloum, es originaria de Beit Jala (Cisjordania). Cursó un master en Bellas Artes en la New York University (actualmente reside en Nueva York) y se ha especializado en utilizar el video y la comunicación digital para mostrar el impacto de la ocupación israelí y la cultura de la resistencia en los territorios ocupados. Escribe y dirige películas, vídeos musicales y ofrece talleres en universidades y organizaciones. *Planet of the arabs* ganó el premio internacional a la mejor edición en el Cinematexas Film Festival y estuvo en la selección oficial del Festival de Cine de Sundance en 2005.

Imagen 5.8.: Cartel de *Planet of the arabs* (2005), de Jackie Salloum



Fuente: <http://www.thesociologicalcinema.com>

---

<sup>88</sup> Ver *Planet of the arabs* en: <https://www.youtube.com/watch?v=M1ZNEjEarw>

**5.1.5. *Recruiting identities*, de Arab Media Lab Project<sup>89</sup> (Marruecos, 2011, 7 min.).**

El documental, traducido al español como *Aprobar identidades*<sup>90</sup>, se basa en el archivo histórico del primer procedimiento de selección de trabajadores marroquíes que hicieron las autoridades holandesas en 1969. Se muestra que la contratación de trabajadores también es una forma de aprobar o no identidades, culturas, religiones y maneras de ser.

Presentado en la selección de Casa Árabe para Documenta Madrid en su edición de 2013, se trata de un cortometraje que muestra los estereotipos que en los años sesenta había sobre el mundo árabomusulmán y que se empleaban para clasificar a la población. Esta película participó en la sección oficial de la Muestra Internacional de Cine de Venecia de 2012.

**5.1.6. *Valentino's Ghost. The politics behind images*<sup>91</sup>, de Michael Singh (Estados Unidos, 2012, 95 minutos)**

Un interesante análisis en el que sociólogos y periodistas discuten sobre la influencia que los medios de comunicación, el cine y la televisión, tienen sobre la imagen de los árabes y los musulmanes en el mundo occidental. Este documental muestra la evolución que el árabe ha tenido en los medios audiovisuales: a principios del siglo XX, los habitantes del mundo árabe eran representados como bandidos románticos, y ya se ha visto que uno de los primeros mitos hollywoodienses fue Rodolfo Valentino tras protagonizar *The sheik* (1921). A medida que los países occidentales comienzan a interesarse en los recursos petrolíferos de Oriente Medio, de forma gradual comienzan a ser representados como criminales y tras el 11S los estereotipos criminales sobre árabes y musulmanes se han extremado, apareciendo como terroristas en multitud de series de televisión y películas.

---

<sup>89</sup> Ver nota a pie n° 85.

<sup>90</sup> Traducción del programa oficial de Casa Árabe para Documenta Madrid.

<sup>91</sup> Ver *Ten excerpts from "Valentino's Ghost"* (Diez extractos de Valentino's Ghost) en: <http://vimeo.com/29349773>

Ver trailer en: <http://vimeo.com/75331215>

Para dar un testimonio de lo que este documental ha representado, se ha considerado oportuno ofrecer la crítica que un periódico como The New York Times publicó sobre el mismo. Así, según la crítica aparecida en mayo de 2013, firmada por Andy Webster, Singh lleva a cabo un escrutinio de la intersección de la geopolítica (especialmente las incursiones de Occidente en Oriente Medio) y la imaginería de Hollywood, que generalmente ha reflejado los intereses occidentales en la región. Webster considera que este documental invita al espectador a considerar la historia desde la perspectiva árabe, un punto de vista poco frecuente en Estados Unidos”.

*Valentino's Ghost* comienza con la figura que Rodolfo Valentino representó en *The Sheik* (1921), cargada de exótico erotismo. Continúa con el *Lawrence of Arabia* (1962) de David Lean, que “elevó a un líder británico de las tribus árabes a un estatus mesiánico” (Webster, 2013). La historia se trata de manera rápida pero con detalle, con un recuento del “saqueo” británico en Irak, Egipto y Palestina, así como los asaltos de Italia a Libia, de Francia a Argelia y España a Marruecos. También hay un capítulo para Israel, su formación como estado y el desplazamiento de los palestinos, pero no se obvian los actos terroristas de los palestinos (secuestros de aviones o la masacre de atletas israelíes en las Olimpiadas del 1972 en Munich), que también están contemplados.

Webster destaca “el toque personal” que aportan diversos testimonios en primera persona sobre “el encontronazo” con los estereotipos. El actor libanés-americano Tony Shalhoub (conocido por el sobrenombre de “Monk”) recuerda amargamente su experiencia interpretando a un terrorista en la serie de televisión “The Equalizer” en los años ochenta, mientras Albert Mokhiber, expresidente de la American-Arab Anti-Discrimination Committee, describe sus batallas con Disney por *Aladdin*.

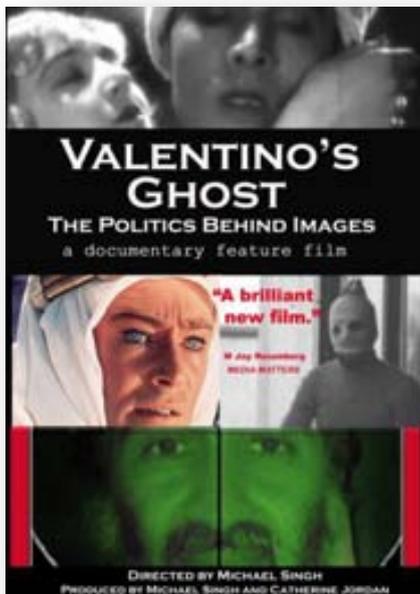
El escritor, ensayista, militar, guionista y periodista estadounidense Gore Vidal, muy conocido por sus posturas progresistas, describe con lucidez el golpe auspiciado por la CIA en Irán que expulsó del poder a Mohammad Mosaddegh, el primer ministro elegido democráticamente en 1953. Otros comentaristas que participan en el documental, entre muchos más, son John Mearsheimer, de la Universidad de Chicago, Niall Ferguson, de Harvard, y Melani McAllister de la Universidad George Washington. También interviene el corresponsal de internacional de The New York Times Anthony Shadid, que habla acerca del 11 de Septiembre. Webster menciona que el documental no cuenta con voces oficiales de Israel o del Pentágono, aunque alaba la participación de cómicos como Maz Johrani,

Aron Kaderand Ahmed Ahmed, que narran sus experiencias de ser descendientes de Oriente Medio en América con gran sentido del humor.

Finalmente, Webster concluye que aunque no cree que este documental vaya a cambiar la opinión sobre Oriente Medio “de la noche a la mañana” pero sí le reconoce un gran valor como estímulo para el debate nacional sobre el tema (Webster, 2013).

*Valentino's Ghost. The politics behind images* formó parte de la selección oficial de la Bienal de Venecia y del International Documentary Film Festival Amsterdam en 2012, entre muchos otros.

Imagen 5.9.: cartel de Valentino's Ghost (2012)



Fuente: <http://www.coveringmedia.com/>

Imagen 5.10.: fotograma de Melani McAlister en Valentino's Ghost (2012)



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=lguPz8o5suA>

La contribución del cine de Hollywood a la creación y perpetuación de estereotipos sobre árabes y musulmanes ha sido dañinamente eficaz desde el principio de la historia del cine y, según hemos visto, ha sido objeto de amplios estudios por parte de investigadores. Asimismo, ha sido denunciado a través de documentos audiovisuales como los que se han expuesto en este capítulo que pretenden hacer pública la manipulación a la que los espectadores son sometidos en su percepción de las sociedades árabes. Su difusión y la

sensibilización de los cineastas podría contribuir a una presentación más honesta de la realidad árabomusulmana, mejorando su percepción con toda su complejidad, sin mitos y sin generalizaciones que no sólo los presentan como un peligro constante y amenazador sino que dificultan enormemente la vida de los descendientes de árabes en Occidente.

### **Apartado 3: Cine documental**

“Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction (...) Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin”.

*Jean-Luc Godard per Jean-Luc Godard*  
(1985)

## Capítulo 6: cine documental

### 6.1. Aproximación histórica

Para este apartado, me basaré en la “historia breve y funcional” que desarrolla Michael Rabiger (2005:18-32) avanzando que no hay en este trabajo una intención exhaustiva sino tan solo a nivel introductorio y contextual que lleve a cabo un repaso de las principales películas documentales que han marcado la evolución de este género en su escaso siglo y medio de vida.

El cine documental apareció veinte años antes de que se le diera nombre, cuando el mundo se maravilló ante la *Salida de los obreros de una fábrica* (1895), la primera reproducción cinematográfica de los Hermanos Lumière. En sus inicios, las cámaras se convirtieron en testimonios de hechos y acontecimientos reales que servían a los informativos, muy útiles durante la Primera Guerra Mundial como medio de comunicación entre los gobiernos y sus poblaciones civiles. Estas películas reflejaban una postura patrioterica e ingenua. Según Rabiger, estos noticiarios son material documental pero carecen de la identidad de una verdadera película documental porque cada uno de ellos es episódico e inconexo. Les falta el tipo de visión interpretativa que ya muestra el cine de ficción de esos años como es el caso de *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith (Rabiger, 2005:18). Este autor reconoce las primeras manifestaciones del espíritu del documental a Dziga Vertov con el *Kinoglaz* (1924). Vertov es un joven poeta y montador cinematográfico que produjo noticiarios educativos que fueron parte vital en la lucha revolucionaria rusa. Vertov aborrecía la forma que consideraba “artificial y ficticia” del cine burgués y quería reflejar la vida tal y como la cámara la captaba. Del genio de Vertov sale la conocida teoría del Cine-ojo (*Kino-glaz*), el cine que representa la vida sin ejercer ningún tipo de imposición sobre ella. Este director mostraba un total rechazo por cualquier artificiosidad o manipulación como el guión, la escenografía o los actores profesionales. Su idea era buscar el cine en su estado más puro, separándolo del teatro y la literatura y preocupándose sólo de mostrar veracidad en todo lo que filma. Una de sus máximas fue: la cámara capta mejor la realidad que el propio ojo humano. Vertov se considera el precursor del llamado “cine directo”.

La literatura científica sobre cine documental, no obstante, suele considerar como el primer documental *Nanook of the North* (*Nanuk el esquimal*), datada de 1922 del cineasta

norteamericano Robert Flaherty, en la que narra la vida de una familia esquimal y que tuvo que ser rodada dos veces debido a que el primer material ardió accidentalmente, por lo que su director tuvo que rehacerla, con lo que ello supone de “intervención”. La familia esquimal se puso a las órdenes de Flaherty “interpretando” su vida nuevamente y colocando este documental en el polo opuesto a lo que Vertov pretendía.

El término “documental” se atribuye a John Grierson, figura clave de la escuela documental británica, que lo utilizó para referirse al film *Moana*, de Flaherty (1926), a la que dotó de “valor documental” (como derivación del término francés “documentaire”) en una crítica que escribió de la película en el *New York Sun* el 8 de febrero de 1926 (Petrus, 2009), aunque Jean Breschand lo relativiza asegurando que el término llevaba usándose en Francia un decenio “si bien de forma aleatoria porque no abarcaba un campo demasiado identificable” (Breschand, 2004:7). El film recreaba la vida cotidiana de un muchacho polinesio, siguiendo la línea de la temática de recreación de realidades lejanas y exóticas tan del gusto de la época. El término “documental” “proviene del viejo término latino “documento”, que designa un escrito empleado como prueba o información, remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso” (Breschand, 2004:8).

Para Grierson, el documental era el “tratamiento creativo de la realidad” (Rabiger (2005:21), por lo que ha dado un paso adelante respecto de los primeros documentos de noticiario y otorga gran importancia a la forma. Entre 1927 y 1933, Grierson, contratado por la administración británica, consiguió aglutinar a cineastas como Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Paul Rotha, Donald Taylor, Stuart Legg o Harry Watt, y junto a ellos nació el documental social que apuesta por el montaje creativo de las imágenes capturadas en la vida real y que intenta mostrar la vida y los problemas de la sociedad civilizada, justo lo contrario de lo que habían hecho hasta el momento los documentalistas pioneros, interesados más bien en mostrar a la civilización las formas de vida de los indígenas o los paisajes exóticos y lejanos que conseguían capturar a través de sus viajes (Petrus, 2009). Este, sin embargo, será un cine que perdurará por su éxito comercial y no podrá librarse de un sello colonialista entre la explotación y el exotismo (Breschand, 2004: 18).

Grierson, que se convertiría en el pionero del movimiento documental británico, de temática social, y en el padre del documentalismo canadiense<sup>92</sup> años después, fue un

---

<sup>92</sup> Grierson fue contratado por el gobierno de Canadá y desarrolló en este país la segunda parte de su carrera, supervisando la *Office National du Film Canadien* (1939).

apasionado de la obra de Flaherty durante años, con quien quiso colaborar aunque, finalmente, sus pasos se separarían porque el primero estaba más interesado en reflejar la realidad social de su entorno y el segundo siempre quiso mostrar lugares y realidades más lejanos y remotos. A raíz del documental *Man of Aran* (El hombre de Arán), de 1934, Flaherty fue acusado por Grierson y su colega Gotha de estar más interesado en crear arquetipos líricos que en reflejar las condiciones reales y políticamente comprometidas de sus personajes (Rabiger, 2005:20).

Mientras, Vertov exploraba otros caminos en Rusia: en su documental *Chelovek s Kinoapparatom* (El hombre de la cámara), de 1929, abre la vía a un cine experimental en que el cine se inventa a partir de sí mismo. Este documental sigue un doble hilo: el desarrollo de una jornada en una gran ciudad y el proceso de elaboración de la película que se está realizando. La fabricación del film (rodaje, montaje y proyección) deviene inseparable de la acción que se desarrolla y se filma. (Breschand, 2004:14).

Breschand considera a Flaherty y Vertov como lo más destacable de la producción de la época, además de puntales de dos vías opuestas. De lo que cada uno de ellos representa para la historia del documental, afirma:

“El uno hace del rodaje el momento privilegiado de su exploración, el otro se vuelca en el montaje y en sus inmensas posibilidades. Todavía hoy, los cineastas siguen reivindicándolos como referente. Algunos, como Jean-Luc Godard, hacen suyas las dos herencias (...).” (Breschand, 2004:12)

En el desarrollo posterior de las cinematografías nacionales, el cine estadounidense documental seguiría frecuentemente los pasos de Flaherty mostrando la luchas del hombre contra la naturaleza.

En Inglaterra, Grierson formaría la célebre Escuela Documental Británica, que durante los años treinta experimentó con las posibilidades del cine para capturar lo real y que se considera la precursora tanto del Free Cinema como del Neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague (Petrus, 2009) y que tuvo su máxima vigencia y esplendor creativo durante todo el periodo de entreguerras. De esta escuela surgieron documentales tan importantes como *Song of Ceylon* de Basil Wright (1933), que consiguió el premio al mejor documental en el Festival Internacional de Bruselas del año 1935, la reconocidísima *Night mail* de Harry

Watt y Basil Wright (1936), *Spare times* de Humphrey Jennings (1939) o *Children at School* de Basil Wright (1937), entre muchas otras. El brasileño Alberto Cavalcanti se unió a este grupo en 1934 aportando su interés estético, que venía a complementarse con el interés social de Grierson.

En general, en Europa en las décadas de los años 20 y 30 el cine documental se centraba en reflejar los problemas y ajetreos de la vida urbana que luchaba en su día a día contra la pobreza y el hacinamiento. Directores como Jon Ivens, Alberto Cavalcanti y Walter Ruttmann produjeron películas experimentales que con el tiempo se les ha dado el nombre “city symphonies” en su conjunto y de las cuales sorprende el espíritu romántico que contrasta con la dureza de las realidades que reflejan (Rabiger: 23). En España destaca ya Luis Buñuel con el retrato de la extrema pobreza de un pueblo de la frontera con Portugal en *Tierra sin pan* (1932).

Los nazis se dieron cuenta rápido del potencial ilimitado que tenían las películas en una generación muy aficionada al cine. Sus películas sirvieron a la propaganda de la supremacía aria y de las virtudes de políticas de Hitler, y entre ellas se encuentran dos obras épicas de gran valor en cuanto a los elementos argumentales y musicales: *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*), de la documentalista Leni Riefenstahl, estrenada en 1935 y considerada la mejor película documental de propaganda. Esta filmación se hizo en ocasión del congreso nazi que se celebró en Nuremberg en 1934 y su verdadero objetivo fue mitificar a Hitler y mostrarle como el gran líder del pueblo alemán. De la misma directora, destaca también *Olympia* (1938), sobre los juegos olímpicos de 1936 en Berlín, todo un himno al bienestar físico de los atletas (y por asociación a la salud del Tercer Reich).

Posteriormente, tras el asolamiento de casi la mitad de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de documentales que se realizaron, en su mayoría patrocinados por los distintos gobiernos, se fijaron en las consecuencias de la guerra mostrando todas sus dramáticas caras.

Los avances técnicos de finales de la década de los cincuenta que permitieron la grabación sincronizada de imagen y sonido mejoraron notablemente las grabaciones en exteriores reduciendo la aparatosidad y volumen de los equipos y la necesidad personal para manejarlos. Fue el nacimiento de la llamada cámara móvil. Esto supuso un paso adelante en favor de la naturalidad y la no interferencia sobre aquello que se grababa. Estos cambios trajeron consigo el desarrollo de dos teorías acerca de cómo manejar esta cámara, conocidas con *direct cinema* (en adelante cine directo) y *cinema vérité*.

En Estados Unidos, diversos cineastas, entre ellos los hermanos Maysles y Fred Wiseman, promovieron un cine de observación de la realidad que recibió el nombre de cine directo. Su objetivo era reducir al mínimo la intervención del equipo, de manera que primara la espontaneidad y el fluir natural de los acontecimientos de la vida. Desde esta teoría se promovían las filmaciones sin iluminación especial ni preparación aparente, manteniendo una postura neutra para que los acontecimientos más significativos fueran tomando forma por sí solos (Rabiger, 2005:25). En este tipo de cine los participantes se suelen percatar de la presencia de la cámara (a no ser que ésta esté oculta, cosa que consideran éticamente cuestionable) y a menudo reaccionan a ella modificando su comportamiento, lo cual pervierte la pureza de la observación que deviene más aparente que auténtica. Según Rabiger (2005:25), se mantiene el aspecto de realidad eliminando en la fase de montaje las escenas menos naturales. El objetivo es que el espectador se sienta observador privilegiado de la realidad, aunque la autenticidad de lo que ven sea cuestionable. El cine directo funciona bien cuando la acción que se está desarrollando acapara toda la atención de los participantes de manera que éstos no atienden a la cámara y se muestran en su espontaneidad.

El llamado *cinema vérité* surgió con la toma de conciencia del que se considera su creador, Jean Rouch, de que cuando filmaba sus documentales etnográficos en África establecía una relación (en ocasiones muy estrecha) con los participantes, al igual que le había sucedido a Flaherty con Nanook y su familia. De este modo, Rouch opta por asumirlo y permitir la visión de la cámara, que se integra de este modo en la grabación como un personaje más y legitima la acción del cineasta a la hora de intervenir y buscar y/o provocar los mejores momentos o las situaciones más representativas de lo que se quiere mostrar, sin ocultar estos esfuerzos al espectador. Este *cinema vérité* (llamado así en honor del *Kino-Pravda*<sup>93</sup> o *film-truth* de Dziga Vértov), tenía ecos del cine de Vértov, especialmente del film *Chelovek s Kinoapparátom* (*El hombre de la cámara*<sup>94</sup>) de 1929, y presenta una serie de características definitorias que lo diferencian del cine directo y que el investigador Eric

---

<sup>93</sup> En 1922, Vértov comenzó la serie de noticiarios llamados *Kino-Pravda* (Cine-Verdad). En la serie *Kino-Pravda*, Vértov filmó todo tipo de lugares públicos, en ocasiones con cámara oculta y sin pedir permiso. El más famoso noticiario fue *Léninskaya Kino-Pravda*, que mostraba la reacción a la muerte de Lenin en 1924.

<sup>94</sup> *El hombre de la cámara* (1929) muestra un día en la vida de un operador soviético, dedicado a filmar una ciudad soviética desde el amanecer hasta la noche. Se ha relacionado con una modalidad de documentales urbanos que tuvo éxito en la época, las "sinfonías de grandes ciudades", ejemplificadas por películas como *Die Symphonie der Großstadt* (*Berlin, sinfonía de una gran ciudad*) (1927), de Walter Ruttmann, o *Regen* (*Lluvia*) (1929) de Joris Ivens.

Barnouw recogió en su obra *The documentary: a history of the non fiction film* (Barnouw, 1993:254-255):

1. El documentalista de cine directo pone la cámara como testigo de una determinada situación de tensión y espera hasta que se produzca la crisis; en *cinema vérité* se trata de precipitar o provocar esa situación de tensión.
2. El realizador de cine documental directo aspira a ser invisible; el de *cinema vérité* es un participante manifiesto.
3. En el cine directo el director es un espectador de lo que acontece; en el *cinema vérité* adopta el rol de provocador del acontecimiento.
4. El cine directo encuentra su verdad en hechos asequibles a la cámara; en el *cinema vérité* se genera la paradoja de que las circunstancias creadas artificialmente hacen aflorar la verdad ante la cámara.

Como ambas formas de hacer cine documental están basadas en la espontaneidad de los procedimientos, ninguna de ellos podía reflejarse en un guión y los montadores experimentaron el fin de la tiranía de unos esquemas prefijados. Respecto a la la veracidad de lo que se muestra en el cine documental, para Rabiger no dependerá del modo escogido para realizarlo “sino que serán los espectadores con su conocimiento de la vida quienes confieran la impronta de ‘creíble’ a las películas, lo cual es igualmente subjetivo, pues requiere de juicios emocionales y empíricos” (Rabiger, 2005:26).

## 6.2. Aproximación conceptual

En los años treinta Grierson, a quien como se ha visto se atribuye haber acuñado el término “documental”, aplicaba este nombre a una categoría del cine de no ficción “más elevada” basándose en la acción creativa que el documentalista aplica al “material natural”, cosa que lo diferenciaba del simple reportaje periodístico. Grierson consideraba el documental como una forma de arte más allá de la simple documentación mecánica de algún fragmento de la realidad (citado por Plantinga, 2009:494)<sup>95</sup>. Plantinga afirma que la aportación creativa al documental, que considera inevitable, se manifiesta en diversos

---

<sup>95</sup> La traducción de este artículo ha sido extraída de la revista on-line Cine Documental (<http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>). Su autora es Soledad Pardo y se ha basado en el artículo publicado originalmente en inglés como Plantinga, C. (2009): “Documentary”. En: Livingston P. y Plantinga, C. (eds.): *The routledge Companion to philosophy an Film*. New York: Routledge cap. 45, pp. 494-503.

registros como la estructura retórica o narrativa, la edición, la dirección de fotografía, el diseño de sonido y, entrando en un terreno más polémico, las reconstrucciones y manipulaciones de acontecimientos profílmicos (lo que ocurrió delante de la cámara) (Plantinga, 2009:495).

Las discusiones en torno a la esencia y función del documental no han cesado desde entonces, así como las teorías sobre los límites para utilizar recursos retóricos y narrativos considerados más propios de los géneros de ficción.

Según Bill Nichols, el concepto de documental “no ocupa un territorio fijo” (Nichols, 1997:42). Este autor considera que se requieren no una sino tres definiciones de documental para que puedan abarcarse adecuadamente todos los tipos posibles. Nichols lo considera definible desde el punto de vista del realizador, del texto y del espectador, lo cual nos llevará a definiciones diferentes aunque no contradictorias. Entre ellas, Nichols otorga un mayor crédito a la que tiene que ver con la percepción de la audiencia. Así, considera engañosa la definición basada en que en el documental el director ejerce menos control directo sobre la historia que en la ficción; respecto al texto, Nichols afirma que si lo tomamos como único elemento de referencia, no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción. (Nichols, 1997:54). En cambio, sí considera distintivo las expectativas que se generan en el visionado de un documental y que explica del siguiente modo:

“Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto. (...) Las capacidades del procedimiento de visionado, como las costumbres y el inconsciente freudiano en general, nos orientan hacia el mundo, o hacia un texto (...)” (Nichols, 1997:55).

La diferencia más importante, según Nichols, entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental se encuentra en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. En el documental a menudo empezamos dando por sentado que la etapa intermedia —la que se produjo frente a la cámara—, es idéntica al hecho real que

podríamos haber presenciado nosotros mismos en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso profílmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla. (Nichols, 1997:56).

Alejandro Cock, por su parte, está de acuerdo con la naturaleza retórica del cine documental que Plantinga y Nichols apuntan y considera lo siguiente:

“(…) por un lado se trata de un texto concebido para lograr un efecto de realismo: intenta persuadir al espectador que se encuentra frente a un “documento” de lo real, un mundo proyectado que no es ficticio. Por otro lado, dicha persuasión y una serie de mecanismos extra textuales y de semejanzas familiares llevan a la red de espectadores-textos-practicantes-marco institucional a clasificar o indexar dicho texto como documental” (Cock, 2012:358).

En esta definición, Cock hace alusión a la importancia del “indexado” que se analiza más adelante<sup>96</sup>. Asimismo, este autor admite que la definición de documental deber ser necesariamente “abierta” y “relativa” porque “cambia con los tiempos y los espacios” (Cock, 2012:358).

### **6.2.1. Posturas “ubicuas” (Plantinga)**

Las posturas que Plantinga denomina “ubicuas” son aquellas que afirman que todo film es una representación documental y las que aseguran que toda película es ficción.

El planteamiento de que las películas documentales son un documento y a la vez una construcción creativa ha dado argumentos para considerar que todo film es ficción. Esta es la postura mantenida por Jacques Aumont (Jaques Aument et al., 1992: 77) y Christian Metz y de cineastas como Frederick Wiseman, que apuesta por denominar más justamente al documental con el término “ficciones reales” (Benson y Anderson, 1989). Estas posturas considerarían únicamente como documentales los vídeos de vigilancia, desprovistos de cualquier intervención pero, según Plantinga, también de comunicación (Plantinga, 2009:495).

---

<sup>96</sup> Ver p. 120 (Carroll, 1997).

En el otro extremo encontramos las teorías que afirman que toda película es documental o “tesis documental ubicua” (Plantinga: 495), representada por la afirmación de Bill Nichols de que “todo film es documental (...) porque habla de la cultura que lo produjo y reproduce las semejanzas de las personas que actúan en él” (Nichols, 1991:1, citado en Plantinga: 495), aunque Plantinga se muestra disconforme insistiendo en diferenciar documental de mero documento y reconocerle el plus que aporta como parte de su esencia y como una categoría diferenciada.

### **6.2.2. El documental como modo de recepción**

Plantinga relaciona la postura del documental ubicuo (todas las películas son documentales) con la consideración de que el documental es un modo de recepción. Según esto, todas las películas se pueden comprender como documentales y en esta actitud de la audiencia se basará la distinción entre ficción y no-ficción (Plantinga: 496), lo que llevaría a afirmar que la distinción no es una cuestión de texto o contexto (Eitzen, 1992:92; Branigan, 1992:98; citados por Plantinga: 496). Winston afirmaba en este sentido que el documental puede justificar solamente admitiendo que la diferencia entre una película de ficción y no-ficción se encuentra en la mente de la audiencia (Winston, 1995:253). Frente a esta posición, Plantinga acepta que un documental no puede reproducir por completo aquello que pretende y que todos los filmes de ficción pueden ser vistos como documentos de algo, pero critica que esta teoría adolece del error de confundir “documento” con “documental” y además no tiene en cuenta la dimensión social de las definiciones, adjudicando a cada individuo y a su subjetividad una división de géneros (Plantinga: 496).

### **6.3. Caracterización del género documental**

El macrogénero documental tiene características propias (Ganga, 2004:481) aunque movedizas: presenta fuertes relaciones con los referentes reales, muestra variadas formas de tratar esos referentes, entre las que destaca la presentación en forma de relato, las implicaciones entre la narración y la enunciación y la capacidad de conformar un discurso sobre el mundo.

Los dos intentos más importantes de caracterizar el documental en la tradición analítica son la “teoría del documental como rastro” de Gregory Currie y el grupo de teorías denominadas como “de la acción comunicativa” (Plantinga, 2009:497).

Para entender la teoría de Currie hay que saber diferenciar entre “testimonio” y “rastro”, sabiendo que ambos son signos o comunicaciones que llevan información. Testimonio es el registro de lo que alguien pensó acerca de algo (depende de la creencia), mientras que el “rastro” es un registro independiente de la creencia. (Plantinga: 497). Una fotografía es un rastro (es independiente de la creencia), mientras que una pintura no. Así, Currie considera los documentales están hechos fundamentalmente de rastros pero las películas de ficción también contienen rastros que no necesariamente representan lo que es (los actores no son los personajes que representan). ¿Cómo diferenciar entronces? Para Currie, el documental ideal es “un relato sostenido filmicamente cuyas imágenes constitutivas representan sólo fotográficamente: representan únicamente aquello de lo que están hechas” (Currie, 1999:291, citado por Plantinga, 2009:497). Esto significaría que el film documental en un sentido puro utiliza imágenes (en movimiento o fijas) que representan sólo aquello de lo que están hechas esas imágenes. Esta postura ha sido criticada (Carroll, 2003:225-233; Choi, 2001:317-319), también por el propio Plantinga (2005, 105-117) por volver a considerar el documental como un mero documento y negarle su plus de discurso retórico estructurado, lo que viene a mostrar la influencia del cine directo y el *cinema vérité* de los años cincuenta y sesenta que abogaban por un cine documental de registro que evitara la manipulación del director, aunque luego no dudaron en montar recreaciones y puestas en escena como se ha visto que hicieron Flaherty, Grierson y otros. Las producciones documentales de los últimos veinte años, en cambio, han optado por liberarse de las restricciones del *cinema vérité* (Plantinga, 2009:497).

Las teorías de la acción comunicativa son para Plantinga (498) las que definen el documental como un acto lingüístico o acción comunicativa considerando como rasgo distintivo del documental una clase de acto ilocutorio<sup>97</sup> que, en el caso del cine documental consiste en una aserción sobre el mundo real. Plantinga se remonta a sus obras de 1987 y 1997 (16-19) para explicar que él considera el documental como un “arte representativo” y que, como tal, en él hay un agente que “proyecta un mundo”. En la ficción, el agente toma

---

<sup>97</sup> El acto ilocutorio se inserta en la teoría de los actos lingüísticos y consiste, según John Austin, en aquella parte de un acto lingüístico en la que la persona usa palabras, gestos o algún otro medio expresivo para realizar una clase de acción entre varias, como una aserción, una petición o una apología. En: Plantinga, C. (2009): “Documentary”. En: Livingston, P. y Plantinga, C. (Eds.). *The routledge Companion to philosophy an Film*. New York: Routledge P. 498.

una postura “ficticia” hacia lo que proyecta, que no significa que sea las cosas tal como son porque lo hace para el entretenimiento o la ilustración de la audiencia, mientras que en el cine de no-ficción “el cineasta toma una postura asertiva presentando estados de cosas como si ocurrieran en el mundo real” (Plantinga, 2009:498). Han apoyado tesis en esta misma línea los autores Noël Carroll y Trevor Ponech. Carroll identifica en el cine documental un modelo de comunicación que llama “de respuesta de intención” que se basa en la presunción del director/artista de una respuesta concreta por parte de la audiencia. El cineasta al presentar su película se propone que la audiencia la tome como una aserción o afirmación (1997), por lo que Carroll llama al documental “película de aserción presunta” (Carroll, 1997). Carroll es el que introdujo el concepto de “indexación” para referirse a los procesos por los que los cineastas o las empresas de distribución de películas las clasifican como ficción o documental. Este acto de indexación da pie al público para recibir la película de un modo u otro que ya viene predefinido, siguiendo las convenciones de los géneros que generan una expectativas (Carroll, 1996:232). La de Carroll es una teoría basada en la respuesta de intención de la audiencia (Plantinga, 2009:498).

Por su parte, Trevor Ponech pone el acento en la intención del cineasta (es intencionalista). Este autor considera que los documentales son aserciones cinematográficas hechas para que el espectador sostenga una actitud de creencia hacia ciertos estados de cosas (1997:204). Las intenciones del cineasta se pueden descubrir en el proyecto de la película y en la manifestación de sus planes en las obras terminadas (Ponech, 1999:8-39).

Plantinga combina estas teorías y trata de solucionar algunos vacíos que encuentra a la hora de encajar todo tipo de documentales en ellas. De este modo, llega a la siguiente definición del cine documental: “es una representación verídica afirmada” (2009:499), lo cual asegura que funcionaría para diversos estilos y técnicas documentales, sosteniendo que “el acto ilocutorio característico del documental típico es proporcionar una representación implícitamente verdadera, confiable y/o exacta” (Plantinga, 2009:499). El autor recurre a su artículo de 2005 *What a documentary is, after all?* para explicar de forma pormenorizada su anterior definición:

“En (...) su contenido proposicional, un documental se propone ser considerado verídico; en (...) sus imágenes y sonidos registrados y su correspondiente ordenamiento, es diseñado para ser tomado como una guía confiable hacia los elementos relevantes de la escena profilmica, sin

ser necesariamente tomado como una teoría particular sobre el contenido proposicional de la escena” (Plantinga, 2005:114-115).

Según Marta Torregrosa (2008:305), en su artículo sobre la naturaleza del cine de no ficción, Plantinga sitúa la definición y caracterización del cine de no ficción en el ámbito de la pragmática. Esta autora considera que desde ésta el cine de no ficción ya no se define principalmente por ser una imitación o una copia, ni tampoco un cine en el que hay una relación particular entre las imágenes y sus referentes, sino que nos invita a aceptar como verdadero lo que los sujetos nararan acerca de algo que ha ocurrido, aunque el público también sabe que es posible más de una perspectiva.

“El cine de no ficción es, como cualquier otra expresión de nuestro conocimiento acerca de lo real, una representación que no agota la realidad y en la que siempre hay –siguiendo a Staley Cavell- maneras mejores y peores de mostrarla” (Torregrosa, 2008:309).

#### **6.4. Las cuatro tendencias fundamentales según Renov**

Michael Renov (1993:10-21) propone las que llama las cuatro tendencias fundamentales o funciones retóricas/estéticas atribuibles a la práctica documental. Este autor avisa de que no pretende que sean exclusivas sino que “la fricción y superposición entre ellas son prueba de la riqueza y variabilidad histórica de las formas de no-ficción en las artes visuales” (Renov, 1993:10). También afirma que estas cuatro funciones operan como “modalidades de deseo”, es decir, impulsos que alimentan el discurso documental:

1. Grabar, revelar o preservar: es la función mimética común a todo el cine, pero acrecentada por el documental y muy asociada a él. En esta se incluirían tanto películas como las de Flaherty como los contemporáneos diarios personales (Cock, 2012:114).
2. Persuadir o promover: función que Renov denomina retórica, es decir, la búsqueda de técnicas argumentativas y estéticas de persuasión para lograr objetivos sociales o personales. Grierson sería el seguidor por excelencia de esta función, pero Cock considera que podrían formar parte de ella otras películas tan diversas como *Night*

*and Fog* (1995), de Alain Resnais, ya que para Renov la persuasión es transversal a todas las demás funciones. (Cock, 2012:115).

3. Analizar o cuestionar: función mimético/racional que sería un reflejo más “cerebral” del primer modo en el cual la actitud escéptica buscaría la implicación activa de la audiencia como en el cine “brechtiano”. En esta categoría se ubican básicamente los documentales de las corrientes del cine directo y el *cinéma vérité*, aunque dicha función se puede encontrar en otros documentales pioneros como los de Vertov, o contemporáneos como los de Alain Resnais o Chris Marker (Cock: 115).
4. Expresar: es la función estética, que ha sido estrechamente ligada a la forma documental y a la vez ha sido la más subvalorada y rechazada debido a la actitud científicista imperante en la sociedad, posición con la cual Renov está en desacuerdo al afirmar que el objetivo comunicacional es más fuerte al apoyarse en esta función. La función estética predomina en varias corrientes como las de los vanguardistas o en documentalistas como Flaherty.

### **6.5. Disolución de fronteras ficción/no ficción**

Históricamente, la separación entre géneros de ficción y no-ficción ha sido determinante en todas las definiciones y clasificaciones conceptuales de productos cinematográficos, que debían situarse necesariamente a uno u otro lado de esa línea divisoria. Dentro de este contexto, el documental ha sido el paradigma de la no-ficción, es decir, asociado convencionalmente a una forma fílmica más cercana o respetuosa con la realidad que la ficción. En los últimos tiempos, sin embargo, el documental ha sido objeto de un renovado interés desde el momento en que el cine de la modernidad ha puesto en cuestión y ha sometido a escrutinio los modelos genéricos y las convenciones más asentadas acerca del modo de representar de la realidad:

“La separación de ficción y no-ficción se ha diluido y el cine moderno genera su propia forma fílmica, de tal manera que no sea la adscripción a unos códigos preestablecidos o a un determinado modelo formal lo que instaure el contrato de lectura y su estrategia significativa, sino precisamente su transgresión, las desviaciones formales que orientan la

lógica del film y su particular relación con el espectador” (Lorente, 2010:2)

La profesora Rosa M<sup>a</sup> Ganga, de la Universidad de Alicante, nos ofrece una primera aproximación conceptual:

“El documental se considera, entre otras cosas, un discurso sobre la realidad social que opera a través de la selección, la clasificación y la narración de hechos y de procesos (ya sean científicos, sociales, históricos, etc.). Supone, pues, una representación determinada del mundo” (Ganga, 2004:474).

Y continúa desde una perspectiva generalizadora afirmando que el género documental es uno de los dos macrogéneros institucionalizados por el cine y la televisión, un género que nos habla sobre lo real y las relaciones que se establecen entre los referentes y los variados tratamientos que de ellos se puede hacer, sobre muchas de las cuestiones entre la narración y la enunciación y sobre su propia capacidad de conformar un discurso sobre el mundo. Frente a esto se sitúa el otro gran macrogénero: la ficción (Ganga, 2004:470). Sin embargo, reconoce que ya no siempre es sencillo delimitar las respectivas fronteras. Desde una perspectiva más pragmática que implica a emisor y receptor, Ganga afirma que podría decirse que el documental “es un texto que pretende transmitir un saber o una información, contando que debe haber alguien que quiera transmitir ese saber y alguien que desee aprender o conocer lo que se le transmite, es decir, hacen falta un emisor y un receptor o espectador predispuestos a cumplir su rol para que el documental sea entendido como tal” (Ganga, 2004:470).

Bill Nichols, uno de los grandes referentes de la teoría científica sobre cine documental, viene a resumir en una frase el proceso de disolución de las fronteras entre ficción y no ficción que caracteriza los últimos tiempos de la evolución de los géneros audiovisuales y que hace imposible o muy difícil establecer una definición estática de documental: “El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo” (Nichols, 1997:42). En el mismo sentido, Guy Gauthier, uno de los especialistas en documental más renombrados, le reconoce su condición de “*objet filmique mal identifié*” (Gauthier, 1995).

### 6.5.1. Hibridación: la ficcionalización del referente

Como se ha visto, el documental deja de ser insertado necesariamente en el género de no ficción puro. Incorporar ficción no supone salir del género documental. Entra en escena el concepto de docuficción. Nichols apunta las complejas relaciones e hibridaciones que se dan entre géneros y que muestran como irremediable o natural la llegada a la docuficción:

“Algunos documentales hacen un fuerte uso de prácticas o convenciones como por ejemplo la escritura de guiones, la puesta en escena, la reconstrucción, el ensayo o la interpretación, que a menudo asociamos con la ficción. Algunos tipos de ficción hacen un fuerte uso de prácticas o convenciones, tales como el rodaje en el lugar, el uso de personajes reales, de cámara en mano, de la improvisación y del metraje encontrado (secuencias no rodadas por el cineasta) que frecuentemente se asocian con la no-ficción o documental” (Nichols, 2001).

Frente a esto, los investigadores Joaquim Romaguera y Homero Alsina consideraron que una de las pocas cuestiones en la que han coincidido la mayoría de autores ilustres como John Grierson es en el papel del referente: “El documental debe recoger su material en el terreno mismo” (Romaguera y Alsina, 1989:143). Ésta se ha constituido como norma institucionalizada del documental. No obstante, también admiten:

“La finalidad del documental (...) es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección (...) la labor de selección la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada”.  
(Romaguera y Alsina, 1989:152)

Al final de esta cita, donde establecen el fin del documental como “narrar la verdad de la forma más adecuada”, abren la puerta a la posibilidad de emplear aquellas formas que se consideren más adecuadas para comunicar aquello que se desea.

El documental no es lo real, sino una construcción que presenta particularidades propias en sus procesos de realización. Para ello requiere unas habilidades técnicas y narrativas, incluso artísticas, que van desde la elaboración del guión, al acceso a las fuentes o los procedimientos de selección, jerarquización y tematización del material documental. Pero también necesita de unas competencias y un material tecnológico que serán la base y el sustento físicos de esos procedimientos (Ganga: 2004). Estos procesos pueden dar lugar, partiendo de los mismos referentes, a textos documentales muy distintos, según sea el tratamiento formal que se les dé. Los referentes pueden ser tratados con distintos grados de ficcionalización o narrativización a la hora de construir el texto. Esta ficcionalización puede ir desde la estructuración de los referentes filmados en forma de un relato clásico hasta la estructuración no narrativa de tipo experimental o como un producto tan incalificable como *El hombre con la cámara*, de Dziga Vértov<sup>98</sup>, al que todavía hoy dudan muchos si clasificar como documental o como film poético o experimental (Ganga, 2004:472-473).

La profesora Ganga afirma que incluso documentalistas tan respetados como Robert Flaherty, considerado el “padre” del documental, han realizado algunos de sus mejores filmes con unos tratamientos del referente considerablemente “ficcionalizados”. Por ejemplo, no tuvo inconveniente en volver a filmar todo en su famosísima y emblemática película documental *Nanook el esquimal* (1922) debido a que el material filmado ardió accidentalmente. En la segunda filmación (la que nos ha llegado), Flaherty obligó al esforzado esquimal protagonista de su historia y a su familia a repetir las acciones que ya habían realizado, es decir, “llevó a cabo una dramatización y reconstrucción del referente, de la realidad, de la misma manera que había dramatizado la primera versión, en la que realizó un gran trabajo de puesta en escena” (Ganga, 2004:473).

## 6.6. El documental según los modos de producción (Nichols)

La evolución que ha experimentado el cine documental se plasma asimismo en la clasificación que el profesor Bill Nichols nos propone según cuatro modos de producción, y que él define como la combinación entre estilo de filmación y práctica material (Nichols, 1991:32-75):

---

<sup>98</sup> Dziga Vertov, (Polonia 1896- Rusia 1954), director de cine vanguardista soviético, revolucionó el género documental con su obra *El hombre con la cámara* (1929), que muestra un día en la vida de un operador soviético, dedicado a filmar una ciudad soviética desde el amanecer hasta la noche.  
Ver más en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Dziga\\_V%C3%A9rtov](http://es.wikipedia.org/wiki/Dziga_V%C3%A9rtov)

Tabla 6.1: Modos de producción según Bill Nichols

Modos de producción	
Modo expositivo	El documental clásico o ilustración de un argumento con imágenes.
Modo observacional	Filmar la realidad tal y como es (representado por el <i>direct cinema</i> norteamericano de los años 60). Está relacionado con el desarrollo tecnológico (equipos portátiles y sincrónicos).
Modo interactivo	Mostrar la relación entre el sujeto filmado y el realizador, se desarrolla sobre todo con el cine etnográfico en que el director entra en las vidas de unos personajes, participa de ellas y las muestra.
Modo reflexivo	Hacer consciente al espectador del propio medio de representación. El proceso forma parte del producto y está explícitamente incorporado en él. El documental ya no es una ventana al mundo sino una construcción o representación de éste. Promueve que el espectador tome una postura crítica. Toma plena vigencia en los años 80 aunque Nichols reconoce algún rasgo en <i>Celovek kinoapparatom (El hombre de la cámara)</i> (1929) de Vértov.

Fuente: elaboración propia

Esta clasificación llevada a cabo por Nichols ha sufrido diversas modificaciones y en etapas posteriores añadió dos modos nuevos (Nichols, 2001:10-75), ambos relacionados con la influencia de las vanguardias artísticas y que se alejan de la búsqueda de realidad. Se trata del modo poético, que directamente se debe a la incursión de las vanguardias en el cine y que adapta recursos representativos provenientes de otras artes como la fragmentación, los actos incoherentes, las asociaciones ambiguas o las impresiones subjetivas. Está orientado sobre todo a generar un estado de ánimo y un tono más que a proporcionar información. El último que incorporó es el modo performativo, que cuestiona las bases del documental tradicional y las fronteras con la ficción. Su objetivo es la expresividad, la poesía y la retórica abandonando la representación realista. Se valoran más las cualidades evocadoras del texto que su capacidad de representación.

Esta clasificación de Nichols tuvo diversas críticas, de las que destacaremos aquí la de Plantinga (Cock, 2012:119). Este autor consideró dos aspectos principalmente: la posición historicista y evolucionista implícita de la teleología de Nichols, ya que en ella se identifican claramente ciertos períodos con un modo característico de documental, pudiendo dar la idea errónea de que otro tipo de producciones no se daban simultáneamente, cuando Plantinga argumenta que todas se han usado desde el inicio mismo de la forma documental. Cabe decir aquí que Nichols ya había apuntado esta

aclaración. La segunda critica la escala valorativa que se deja entrever en la clasificación, en la que el modo expositivo sería el más retrógrado o primitivo y el reflexivo el más avanzado y complejo.

En las corrientes teóricas españolas en general se ha aceptado la división de Nichols aunque se le ha considerado insuficiente para las formas contemporáneas de cine de no ficción. Cock (2012:120) considera que si se le da una línea de continuidad a la clasificación de Nichols, el cine ensayo sería la única que podría considerarse una nueva modalidad o una categoría “abarcante, pues constituye una forma diferenciada de relacionarse con los espectadores, con la realidad, los participantes y con la propia representación”. Así, Josep M<sup>a</sup> Català, ha considerado el cine ensayo como “el estado emblemático del nuevo documental” (2010:52), la “forma más novedosa del mismo” que alcanza con éste su “consolidación” (2007:99) e incluso equipara la evolución hacia una mayor subjetividad de la enunciación a los modos documentales de Nichols, estableciendo un recorrido que empieza por el documental expositivo y observacional, luego el interactivo y reflexivo, el performativo y finalmente el film ensayo como nueva categoría (2005:148-149).

## 6.7. El documental histórico como motor de evolución

El documental, como género audiovisual, ha sufrido en los últimos treinta años cambios muy importantes (Barnouw, 1993 y Berciano, 2007). Los primeros documentales seguían una estrategia narrativa de tipo lineal trasladando directamente un ensayo escrito que se ilustraba con imágenes en movimiento. A grandes rasgos se podría afirmar que la única innovación importante que se añadió en los años sesenta fue el inserto de declaraciones de especialistas sobre el tema expuesto o, en el caso de la línea cultural de la cadena americana BBC, la presencia de un narrador conocido – un especialista o un personaje público – que se dirigía al espectador provocando una cierta complicidad (Kriwaczek, 1997).

La aparición en ciertos reportajes históricos de figurantes se introduce en los años setenta no sin cierta crítica por parte de los historiadores que deseaban una separación absoluta entre su disciplina, considerada como una descripción de la realidad, y la narración de ficción, despreciada o minusvalorada como simple entretenimiento de las masas<sup>99</sup>. La

---

<sup>99</sup> La aprensión por la ficción es bien antigua y tiene unas bases teóricas ilustradas. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “La industria cultural: ilustración como engaño de masas”, en *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México, 1981, p.393-432.

polémica sobre si estas apariciones eran adecuadas se unió al hecho evidente de que los primeros ensayos ficcionales de canales de Historia americanos acentuaban directamente tópicos manidos y en muchos casos se presentaban como un parche poco digerible académicamente (Bruzzi, 2000).

Los filmes históricos contribuyeron a provocar una reflexión sobre la pedagogía de la ficción como reflejo y reflexión sobre la memoria histórica. Comenzaron a realizarse filmes históricos con claras pretensiones documentales como *El regreso de Martín Guerre*, de Daniel Vigne (1982), *En busca del fuego*, film de Jean Jacques Annaud (1982); filmes con una ambientación histórica controlada por especialistas como en *El nombre de la Rosa*, también de Annaud (1986), cuya escenografía contó con el asesoramiento del medievalista Jacques Le Goff<sup>100</sup>, o *El último emperador*, de Bernardo Bertolucci (1987).

El documental histórico se ha ido adaptando a estos cambios de la gran pantalla y los ha introducido a su vez: los figurantes han ido cobrando un papel cada vez más destacado, escenificándose partes completas de las narraciones con un mayor control de los especialistas universitarios para que no se produzcan anacronismos en vestuarios, mobiliario o construcciones reflejadas en el documental. Estas escenas han ido mejorando en los últimos años hasta la introducción de lo que algunos consideran un nuevo género, la docuficción, que ha dado un gran salto al introducir diálogos y trama en la representación y donde actores profesionales recrean momentos históricos concretos con la ayuda de especialistas.

Para las nuevas docuficciones se toma prestada una argumentación narrativa de la novela histórica y también de la novela policíaca, por la búsqueda de un misterio que es desvelado por los sucesivos investigadores que aparecen en pantalla. El caso más llamativo ha sido la investigación llevada a cabo por National Geographic sobre el famoso Evangelio de Judas<sup>101</sup> con una enorme resonancia mediática.

La cámara aportará en esta evolución un nuevo elemento sobre el que el especialista Josep Maria Català reflexiona: “a partir de finales del siglo XX la cámara ya no es un elemento neutro sino que influye aportando vanguardia y ficción al propio documental, aunque no se renuncie a la realidad”<sup>102</sup> (Català, 2010).

---

<sup>100</sup> La relación entre Annaud y el EHESS (Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales), a la que el historiador Jaques Le Goffs vinculó su carrera docente, quedó rota cuando el director impuso la biblioteca de la escena final que no era medieval sino que se basaba en dibujos de Piranesi del siglo XVIII.

<sup>101</sup> KROSNEY, Herbert. (2006). *El Evangelio perdido de Judas*. Barcelona. National Geographic & RBA.

En los últimos años, además, los avances de la informática han permitido asimismo una serie de presentaciones, figuraciones, fondos y construcciones virtuales que se han incorporado al género documental dándole una extraordinaria riqueza.

## 6.8. Representatividad del documental

Jacques Lacan consideró que todo texto es una representación de elementos propios de la sociedad que lo produce (Lacan, 2013:99-106).

Algunos de los más prestigiosos investigadores se han aproximado al documental con gran escepticismo sobre la capacidad del mismo de representar la realidad con veracidad, exactitud u objetividad, posturas a las que Plantinga (2009:499) ha rehusado llamar postmodernas o postestructuralistas por considerarlos nombres poco definidos y ha preferido denominar escépticas. Éstas se contraponen al realismo crítico que sí admite que en algunas ocasiones el documental puede ser verídico, exacto y objetivo.

Las posiciones escépticas, mayoritarias en los últimos años, rechazan la posibilidad de la objetividad en el documental, que supondría la eliminación en una película del punto de vista, la perspectiva, la opinión personal y cualquier mediación entre el cineasta y el mundo real. A esta opinión se suma Brian Winston, que también niega la posibilidad de objetividad, pero además va más allá y añade que esto hace que el documental sea incompatible con los objetivos didácticos, algo con lo que Plantinga no está de acuerdo (Winston, 1995:48-49, citado por Plantinga, 2009:500). Este último considera, además, que la objetividad puede determinarse como grado, de manera que un documental puede no llegar al nivel óptimo de objetividad pero sí ser más objetivo (o menos) que otro (Plantinga, 1997: 212-213). En este debate, Michael Renov cuestiona la objetividad argumentando que todo el discurso documental se sirve de tropos o figuras retóricas añadidas que no existen en la realidad que está representada (Plantinga, 2009:500), tropos narrativos como la ironía, la comedia y la tragedia, o dispositivos fílmicos como la edición y el flashback (Renov: 1993:7).

Bill Nichols, por su parte, aporta argumentos contrarios a la objetividad que coinciden con los de Winston y Renov, y añade además que que pretender la objetividad en

---

<sup>102</sup> CATALÀ, Josep Maria (2010). "La imagen y la representación de la complejidad". Conferencia de apertura del curso *Retos e hibridaciones discursivas en la nueva cultura visual digital*. Morella. Universitat Jaume I.

el cine documental suele esconder intenciones políticas (Nichols, 1991:195, citado en Plantinga, 2009:500).

Según Plantinga, la tendencia es al cuestionamiento del documental “con manto de autoridad epistémica” o con “voz de Dios” que se dirige a un espectador pasivo. Para este autor, el documental cuenta ahora con un texto interactivo en el que participan el espectador y los propios sujetos retratados, con los que se establece un diálogo que construye el significado del mismo (Renov, 2004; Ruby 1988), así como la reflexividad como acción cuestionadora de la supuesta credulidad de los espectadores (Plantinga, 2009:501).

### 6.9. La mirada del director

El mismo proceso de difuminación de las otrora rígidas fronteras entre ficción y no ficción tiene ahora un reflejo directo y lógico en la actitud o mirada de los directores de las producciones audiovisuales documentales. Esta se puede apreciar respecto a su objetividad / subjetividad y también en relación a su participación / aparición en las mismas, así como en sus objetivos, que pasan de un mero reflejo de la realidad, a un análisis de la misma con mayor o menor objetividad, mostrada en mayor o menor medida, y llegan hasta un puro ejercicio de subjetividad y entretenimiento para volver a un análisis social y/o político que buscará la complicidad del público y el entretenimiento, que ya no se abandonará.

El profesor Luis Deltell Escolar, en su artículo *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento. El documental de ficción: entretenimiento y manifiesto* (2006), hace un repaso general de la evolución de la objetividad y la imparcialidad en el documental que presentamos a continuación en forma de gráfico (Deltell, 2006:186-188):

Tabla 6.2: Evolución de la objetividad y la imparcialidad en el documental según Deltell

Documental	Objetivo	Intervención del director
Hermanos Lumière: <i>Salida de los obreros de la fábrica</i> (1895)	Transmitir la verdad y, a ser posible, el acontecimiento	No hay montaje. No hay una propuesta o explicación claras. Sí hay alguna indicación a los actores.
Robert. J.	Transmitir la	Hay planificación de lo que se grabará e indicaciones a los protagonistas, que

Flaherty: <i>Nanook, el esquimal</i> (1922)	realidad de una familia esquimal	casi actúan como actores. Teatralización. Aun así, es imparcial y objetivo.	
Ivory (1936)	Defender la causa de la II República en la guerra civil española	El director explica lo que ocurre tomando partido. Parcialidad objetiva y sincera: reconocida. <sup>103</sup>	
Agnès Varda: <i>Daguerrotipos</i> (1978). Mirada subjetiva de la vida en su calle.	Expresar miradas personales y subjetividad (ya no son análisis sociales o películas políticas)  Entretener	El Nuevo Documental (finales 70 a mediados 80): director-protagonista (ya no es un notario, sino un testigo implicado en el asunto) que busca la subjetividad y el entretenimiento.	Varda: “No sé lo que he montado, si un documental, un reportaje o una carta personal”.
Woody Allen: <i>Zelig</i> (1983)			Película de ficción con apariencia de documental histórico. Utiliza todos los elementos y el lenguaje propios del género. También es un falso documental.
Orson Welles: <i>F for fake</i> (1974) Acerca de un imitador de cuadros.			Welles (en el propio film): “Todo lo que va a ver es una copia, una imitación, un fraude”.
Wim Wenders: <i>Tokio ga</i> (1985). Viaje del director a Tokio en busca de recuerdos de Ozu.			Director-actor-personaje. Pura emotividad.
Michael Moore: <i>Roger and me</i> (1989).	Entretener	Años 80 - 90: el Nuevo Documental desembarca en el terreno político y de análisis social. Posición subjetiva y emotiva. Busca que el espectador sienta simpatía por él, le dé la razón.	

<sup>103</sup> La actitud parcial y sincera será muy habitual en los documentalistas durante la II Guerra Mundial y postguerra. Obras parciales pero objetivas. También las hubo propagandísticas (Deltell, 2006:37).

Explicación de cómo su ciudad se ha hundido por el cierre de una fábrica de General Motors.		Entretenimiento: espectacularidad, golpes de efecto, emociones, humor...
---	--	--

Fuente: elaboración propia según clasificación de Deltell

Conectar con el público es un objetivo irrenunciable y para ello el entretenimiento se erige como condición *sine qua non*, después vendrán otros objetivos añadidos como puedan ser el análisis social o político, un objetivo didáctico, poético o de cualquier otro tipo.

### 6.10. La importancia de la ética en el documental

Plantinga justifica la importancia de la ética en el género documental porque éste tiene la capacidad de cambiar percepciones públicas y también de incidir seriamente en las vidas de quienes aparecen en la película (Plantinga, 2009:501). Así, este autor considera que la ética concierne directamente a la mentira en el documental, una cuestión a la que no siempre se le ha dado la debida importancia. Plantinga considera que la ética en un documental concierne al director/a, a los que lo/la patrocinan o a la afiliación del grupo, a los sujetos representados y a la audiencia. El dilema ético que pueda surgir durante un rodaje se limitará a las obligaciones éticas del cineasta con respecto a la audiencia y a los sujetos representados (Plantinga: 502). Con respecto a la audiencia, la obligación del cineasta será la de no engañar o mentir, esto es, esforzarse por lograr la exactitud y la verdad. Cuando una película es catalogada con de no-ficción, se le da pie al público para esperar “afirmaciones de verdad” y explicaciones fotográficas y auditivas “confiables” del tema que trate (Plantinga 1997:219-222). El público necesita de la ética para distinguir entre un documental y la pura propaganda. Las posiciones escépticas vistas son compatibles con esta postura desde el momento en que existe una diferencia entre aspirar a la objetividad absoluta (inalcizable) y la voluntad de veracidad, que no es lo que prima en lo que se considera propaganda.

Pero la mayor preocupación ética para los teóricos del documental ha sido el tratamiento de las personas que aparecen en él. Los cineastas tienen un “deber de cuidado de los mismos” que se refleja tanto en la ley como en la ética en derechos como el de la

intimidad, que protege a las personas de los intrusismos, la vergüenza, la representación bajo una luz falsa y la apropiación de la imagen o palabras de alguien (Gross et al., 1988:7-14, citado por Plantinga, 2009:502). Al respecto, este autor advierte de que el contexto también es importante y, en ocasiones, el “deber de cuidado” se sacrifica por el derecho a saber de la audiencia. Y aquí aparece el concepto del consentimiento informado, en el que tiene un gran peso el conocimiento por parte de la persona que participará de los objetivos y naturaleza de la película y sobre cómo el cineasta usará lo grabado (Plantinga, 2009:502).

En el contexto del momento de cambios que el documental está viviendo en el momento actual, llamado por algunos la era del postcine, parece que la ética recobra el protagonismo a la hora de dar una solución a los nuevos retos que se plantean (Català y Cerdán, 2007:7). En el número de Archivos de la Filmoteca dedicado específicamente al documental hoy, coordinado por Català y Cerdán (2007), Plantinga y Nichols llegan en sus artículos a la conclusión de que uno de los requisitos del documental, el más básico, es que debe decir la verdad. Nichols plantea la posibilidad de establecer un código deontológico no normativo sino consensuado y Plantinga, por su parte, establece los principios éticos que deben regir la caracterización de los personajes, es decir, las personas de las que se ocupa el documental (Plantinga, 2007:11). Nichols muestra su preocupación afirmando que puesto que los sujetos del documental acostumbran a carecer del poder de representarse a sí mismos, es necesario establecer normas para protegerlos (Nichols, 2007:36-37). Català y Cerdán ven en el sujeto un posible elemento de caracterización del documental: “(el documental) se puede ver como una forma audiovisual que trata preferentemente sobre los sujetos (...) en el documental prevalece el sujeto como entidad central del proceso: actor, director y público” (Català y Cerdán, 2007:11). Según Plantinga, esto se relaciona directamente con la noción de veracidad, que nos pone en contacto no sólo con lo real sino con esos sujetos de lo real que son centrales en el documental. Plantinga incide en la diferencia de veracidad y verosimilitud, esta segunda “más conservadora, tramposa, cómoda y mojigata” (Plantinga, 2007:11), más cercana a las similitudes y a las imitaciones.

Nichols considera que que la ética documental debería señalar la necesidad de respetar la dignidad y la persona de sujetos y espectadores por igual, y añade que ésta debería consistir más en directrices (consensos) que en normas y la responsabilidad de determinarla recaería más en la comunidad entendida como cineastas, distribuidores y exhibidores, críticos, especialistas y públicos y todos aquellos a los que preocupa el cine documental y su futuro, más que a un marco institucional específico como el de los

estudios, las cadenas de televisión o la Academia de Cinematografía, cuyos intereses son más particulares y limitados (Nichols, 2007:43).

Plantinga, por su parte, se plantea concretamente la ética de la caracterización (Plantinga, 2007:63). Partiendo de su definición de documental como una “representación de veracidad expresa” (Plantinga, 1993:445-454) y afirmando que cuando un/a realizador/a anuncia que su obra es un documental está asegurando implícitamente que tanto imágenes como sonidos son ejemplos precisos de lo que ocurrió ante la cámara y que lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real, se deriva que una obligación ética de ese cineasta será cumplir con esas expectativas, es decir, representar lo que a su entender es verdad de la mejor manera posible. Pero según Plantinga, verdad y honestidad no son suficientes, se viene a añadir la benevolencia cuando se trata de caracterizar personas, y eso incluye “tener cuidado y delicadeza” (Plantinga, 2007:63). Esta benevolencia que Plantinga reclama en la ética del documental es necesaria porque cualquier caracterización de la que pueda decirse que es veraz o precisa no deja por ello de ser una “verdad a medias y una construcción” (2007:64), por lo que la benevolencia debe guiar en este margen de espacio que queda entre la verdad y lo que se muestra, en el ámbito de la subjetividad.

El acuerdo ético unánime que parece definir al documental es la necesidad de ser fiel a lo que ocurre delante de la cámara. Plantinga lo manifiesta de este modo: “Como documentalista, las imágenes de una persona que muestra al mundo deben ser interpretaciones exactas de lo que sucedió delante de la cámara o informes y testimonios verbales de qué se dijo y cómo se actuó” (Català y Cerdán, 2007:12). La discusión a veces se desplaza del hecho profilmico a la negociación que se hace con el espectador (Plantinga y High, 2007): cuando una película se presenta como documental, genera un contrato diferente con aquel, la confianza que le solicita es no solo mayor, sino principalmente de diferente naturaleza que si un film se presenta como una ficción. Pero en todo caso, el culto a “lo real”, según Català y Cerdán (2007:12) no siempre lleva a la verdad, porque es comúnmente aceptado que lo que ocurre delante de la cámara no es siempre lo real. Y concluyen que la ética es garantía de estética, mientras que esta ecuación o se da al revés, la estética no necesariamente conduce a la ética. En el documental, la ética conduce a la verdad mientras que la estética puede conducir a la verosimilitud. “El documental no tiene por qué estar basado en la verdad visual para seguir siendo documental, pero en lo que no puede estar basado es en la mentira, tenga ésta las características que tenga” (Català y Cerdán, 2007:13). Este planteamiento sería más adecuado para las nuevas formas de

documental, para las que es un lastre el tener que ceñirse a lo que ocurre delante de la cámara. El documentalista Morgan Spurlock, que en uno de sus documentales se alimentó durante un tiempo exclusivamente de hamburguesas de una conocida cadena norteamericana para demostrar sus efectos sobre su propia salud<sup>104</sup>, afirma: “el documental independiente se ha convertido en el último baluarte de la libertad de expresión” (citado por Chanan, 2007:88). Según Català y Cerdán, si esto es así, esta libertad sólo debe tener como límite la honestidad, si pretende seguir siendo ese baluarte (2007:113). En todo caso, la ética se presenta, como decíamos, como una guía necesaria para absorber, digerir y entender la nueva etapa que el cine documental está viviendo con todos los productos difíciles de clasificar o definir que han aparecido en los últimos años que constituyen nuevas formas de comunicar y mostrar el mundo: falsos documentales (*fakes*) o *mockumentaries*, películas domésticas, películas documentales amateurs, el documental biográfico, el diario documental, el cine de metraje encontrado (*found footage*) o el cine-ensayo. En todo caso, Català y Cerdán afirman que no hay que olvidar en este tipo de debates sobre la pureza y honestidad del documental que no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta.

### 6.11. Aportaciones de las nuevas tecnologías digitales al documental

Las películas documentales estuvieron limitadas por su tosca técnica hasta los años cincuenta. Cámaras muy voluminosas y equipos de grabación de sonido pesadísimos hacían muy difícil captar la espontaneidad, por ejemplo, de personajes o el acceso a según qué lugares. Uno de los adelantos que marcó un paso adelante fundamental fue la grabación de sonido en cinta magnética a través de una grabadora de tamaño bastante manejable; el otro, sin duda, fue la cámara Eclair, mecánicamente silenciosa y que se cargaba con cartuchos que podían cambiarse en unos segundos y, sobre todo, permitía la filmación sincronizada con cámara portátil. Un gran paso que acabó permitiendo que sólo se necesitaran dos personas para llevar un equipo portátil, algo fundamental para el desarrollo del cine documental (Rabiger, 2005:25-26).

---

<sup>104</sup> El documental de Spurlock *Super Size Me* fue estrenado en Estados Unidos el 7 de mayo de 2004 y posteriormente nominado al Óscar al mejor documental largo. La película describe un experimento que realizó en 2003, en el que comió comida de McDonald's, las tres comidas del día, todos los días, y únicamente, durante 30 días. También aceptaba la opción de comer el menú "super-size" siempre que se le ofrecía. El resultado final: una dieta con el doble de calorías recomendado por la USDA y un análisis con resultados alarmantes.

En la década de los sesenta se produce otra innovación técnica que influirá en el cine documental. Se trata de una notable mejora en la sensibilidad de la película en color, que traerá consigo un aumento considerable del coste de las producciones, convirtiéndose el presupuesto asignado a la compra de película en un importante impedimento para la filmación de documentales, que no tienen la cantidad de público de que goza el género de ficción, por lo que los costes están muy condicionados. En este momento, el documental ya había salido de las salas de cine y se estaba implantando en las televisiones, aunque con la lacra añadida del control férreo de las grandes cadenas de televisión. Los documentales no generan beneficios, lo que los hará depender también del patrocinio de entidades culturales. El cambio experimentado gracias a la tecnología en los sesenta lo apunta también Josep M. Català (2007:7): “El documental fue una cosa hasta los años sesenta, luego, con la llegada de las cámaras ligeras, los Nagra y las películas de alta velocidad, se convirtió en otra muy diferente”.

En los últimos años, hemos asistido a otra revolución importante, la de las tecnologías digitales, que cobran una especial importancia en el proceso de edición y postproducción, ya que flexibilizan el trabajo y abaratan costes (Ganga, 2004:481).

La profesora Ganga afirma que las consecuencias de la aplicación de las nuevas tecnologías en la narración, la enunciación y la representación del mundo que hacen los documentales, aunque existen, pues éste es un género abierto y vivo, son sobre todo de índole formal, cambios estéticos y espectacularizantes. En las estructuras y la coherencia profunda de los textos y discursos documentales inciden poco (Ganga, 2004:481), y sobre todo, el crear imágenes de la nada, expresamente para su utilización en un documental concreto, imágenes virtuales salidas del ordenador sin un referente en el mundo real que tan propio le es al género documental, no revoluciona el género. Lo que sí ha supuesto una revolución para el mismo es la propia existencia de las tecnologías digitales en cuanto a cámaras, edición y exhibición por la facilidad de uso que presentan, por la economía de medios que implican y la facilidad de acceso, que ha supuesto una democratización del acceso a la creación cinematográfica, especialmente en el género documental en el que la tendencia es primar el mensaje, la originalidad en la forma y la narrativa, muy por delante de la calidad y espectacularidad técnicas.

Hoy en día, con los avances de la electrónica, el realizador no sólo filma sin causar molestias a nadie con su equipo, sino que se puede ir a casa y editar. En los últimos años, además, los avances de la informática han permitido una serie de presentaciones,

figuraciones, fondos y construcciones virtuales que se han incorporado al género documental aportándole riqueza.

Finalmente, no se puede olvidar otro de los grandes cambios ante los que se encuentra el documental que es el que Català llama “las dos ventanas”: la televisión e internet como “grandes medios domésticos” para ver documentales (Català, 2007:7).

#### **Apartado 4: Cine árabe de Oriente Próximo y norte de África**

“Arab cinema is frequently criticized as evidence of Westernization and acculturation. Its consideration inevitably touches on the relation between Arab-Muslim culture and the West, and raises questions about notions of authenticity and acculturation, tradition and alienation, and the roots of these relations and ideas”

*Viola Shafik (2007:4)*

## Capítulo 7: cine árabe de Oriente Próximo y norte de África

En el apartado “Delimitación de la investigación” de este trabajo se ha llevado a cabo un repaso a vuelapluma de la cinematografía del mundo árabe de la cuenca mediterránea como información contextual de la muestra de estudio de esta tesis, que se fijará en documentales árabes de esa región del mundo. En ese apartado se ha incidido especialmente en el estado actual de esas cinematografías y las interacciones o influencias entre ellas para entender en qué entorno se han creado los documentales que se analizarán.

Para la presente sección de marco teórico sobre cine árabe de la cuenca mediterránea se ha reservado el desarrollo individualizado y más profundo de la cinematografía de cada uno de los países de los que se analizará algún documental. En esta labor se han tomado algunas decisiones en cuanto a los países a estudiar con el objetivo de que, al margen de estrictos criterios geográficos y lingüísticos, se prime el hecho de formar un conjunto cohesionado cinematográfica y culturalmente para que la muestra de estudio sea la más adecuada para ofrecer conclusiones relevantes sobre el cine documental de factura árabomusulmana y la imagen de sociedad que proyectan.

Aclarados estos términos, señalar que no se ha analizado la cinematografía de un país árabomusulmán y mediterráneo como Libia por no reunir la mínima actividad cinematográfica necesaria para merecer ser estudiado y, en cambio, sí se ha analizado Jordania (y se ha tomado en cuenta algún documental jordano en la muestra de análisis) porque, pese a no ser un país de la cuenca mediterránea, es un país árabomusulmán y su proximidad y su situación geopolítica hacen que haya sido destino de muchos cineastas huídos de lugares como Palestina, Líbano y la propia Siria que han desarrollado allí su carrera profesional, además de ser lugar al que siguen acudiendo muchos aspirantes a cineastas de las zonas colindantes en busca de formación y producción. Esto es debido principalmente a la estructura institucional cinematográfica que ha sabido crear Jordania. El cine jordano ha logrado una relevancia nacional e internacional en este inicio de siglo y su interacción con los países de la zona hace que un análisis riguroso no permita dejarlo al margen. Como dato relevante, baste decir que los jordanos de origen palestino representan el 65% de la población total en Jordania (Natche, 2011).

En otro apartado se han analizado las cinematografías iraní y turca pese a no ser países árabes (sus lenguas son el persa o farsi y el turco respectivamente) para añadir información contextual al cine que se está estudiando, dada la proximidad geográfica y

cultural de estos países y la influencia de sus cinematografías en las regiones que nos ocupan.

Finalmente, en este apartado se llevará a cabo un análisis del cine árabe de la cuenca mediterránea sin dedicar un apartado específico al cine documental como podría parecer adecuado a primera vista dado que el objeto de estudio y análisis de esta investigación es precisamente cine documental árabe. Si se ha decidido no establecer la diferenciación entre cine documental y de ficción más que puntualmente cuando la descripción del film destacado lo exige es porque el cine documental ha adquirido relevancia como algo más que experiencias puntuales, es decir, como conjunto, sólo en los últimos años, por lo que es un fenómeno poco estudiado del cual no existe información sistematizada. Se trata de un fenómeno reciente que está adquiriendo una notoriedad cada vez mayor por méritos propios pero requiere todavía de cierto margen temporal para poder reflexionar a fondo sobre él como conjunto, mientras se intentan, como es el caso de esta investigación, primeras aproximaciones.

Una vez tomada esta decisión, esta doctoranda ha podido observar que otros estudiosos del cine árabe también lo han visto de este modo. Como muestra, citar que el más importante especialista español en cine árabe, Alberto Elena, en su artículo *De Tánger a Yakarta: cartografías del cine en el mundo islámico* (2008), en el que repasa la bibliografía existente sobre el cine de esas latitudes, destaca como uno de los mejores libros recientes sobre cine de esta zona el de la experta Gönül Dönmez-Colin (parte de una trilogía) titulado *The Cinema of North Africa and the Middle East* (2007), que repasa el cine desde 1949 hasta 2003 comentado 24 películas notables, de las que tan solo una es un documental (Elena, 2008:299).

### **7.1. Panorámica del cine árabe de la cuenca mediterránea**

"Ha sido necesario más de medio siglo para que finalmente los habitantes de la orilla sur del Mediterráneo pudieran acceder a las cámaras. Todavía han tenido que esperar mucho más tiempo antes de empezar la creación sin coacciones de ningún tipo" (Bensalah, 2005:79).

A pesar de esta afirmación de Bensalah, en los países de la cuenca mediterránea sí hubo primeras (y efímeras) experiencias de grabaciones con cámara en los inicios del cinematógrafo, probablemente anecdóticas, pero de las que haremos un breve repaso.

Tomamos la afirmación de Bensalah referida, como así es, a la existencia de filmaciones regulares en forma de películas.

Los historiadores del cine aseguran que los primeros ensayos del cinematógrafo de los Lumière se organizaron en Argel y Orán (Argelia) en 1896 y en Túnez en 1897. La primera película producida por un africano fue *Ain al-ghazal*, 1924 (*La chica de Carthago*), de un tunecino llamado Albert Samana Chikli que escogió como protagonista a su propia hija. En la corte de Qajar en Irán hay constancia de que se empezaron a hacer filmaciones en 1890. Mirza Ebrahim Khan Akkas Bashi, fotógrafo oficial del rey de Persia Mozaffar al-Din Shah, está considerado el primer cineasta iraní, porque se sabe que compró una cámara en París en 1900 y filmó la visita del shah a Bélgica. El cine llegó a Turquía en 1896, un año después de la primera grabación de cine en movimiento en París. Alexandre Promio, el cámara de los hermanos Lumière, grabó pequeñas películas de turcos en Estambul. Al mismo tiempo, un francés llamado Bertrand llevaba a cabo grabaciones privadas en el palacio del sultán Abdulhamit II y en Egipto se filmaron en el mismo año las primeras imágenes en movimiento. Hacia la década de 1950, el cine de Oriente Medio, liderado indiscutiblemente por Egipto, se convirtió en un vital contrapunto a Hollywood, por detrás sólo de la India en cine comercial (Dönmez-Colin, 2007:3).

Actualmente, más de medio siglo después de declararse la independencia de sus colonizadores, no existe entre los países árabes una industria cinematográfica que pueda calificarse como tal, a excepción, probablemente, de Egipto. Las causas van desde la falta de libertad hasta la precariedad económica, pasando por la incapacidad hasta el momento para establecer políticas regionales comunes. A pesar del nihilismo reinante en este campo, excepcionalmente algunas películas consiguen ver la luz e incluso darse a conocer fuera de su país y ganar premios en prestigiosos festivales internacionales. La mayoría de estos cineastas tienen grandes problemas para poder rodar su siguiente película y no vuelve a saberse de ellos. Otros, reconocido su talento, logran ir trabajando. La etiqueta de cine árabe se ha calificado incluso como "un abuso del lenguaje" (Khayati, 1996) porque no se considera posible reunir bajo un mismo nombre cines tan diversos como el del Líbano, Siria, Egipto, Palestina o el del Magreb, que presentan especificidades culturales, sociales y políticas muy dispares entre sí.

El profesor Bensalah, en su ensayo sobre cine mediterráneo, resume la situación de las cinematografías del Este y Sur del Mediterráneo aludiendo al peso excesivo que suponen las "prohibiciones políticas, tabúes sociales y religiosos, burocracia, lastre de los

poderes públicos, escasos recursos financieros, falta de logística, falta de cohesión sur/sur" y concluye que "no se entiende por qué en la batalla de las conciencias, el cine se coloca en el rango de artes menores, y por qué la mayoría de los países del sur no se preocupa demasiado por éste" (Bensalah, 2005:83-84). Destaca que los cineastas de Oriente Medio atraviesan una crisis sin precedentes, aunque en medio de este deprimente panorama, salva a "una Palestina masacrada que lo ha convertido en una forma de lucha, a un Líbano que intenta renacer de sus cenizas y donde existe una fuerte necesidad de expresión, y a una Siria en pleno tumulto que intenta mantener el ritmo al precio que sea" (Bensalah, 2005:84).

Un fenómeno común es que muchos cineastas árabes, perseguidos o no en sus países de origen, miran hacia París y otras capitales europeas del cine para instalarse allí y desarrollar sus ideas de libertad. Este fenómeno no es exclusivo de los cineastas sino que se da también entre una gran parte de intelectuales y artistas de países emergentes.

A pesar de este panorama, cada año emergen algunas películas procedentes de estos países que reúnen una calidad más que digna y de las que merece la pena dar noticia. Este cine heroico sí presenta algunas características comunes temáticas que Bensalah (2005:85) describe de este modo:

"(Se trata de) cines que observan la sociedad y su componente humano, narran las guerras, la violencia, la marginación, la delincuencia, la injusticia que sufren los más vulnerables (...) Se caracterizan mucho más por su compromiso ético y político que por su estética. Por ello, se han vuelto sospechosos y se consideran subversivos a los ojos de las autoridades. Son los cines de la urgencia, la denuncia y la revelación de los misterios".

Este autor termina preguntándose si no es acaso responsabilidad del arte lanzar una mirada de cerca a las cosas.

Antes de entrar en el análisis de la muestra del cine documental árabe de la cuenca mediterránea realizado por árabes en los últimos años objeto de la presente tesis, procederemos a hacer una panorámica del cine de cada uno de los países que entrarán en esa muestra. Según el profesor y cineasta argelino Mohamed Bensalah, "todos los días la realidad constata que los comerciantes de películas, los industriales de la cultura y los regímenes autoritarios no están preparados para soltar el lastre, por lo que el renacimiento

de las cinematografías de algunos de estos países no será a corto plazo” (Bensalah, 2005:79-80).

### 7.1.1. Egipto

En Egipto dio a conocer por un tipo de películas populares, poco o nada incómodas para el poder, consistentes en melodramas y comedias musicales de amoríos con grandes vedettes de music hall y mucho éxito de público. Puro espectáculo de entretenimiento banal. No es hasta los años setenta cuando empieza a tratarse sobre todo la opresión política que se vive, y en los ochenta, la irrupción de nuevas capas sociales, mientras que en los noventa se centra en el terrorismo islámico. Según el profesor Bensalah, "el cine, arma antiterrorista eficaz en un país donde más de la mitad de la población es analfabeta, sensibiliza más al público que otros medios de comunicación" (Bensalah, 2005:89).

El cine egipcio, uno de los más emblemáticos del cine árabe, vive siempre bajo una censura que es institucional a veces y social otras y que es ejercida de forma diferente dependiendo de la situación política del momento:

La monarquía prohibía películas que reflejaran ideas favorables al socialismo o al comunismo, sobre todo a finales de los años cuarenta, para contener la creciente oleada de películas demasiado realistas. Al contrario, la revolución de Nasser, en 1952, favoreció el impulso realista y autorizó la crítica al antiguo régimen y el retrato de las clases obreras. A cambio, colocó al cine bajo una ideología revolucionaria a la que no se debía ofender. En 1976, con la política aperturista de Sadat, la censura se endureció en todo lo que se refiere a los temas que tocasen los problemas sociales, la religión o la moral. Con el paso de los años y la evolución de la sociedad, empezó a preocuparse más por las cuestiones morales y religiosas que por los temas políticos (Berger, 2011).

En los años ochenta, la censura quedó en manos del Ministerio de Cultura, ejercida por personalidades del mundo universitario, literario y cinematográfico que se autocensuraron por efecto del miedo a represalias y los cineastas tuvieron que enfrentarse a una censura irrefrenable, la de una opinión pública más estricta que los censores oficiales, siendo la prensa uno de los principales delatores. En los años noventa, “el ascenso del integrismo islámico ejerció un control férreo en nombre de la *hisba* por la que cualquier musulmán tiene derecho a defender al Islam si cree que se le está ridiculizando" (Berger, 2011).

En medio de este panorama, el nombre que destaca por encima de todos es el de Youssef Chahine, actor y director nacido en Alejandría y formado en Norteamérica (Los Ángeles) que quiso modernizar el cine egipcio sorteando las diversas censuras durante toda su carrera con filmes como *Cielo de infierno* (1954), donde muestra al mundo al único actor árabe con una carrera internacional, Omar Shafiff, y *Estación central* (1958), nominada al Oso de Oro de Berlín. También es destacable su conocida trilogía de Alejandría, que tiene carácter de memoria audiovisual autobiográfica, compuesta por *Alejandría ¿por qué?* (1978), ganadora del Oso de oro y del Premio del Jurado de Berlín, *La memoria* (1982) y *Alejandría ahora y siempre* (1989). Bensalah (2005:90) escribió sobre él:

"Tanto si canta al amor del país en *La tierra* (1969), como si utiliza la metáfora para simbolizar la libertad en *El gorrión* (1972), o si muestra el esfuerzo victorioso de los hombres en *La elección* (1970), escrita por Naguib Mahfouz, o bien si apunta al integrismo islamista en *El emigrante* (1995), o saca de la oscuridad medieval a Averroes, el filósofo, en *El destino* (1997), Youssef Chahine, galardonado en el Festival de Cannes, constituye por sí solo un patrimonio artístico inestimable para la humanidad".

Chahine y sus colegas Tewfik Saleh y Abou Seif son auténticos modelos de resistencia ante la censura y abrieron el camino a un cine volcado en la crítica social y la introspección sociológica.

Una innovadora y efectiva forma de vencer a la censura en los inicios del siglo XXI ha sido el cine digital, que ha permitido a jóvenes directores abordar problemas reales de la sociedad en la que viven de una forma más económica, discreta y al margen de la industria oficial. Los tres nombres que destacan en este panorama son Ibrahim El Batout, Ahmad Abdallah y Ahmed Rashwan. Los tres trabajan en estrecha colaboración y su cine está marcado por la falta de medios, el peso de la frustración y su voluntad de expresión. Sus últimas películas muestran el hastío y la rabia de una sociedad a punto de estallar. Tras los dieciocho días en la plaza Tahrir, el futuro del cine egipcio está por escribir.

## 7.1.2. Palestina

### 7.1.2.1. Cine palestino

Superado ya el cine militante de los años setenta de incentivación de la lucha y la movilización que, sin embargo, sólo convencía a los ya convencidos, los cineastas palestinos actuales, en palabras del profesor Bensalah, "están convencidos de la necesidad de utilizar políticamente y con sutileza el cine en lugar de hacer películas denominadas políticas para entender y transmitir mejor sus mensajes a un público amplio"(Bensalah, 2005:87).

Según la especialista alemana en cine del Medio Oriente Irit Neidhardt<sup>105</sup>: "el exilio y la clandestinidad forman parte del método creativo de los cineastas palestinos que, siendo extranjeros en su propia patria -y algunos de ellos en la distancia, gracias a las coproducciones con el continente europeo- a través de ingeniosos mecanismos combaten la estupidez y la censura a punta de expresión artística" (Becerra, 2010:16). Neidhardt destaca al director Michel Khleifi, nacido en Nazaret y establecido en Bélgica, como el primer gran representante del nuevo cine palestino, "pero ya no a partir de un programa militante y una activa vinculación política a la OLP, como los cineastas agremiados bajo el Manifiesto del cine Palestino (concebido por Mustafá Abu Alí en 1973) sino, más bien, sin renegar de ello, como un propiciador de una vía de expresión mucho más personal". (Becerra, 2010:16). Khleifi refleja en su película *Boda en Galilea* (1987) la vida bajo el estado de ocupación, y con ella ganó la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián y el premio de la crítica en Cannes. En esta misma línea, siguen Elisa Suleiman, con *Intervención divina* (2002), ganadora del premio del jurado y de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes. En ella, se encuentra una reflexión con toques de humor cáustico sobre los habitantes del límite, del control y la demarcación del territorio propio, con su diaria

---

105 Irit Neidhardt dirige Mec Film (Middle Eastern Cinemas), una empresa de distribución y consultoría dedicada a la cinematografía de Oriente Medio. Trabajó como consultora en dramaturgia con Sayed Kashua (*Dancing Arabs*), en la adaptación al cine de la novela *Da ward es Morgen*. Coprodujo los documentales *Recycle* (Mahmoud al Massad) y *The One Man Village* (Simon El Habre). Trabaja como conservadora, autora y consultora especializada en el campo de la cinematografía y Oriente Medio. En la plaza Tahrir de El Cairo, aparte de una revolución, el pasado mes de febrero se fragó el proyecto *Traces of Change in Egypt*. Varios cineastas egipcios sacaron sus cámaras y grabaron lo que sucedía en la Plaza de la Liberación. El proyecto fue impulsado por la Berlinale y coordinado por Irit Neidhardt. Bajo el título *Huellas de cambio en la región árabe*, Neidhardt y el cineasta egipcio Tamer El Said, uno de los realizadores que acampó en la plaza, abordaron en el Festival de Derechos Humanos y de Cine de San Sebastián (2011) a través de audiovisuales el origen de la revuelta.

humillación e inutilidad. Cuenta la historia de dos amantes condenados a verse en encuentros casuales en los check points ante la imposibilidad de poder cruzar los retenes que los separan. Directores destacables, tanto en el campo de la ficción como del documental, son Hany Abu Assad, con *Paradise Now* (2006), Globo de Oro a la mejor película en lengua no inglesa; Tawfik Abu Wael, con el documental *Esperando a Salah al Din* (2000) y el largometraje de ficción *Sed* (2004); el actor y director Mohammad Bakri, con *Jenin, Jenin* (2002), *Since you left* (2004) y *Zabra* (2009); la directora Ula Tabari, afincada en París y autora del documental *Investigación personal* (2002); la documentalista Mai Masri, autora de más de 15 películas, entre ellas: *El recuerdo renace* (2006), *Diarios de Beirut* (2006) y *33 días* (2007); Kamal Aljafari, con *Port of memory*, presentada en el Festival de Cine de San Sebastian en 2009; o la cineasta y poetisa Annemarie Jacir<sup>106</sup>, autora de diversas películas y muy reconocida por su cortometraje *Like twenty impossibles* (2003).

Las producciones recientes palestinas (tanto en cine como en vídeo) son sobre todo documentales realizados por jóvenes directores que pretenden rectificar la imagen de los palestinos como mártires suicidas que presentan los medios de comunicación occidentales (Dönmez-Colin, 2007:7). Las fuentes de financiación provienen de fuera de Palestina, como es el caso de la película de Elia Suleiman *Segell Ikhtifa*, 1996 (*Crónica de una desaparición*), una de las realizadores palestinas actuales más notables.

#### 7.1.2.2. Cine sobre Palestina

Muy destacable también es el cine sobre Palestina, el que se hace sobre todo fuera de sus fronteras. Muchos directores de otros países árabes han tratado en sus películas el exilio y la diáspora palestina, por su especial significado para el mundo árabe. Ejemplos de ello son<sup>107</sup>: el iraquí Qais al-Zubeidi, con *Away from Homeland* (1969), *The testimony of palestinian children in the time of war* (1972), *An anti-siege* (1977), *Homeland of barbed wire* (1980), galardón de Oro en el Festival de Cine de Damasco, *The file of a massacre* (1984), *Palestine, the record of a people* (1984), premiada en los festivales de Cartago, Leipzig, Valencia y Damasco, *Donor of freedom*

---

<sup>106</sup> En 2007, Jacir realizó la primera película rodada por una directora palestina, *La sal de este mar*, la historia de una refugiada que vuelve a su país. La película, lanzada en 2008, fue la película que presentó la autoridad palestina a los Oscar de ese año como candidata a Mejor película de habla no inglesa.

<sup>107</sup> GINSBERG, Terri y LIPPARD, Chris (2010). *Historical dictionary of middle eastern cinema*. Lanham-Toronto-Plymouth, UK. The Scarecrow Press, Inc. P. 141. En: <http://es.scribd.com/doc/80755064/Historical-Dictionary-of-Middle-Eastern-Cinema>

(1989), nuevamente premio del Festival de Cine de Damasco y *Voice of the silent time* (1991); los sirios Abdullatif Abdulhamid, Mohammad Malas y Nabil Maleh; los egipcios Yousef Chahine y Tawfik Saleh<sup>108</sup>, éste último representante de la intelectualidad egipcia moderna y anticolonial, del que destaca su conocida obra *Hombres al sol* (1972), el primer largometraje que presenta a los refugiados palestinos como protagonistas de su propia historia en el marco de la cinematografía nacional árabe; en Líbano, Borhane Alouié y Nigol Bezjian (egipcio de nacimiento), con *Roads full of apricot* (2001); desde Argelia, Farouk Beloufa y Ridha Behi desde Túnez, con *Les hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* (1994).

### 7.1.3. Líbano

"Líbano pasó lentamente de ser un generador de localizaciones de producción para otros países a exportador de talentos, y finalmente productor de un cine realizado en estudios y estrechamente vinculado con su entorno regional (Egipto, Siria, Turquía) en términos de inversión y de éxito en las pantallas" (Becerra, 2010:15) según palabras de Rasha Salti, crítica y programadora libanesa de cine del Medio Oriente establecida en Nueva York. También explica que este éxito del cine libanés comercial entre el público de Oriente Medio tuvo su punto álgido en los sesenta pero sucumbió después a raíz de los conflictos bélicos y políticos vividos. En Líbano, la guerra que asoló durante quince largos años el país (1975 - 1990) está muy presente en la población. La mayoría de guiones de ficción y documental beben en ella. Cabe destacar a Jocelyne Saab, en los ochenta, con *Carta de Beirut*, y Randa Chahal Sabbag en 1999 con *Civilizados*, Maroun Baghdadi con *Beyrouth o' Beyrouth* (1975) y *Hors la vie* (1991), mostrando la realidad libanesa con gran delicadeza y a contracorriente, y Jean Chamoun con *L'ombre de la ville* (2000), historia de un niño que despierta en la guerra, o Borhane Alaouié con *Khalass* (2007), que pone su mirada en la reconstrucción después de la guerra y reflexiona acerca de los sentimientos de amargura de sus protagonistas. La nuevas generaciones continúan hablando de la guerra aunque en los últimos films se empieza a apreciar un leve despertar hacia temáticas más cotidianas como el sexo o el amor, aunque siempre con un toque de "recuperación" después de una guerra: destacan

---

<sup>108</sup> Entre el 16 de diciembre de 2009 y el 17 de marzo de 2010, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) le dedicó un ciclo a la obra del cineasta egipcio Tawfik Saleh (Alejandría, 1927), representante de la intelectualidad árabe moderna y anticolonial. La selección fue realizada por el artista norteamericano de origen palestino Fareed Armaly, que está preparando un documental sobre la película más influyente de Saleh, *Al-majdu'un* (Hombres al sol - 1972). Se trata del primer largometraje que construye una ficción moderna en el contexto del drama de los refugiados palestinos, retratados como protagonistas de su propia historia. En: <http://www.macba.cat/es/tawfik-saleh>

Ziad Douéiri, Ghassan Salhab y Danielle Arbid, esta última con películas como los documentales *Sola con la guerra* (2000), *Aux frontières* (2002) o el largometraje *Hotel Beirut* (2011), historia de amor con acusaciones de espionaje y el miedo siempre sobrevolándolo todo, Michel Kammoun con *Falafel* (2006), en la que un hombre joven trata de saborear la normalidad de la vida quince años después de una guerra, Ghassan Salhab con *Beirut fantasma*, historia de un desertor que regresa a su tierra en guerra después de haberse hecho pasar por muerto (1998) y *Tierra incógnita* (2002), sobre la vida de unos personajes en época de reconstrucción del país y de las personas, y, finalmente, su autobiografía *1958* (2011), donde narra su nacimiento en el exilio en Senegal, y el conflicto de su país de origen, Líbano.

#### 7.1.4. Siria

Pese a que la censura siempre está presente, Siria ha destacado hasta el inicio de la guerra que en estos momentos asola el país por una producción cinematográfica pequeña pero de notable calidad a la que el público occidental sólo tiene acceso a través de los festivales internacionales, ya que su exhibición queda reducida a sus propias salas. El cine sirio nació en 1928 con Ayyüb Badri, que rodó *El acusado inocente*, siguió con Mohamed Chamel y Ali Al Arnault, pioneros del cine sirio y muy castigados por la censura. Posteriormente se vivió el vacío de la época colonial bajo mandato francés, que dejó a cero la producción cinematográfica, y su resurgimiento después con la independencia del país. A comienzos de los setenta, el drama palestino atrae a Damasco a cineastas de Oriente Próximo y Oriente Medio que se unirán a los sirios Khaled Hammada (*El cuchillo* - 1971) y Nabil Maleh (*El leopardo* - 1972), inaugurando una corriente alternativa y panárabe (Labarrère, 2009:379). Palestina y la suerte de los palestinos serán el núcleo de sus preocupaciones y a ello consagran documentales y ficciones realistas. También se detecta una mirada amarga y pesimista sobre los problemas sociales de Siria, como es el caso del documentalista y activista Omar Amiralay, que se formó en París y aportó una mirada nueva, siempre muy crítica hacia los poderes públicos a través de sus documentales. En los ochenta aparece una nueva generación a menudo formada en la URSS en la que aparecen voces incómodas para el poder, como es Samir Zikra, con *El incidente de medio metro* (1981), *Chronicles of de coming year* (1985), o *Land for a stranger* (1998), que recorrieron destacados festivales como Venecia, Berlín o El Cairo; Raymond Boutros con *Quelque chose brûle* (1993), Abdelatif Abdelhamid

con *Les Nuits du Chacal* (1989), *Messages verbaux* (1991) y *La Montée de la pluie* (1996). Finalmente, cabe destacar a Mohamed Malas, con *Los sueños de la ciudad* (1980) y *La noche* (1992), historia de su padre que decidió marcharse a luchar junto a los palestinos. Es la primera película siria exhibida en el Festival de Cine de Nueva York, y además resultó vencedora en el Festival de Cine de Cartago. Su última película, de 2005 y titulada en inglés, *Passion*, cuestiona las estrictas normas sociales de su país respecto a las mujeres. Junto a estos nombres, una recién llegada, la actriz y directora Waha Al Raheb con su *Visiones quiméricas* (2002), sobre las relaciones entre diversas generaciones de una familia.

### 7.1.5. Magreb

Mohamed Bensalah es muy claro en la descripción que hace de la situación del cine magrebí: "lejos de ser considerado un campo de actividad prioritario, el cine siempre es concebido en los países del Magreb como un paquete de riesgo para los responsables políticos que se libran de él diligentemente. La reducción de las libertades y la capacidad de maniobra de los profesionales del séptimo arte han contribuido en gran parte a limitar el ejercicio de la profesión" (Bensalah, 2005:92). Este autor hace referencia directa a los exilios forzados y voluntarios de los profesionales del cine y también a su abandono de la profesión debido a las enormes dificultades con que se encuentran. Asimismo, denuncia que las películas del Magreb nunca pueden contar con campañas publicitarias ni circuitos de distribución que permitan que se exhiban en diversas ciudades, son poco y mal conocidas no solo fuera de sus fronteras sino también entre aquellos a los que están destinadas.

Bensalah se lamenta de que el público joven está creciendo como espectador de un cine que él califica directamente como "birrias" y mira con recelo su propio cine, prefiriendo siempre las películas de evasión occidentales. En definitiva, este autor describe un panorama bastante desolador entre la falta de auténticas estructuras cinematográficas, la carencia de instituciones profesionales y la ausencia de inversiones financieras.

En realidad, puede considerarse que la historia del cine en el Magreb empieza casi diez años después de conseguir la independencia, a pesar de que existen filmaciones antiquísimas que datan de 1897 debido a que uno de los cámaras de los hermanos Lumière era un argelino de nombre Félix Mesguich. En general, durante la época colonial, Francia

nunca vio en sus colonias más que escenarios exóticos y pintorescos en los que rodar exaltando los valores "civilizadores" franceses y menospreciando al pueblo magrebí.

A pesar de este desolador panorama, dentro de los países del Magreb, destacaremos Marruecos, Argelia y Túnez como centros algo más activos cinematográficamente, especialmente comparándolos con el resto de cinematografías que pueden considerarse prácticamente inexistentes.

#### 7.1.5.1. Marruecos

Según relata Labarrère (2009:387-389), tras la independencia en 1956, Marruecos tiene una infraestructura técnica cinematográfica creada bajo el protectorado, en que directores franceses asistidos por técnicos franceses rodaban películas de ficción con actores locales (y en ocasiones hacían incluso dos versiones de la misma historia con actores franceses). La ausencia de una política de apoyo al cine hace que éste permanezca en un estado embrionario. Es en los setenta cuando la iniciativa privada empieza a tomar las riendas asumiendo las tres cuartas partes de la producción de las películas, aunque siempre muy limitada en cuanto a recursos. Así surge el primer film marroquí considerado de calidad, *Wechma* (1970), de Hamid Benani. Sigue un cine casi documental que describe una vida cotidiana repleta de injusticias, del que es ejemplo *Las mil y una manos* (1972), de Souheil Ben-Barka. En los años setenta, el ritmo de rodajes es de una película y media al año. Sin embargo, en los ochenta, un mayor apoyo institucional y las coproducciones empiezan a dar sus frutos. Temas como las dificultades de los más desfavorecidos (*El gran viaje* - 1982) de Mohamed Abdehrraman, (*El peluquero de Derb- el-Fogharu* - 1982), de Mohamed Reggab, o el estatus de las mujeres cobran protagonismo frente al avance del fundamentalismo musulmán, con filmes como *Aisha* (1982) de Jillali Ferhati, o *Una puerta al cielo* (1989) de Farida Belyazid.

El director Jillali Ferhati será de los pocos que atraiga la atención internacional con una producción bastante regular (*La playa de los niños perdidos* - 1991, *Caballos de fortuna* - 1995, *Trenzadas* - 2000). A mediados de los noventa, se aprecia un aumento de directores y directoras en activo y una mayor calidad propiciados por un mayor apoyo de las autoridades y el aumento de festivales internacionales que proporcionan más visibilidad al cine marroquí y la valoración por parte del público. Destacan en estos años *Mektou* (1997) y *Ali Zaoua, príncipe de Casablanca* (2001), del director Nabil Ayouch. Es en esta época cuando

se produce la aparición del vídeo digital, que facilitará enormemente el acceso a la realización, y acompañado de las coproducciones con países extranjeros, hará que el cine marroquí empiece a no ser extraño en los palmarés de los festivales internacionales.

Las temáticas más recurrentes son su doloroso pasado como en *Memoria en arresto* (2004) de Jillali Ferhati, o *La habitación negra* (2004) de Hassan Ben Jaloun, el descubrimiento de un Marruecos olvidado que puede verse en *Ten'ja* (2004), de Hassan Lengzouli o en *La mirada* (2004), de Nour Eddine Lakhmari, relatar encuentros intergeneracionales, como en *El gran viaje* (2004) de Ismaël Ferroukhi o bien reflexionar sobre la difícil relación con Europa como en *Vuelta a la realidad* (2004), de Mohamed Zinnedaine; o *Tarfaya* (2005), de Dadoud Aoulad Syad.

Finalmente, son también ya destacables en el cine marroquí las aportaciones del vídeo digital, con la realizadora Leila Kilani, premiada en 2005 en Cartago por *Tánger, el sueño de los tostadores*; Farida Benyazid, con *Juanita de Tánger* (2004); y Yasmine Kassari con *El niño dormido* (2005), o la aclamada y escandalosa *Marock* (2005), de Laïla Marrackchi, que critica las clases pudientes marroquíes sin ambages. Destacan también la comedia de Kamal Kamal *La sinfonía marroquí*, escogida para representar a Marruecos en los Oscar de 2007, y la favorita del público marroquí y también internacional por su innegable calidad, *En Casablanca los ángeles no vuelan* (2004), de Mohamed Asli. El cine marroquí se está posicionando actualmente como uno de los más importantes del mundo árabe.

#### **7.1.5.2. Argelia**

El cineasta argelino Mohamed Bensalah (2005:100) reflexiona acerca de la situación actual del cine de su país no sin cierta amargura:

"De la gloria pasada del séptimo arte en Argelia no queda nada. La erradicación ha sido total. Los organismos oficiales han sido desestructurados y después reducidos a la nada. La unión sindical y profesional se ha disuelto. Las salas cedidas a las comunidades han caído en ruina. La mayor parte de los profesionales han abandonado el país. Ya no hay cine popular itinerante".

Y prosigue en el relato de desdichas:

"La empresa de desmantelamiento, que ha proseguido con la llegada de los islamistas, ha paralizado finalmente el conjunto del sector: distribución suspendida, producción detenida, liquidación de los principales organismos (El Centro Argelino del Arte y la Industria Cinematográfica, la Empresa Nacional de Producción Audiovisual y la Agencia Nacional de las Actualidades Filmadas), y el precinto de todo el material de rodaje y los laboratorios" (Bensalah, 2005:100-101).

En los años sesenta, la resistencia contó con algunos cineastas que empuñaron sus cámaras en favor de la independencia argelina: Djamel Chandlerli y René Vautier, además de algunos de los que luego serán reconocidos cineastas: Ahmed Rachedi y Mohammed Lakhdar-Hamina. Ruedan documentales como *Argelia en llamas* (1957)<sup>109</sup> y los primeros esbozos de ficciones, como *Les fusils de la liberté* (1961)<sup>110</sup>.

Tras la independencia en 1962 se quiso mostrar al mundo la heroicidad de la lucha de los mujaidines con tintes patrióticos que no permitió filtrar ningún análisis crítico y dio en un cine sin interés de pura glorificación y con pretensiones unificadoras (*El alba de los condenados*, de Ahmed Rachedi, en 1965 inaugura esta filmografía). No es hasta 1972, año de la revolución agrícola, que se empieza a detectar un movimiento de los jóvenes que pretenden un cine más reflexivo y social con algunos éxitos destacables. Así, triunfa *Crónica de los años de fuego* (1975), donde Lakhdar-Hamina se atreve con la historia argelina desde los años cuarenta hasta el inicio de la guerra de la Independencia y con la que ganó la Palma de Oro en el festival de Cannes, un arranque espectacular para el cine argelino. Otras del momento son: *El obstáculo* (1968), *El carbonero* (1972), Tanit de Plata, premio de la crítica árabe y de la crítica internacional en el Festival del Cartago, y *La herencia* (1974), de Mohammed Bouamari; *Tabia ya Didou* (1971), de Mohammed Zinet; *Noua* (1971) de Abdelaziz Tolbi; *Sudor negro* (1972) y *Los nómadas* (1975), de Sid Ali; Mazif; *Echebka* (1976) de Ghaouti Bendedouche; *Los desarraigados* (1976), de Lamine Merbah; *Omar Gatlatou* (1976), León de Plata en el Festival de Moscú, de Merzak Allouache; y *Los niños del viento*

---

<sup>109</sup> Del director francés René Vautier.

<sup>110</sup> Del director argelino Djamel Chandlerli.

(1977), *Tanit de Plata en Cartago*, de Brahim Tsaki. Esta lista podría calificarse como un resurgir del cine argelino que lo posicionaba en un punto de partida interesante.

En los ochenta, las críticas se hacen cada vez más abiertamente desafiando a la censura. Ejemplos de ello son: *Los sacrificados* (1982), de Okcha Touita, que evoca las luchas por el poder en el seno del Frente de Liberación Nacional (Labarrère, 2009:385), o *El Molino* (1985), de Rachedi, una respuesta a las nacionalizaciones hechas abusivamente. Pero destaca sobre todo *La ciudadela* (1998), del actor y director Mohamed Chouick, que se adentra en las divisiones sociales y la situación de la mujer en una ciudad de sur de Orán.

A partir de los noventa, sin embargo, la cinematografía argelina entra en lo que se ha dado en llamar "la década negra". El inicio viene marcado por la intensificación de la ya de por sí estricta vigilancia de las autoridades que acabó en 1997 con el desmantelamiento de cualquier actividad cinematográfica que, a partir de aquel momento, pasará a producirse sólo desde el exilio por cineastas argelinos residentes en Francia o en Bélgica.

En esta nueva etapa de oscuridad encontramos películas como: *El barén de madame Osmane* (2000), de Nadir Moknèche, o *La hija de Keltoum* (2002), de Mehdi Charef. Finalmente, la producción nacional se retoma tímidamente en 2002, cuando la directora Yamina Bachir-Chouick, con financiación europea, rueda *Rachida*, una valiente película en la que denuncia el terrorismo de su país tomando a la mujer como protagonista y mostrando cómo "ésta se ha convertido en víctima del integrismo, que obliga a las mujeres a encerrarse en los espacios privados, humillándolas y anulando su identidad bajo los supuestos de una ley inquebrantable" (Arensburg, 2010:277). Pero el retrato de la vida cotidiana argelina vendrá de los descendientes de emigrantes que, instalados en Francia, vuelven a la realidad de los países de sus padres: *El sol asesinado* (2003), de Abdelkrim Bahloul, sobre la figura del poeta Jean Sénac, que decidió permanecer en Argelia tras la llegada de la independencia. Otros filmes son *El té de Ania* (2004), de Saïd Ould Khelifa; *Viva Argelia* (2004), de Nadir Moknèche; *Pueblucho numer one* (2006), de Rabah Ameur-Zaïmeche o *Indigènes* (2006), de Rachid Bouchareb, premiada en el Festival de Cannes, que critica el olvido y falta de reconocimiento de los gobiernos franceses hacia los soldados africanos alistados en sus ejércitos.

Por su parte, el director Merzak Allouache presentó en 2009 en Venecia su trabajo *Harragas*, "palabra de origen árabe que designa a aquellos que queman sus papeles antes de salir de su país para no dejar rastro, reflexionando sobre el tema de los jóvenes argelinos que arriesgan sus vidas para escapar de la miseria" (Arensburg, 2010:277), y Mohamed

Chouick trata nuevamente el mundo femenino con la comedia *Duar de mujeres* (2005) para mostrar la resistencia de las mujeres ante el terrorismo.

### 7.1.5.3. Túnez

El país que inició las rebeliones populares en el mundo árabe disfrutó de una década de oro del cine que fue de 1986 a 1996, en la que trabajaban directores como Monceur Dhouib, Moufida Tlati o Nouri Bouzid, con un cine que se atrevió a mostrar individuos modernos reflejando al mismo tiempo el choque con una sociedad paralizada y conservadora, inmune a cualquier cambio.

Según Marion Berger (Berger, 2011), el gran mérito del cine tunecino fue que, a diferencia del resto de cinematografías del Magreb, logró trascender el gueto de las salas de arte y ensayo y los festivales de prestigio internacional y llegar al gran público y a la crítica, gracias a una censura menos rígida que la de sus países vecinos y a un nivel de alfabetización de la mujer más elevado que en el resto. En 1949 Túnez tenía el mayor número de clubs de cine del continente y en 1966 creó el festival de cine conocido como Carthage International Film Days, con una atmósfera en el país absolutamente favorable al establecimiento de una industria cinematográfica de calidad (Dönmez-Colin, 2007:9). Sin embargo, el final de la década de los noventa supuso la inversión de este proceso. El segundo mandato de Ben Ali trajo un proceso de endurecimiento del control y la censura y la llegada del siglo XXI trajo la televisión por satélite y el DVD. Este cóctel y la falta total de interés por mantener el cine por parte de las autoridades hicieron que las salas se fueran vaciando de público y cerrando paulatinamente. Reducción de las subvenciones, permisos de rodaje denegados y una burocracia claramente orientada a impedir la existencia de una industria cinematográfica hizo que se organizaran incluso movilizaciones de los productores contra el Ministerio de Cultura. Tras la revolución de la denominada “primavera árabe” y con los cambios políticos acaecidos, los cineastas se están organizando y han empezado por reivindicar la derogación de todas las trabas establecidas en el antiguo régimen.

Cabe destacar que la implacable represión a que se vio sometido el cine generó al mismo tiempo una floreciente generación digital que se lanzó a realizar cortometrajes y documentales que reflejaban, sobre todo, el absurdo que reinaba en muchas de las situaciones cotidianas de una vida bajo control y destacaban la dignidad de ciertos

personajes que sobrevivían en medio de esas condiciones. Actualmente hay puestas muchas esperanzas en esta generación joven para recuperar un cine que parecía condenado a muerte.

En la cinematografía tunecina destacan el ya mencionado Nouri Bouzid, que se atrevió a destapar los tabúes de la sociedad tunecina hablando de la homosexualidad en *El hombre de ceniza* (1986), seleccionada en Cannes en la sección *Un Certain Regard*, y de la tortura en *Los zuecos de oro* (1989), y que recibió la insignia de Caballero de la Legión de Honor francesa de manos de François Mitterrand por su defensa de la libertad y la lucha contra la censura. Otro cineasta destacable es Naceur Ktari, con la excelente *Los embajadores* (1975), ganadora del Tanit de Oro en las jornadas cinematográficas de Cartago, premio especial del jurado en el Festival de Locarno y seleccionada en Cannes (sección *Un Certain Regard*), y que trata sobre la inmigración. Ktari es también el director de *Sal amiga mía*, premiada nuevamente en las Jornadas de Cartago de 2000. Mahmoud Ben Mahmoud es un cineasta que ha combinado ficción con documental. Sus películas han gozado de bastante reconocimiento, véase el ejemplo de *Travesía* (1982), que narra el viaje sin escalas de un emigrante "sin papeles"; *Chichkhan, poussière de diamant* (1992), seleccionada en el festival de Cannes; o *Las siete granadinas* (1999); así como los documentales *Italliani dell 'altra riva* (1992) o *Les Beys de Tunis, une monarchie dans la tourmente* (2006). También destaca Nacer Khemir, director de las premiadas *Los balizadores del desierto* (1984), Palmera de Oro de la Mostra del Mediterrani del València; y *El collar perdido de la paloma* (1991), premio especial del Jurado del Festival de Cine de Locarno. Asimismo, Bab'Aziz dirigió *El sabio sufi* (2005), un drama místico sobre la bipolaridad entre Oriente y Occidente que fue presentado en Locarno y en Turín.

Capítulo aparte merece el cineasta Ferid Boughedir, director de documentales como *Caméra d'Afrique* (1983) sobre veinte años de cine africano, seleccionado en el Festival de Cannes en la sección *Un Certain Regard*, y largometrajes de ficción como *Un verano en la Goulette* (1996), seleccionado en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Por su parte, la directora Moufida Tlatli ganó el premio a la mejor dirección novel en el Festival de Cannes con *Los silencios del palacio* (1994), y ha dirigido también *La estación de los hombres* (2000) y *Nadia And Sarra* (2004), que nos permiten conocer la realidad de las mujeres tunecinas.

Entre los más recientes, destacan Mohamed Zran, con películas reconocidas por la crítica internacional como *Essaïda* (1996), donde evoca la marginalización y pobreza en Túnez, que obtuvo un gran éxito comercial en su país. Otras obras suyas son el documental

*Le chant du millénaire* (2002), el largometraje *El príncipe* (2004), premiado en el festival de Abu Dhabi, y *Vivir aquí* (2009). Otros directores en activo actualmente son Nawfel Sabe Etaba, con *El Kotbia* (*La librería*), de 2003, estrenada en la Berlinale; Jilani Saadi, con *Khorma*, (*El niño del cementerio*), de 2001 y *Tendresse du loup* (*Ternura de lobo*), de 2006; y Brahim Letaïf, que ganó el Tanit de Oro de Cartago con su cortometraje *Visa* (2004).

### 7.1.6. Jordania

Jordania no tiene una gran tradición cinematográfica propia aunque al público jordano se le ha considerado siempre un buen consumidor de cine, especialmente películas egipcias, hindúes y estadounidenses. La producción de películas jordanas había sido como un sueño imposible hasta la llegada de la revolución del vídeo digital hace más de una década. El crítico jordano Najeh Hassan describe la evolución del cine en su país como “una cíclica alternancia de estallidos súbitos de creatividad con largos periodos de hibernación” (citado por Natche, 2011).

Tanto en la Jordania otomana anterior a la Primera Guerra Mundial como en la colonizada por los británicos, la realización de películas fue prácticamente inexistente y no es hasta 1957 cuando empieza la producción local con la película *Sira'a fi Jerash* (*Lucha en Jerash*), de Wassef Al Sheikh Yasin. Este film fue producido por un grupo de aficionados al cine sin ninguna formación y con medios técnicos muy rudimentarios de fabricación casera. La película emula los films de gánsters de los años cincuenta. El siguiente intento de película comercial amateur fue *Watani Habibi* (*Mi patria querida*), en 1962, producida y dirigida por Abdallah Kawash y su hermano Mahmud, que aborda el tema de la guerra árabe-israelí con un trasfondo romántico (Natche, 2011).

A mediados de los años sesenta se toma como opción la coproducción con otros países. De esta época son *A'sifa A'la Al Batraa* (*Tormenta sobre Petra*), de 1965 dirigida por el libanés Faruk Agrama (una coproducción de Líbano, Jordania e Italia) que emula los populares melodramas egipcios. Ese mismo año se establece en Jordania el Departamento de Cine, dependiente del Ministerio de Información y la primera contribución del gobierno para desarrollar la producción de cine. A partir de ese momento se incrementará la realización de documentales, especialmente los que tienen que ver con la defensa de la causa palestina, y es que Jordania es un destino habitual de directores exiliados de Palestina y otros países árabes vecinos, por lo que la causa palestina se convertirá en el cine jordano

en un tema recurrente. Películas de esta época son las dirigidas por Abdul Wahab Al Hendi *Al Tariq Ela Al Quds* (*El camino a Jerusalén*) y *Kifah Hata Al Tabrir* (*Lucha hasta la liberación*), ambas de 1969.

En los años setenta quien produce películas en Jordania es la televisión, con films como *Al Afa'a* (*La serpiente*), de 1971 y dirigida por Galal Te'ema; y *Al Shabat* (*El mendigo*), de 1972, dirigida por Mohammad Azizyah. En los ochenta las únicas contribuciones al cine se dan en el terreno del cortometraje y no aparecerá un nuevo largometraje de ficción hasta 1991, año de realización de *Hikaya Sharkiya* (*Una historia oriental*), de Najdat Anzur, que relata los conflictos internos un periodista de un país árabe sin identificar. La película obtuvo mucha repercusión fuera participando en veintitrés festivales internacionales de cine (Natche, 2011).

Los años noventa son los de la expansión de las tecnologías digitales de video que en las cinematografías de los países árabes en general y en la jordana en particular marcarán un paso adelante significativo al facilitar y abaratar el acceso a los medios. Con la tecnología del vídeo, la creación de películas expande y surgen creadores que no forman parte de estructura industrial alguna, pero que logran concretar sus iniciativas y participar en festivales internacionales. El inicio del siglo XXI marca para la cinematografía jordana un punto de inflexión basado en la apuesta que desde las instituciones se hace por las infraestructuras cinematográficas (Shafik, 2008:96). Prueba de ello son la creación de una cooperativa para jóvenes aspirantes a directores, la Amman Filmmakers Cooperative, fundada en 2002 por el director palestino exiliado en Jordania Hazim M. Bitar, y que se presenta como una plataforma de enseñanza, experimentación y colaboración en red. Por otro lado, se crea en 2003 la Royal Film Commission, cuyo objetivo es desarrollar una industria de cine competitiva a nivel internacional. Se trata de una organización financiera y administrativamente autónoma del Gobierno jordano dirigida por una Junta de Comisarios y presidida por el Príncipe Ali Bin Al Hussein. La Royal Film Commission organiza cada año desde 2005 el Rawi Middle East Screenwriter's Lab en colaboración con el Sundance Institute para apoyar a cineastas emergentes de Oriente Medio en sus primeras o segundas películas. Esta misma institución creará en 2008 el Red Sea Institute of Cinematic Arts (RSICA) como centro de formación de cineastas. Esto, sumado a la aparición de una nueva generación de realizadores independientes en la última década, ha puesto a Jordania en el mapa de la cinematografía, con algunos títulos muy conocidos tanto en ficción como en

documental. Y puede afirmarse también que Jordania ha acogido a gran parte de los realizadores palestinos más remarcables.

En los últimos años, dos producciones jordanas han alcanzado renombre internacional, se trata de: *Captain Abu Raed* (2007), de Amin Matalqa, un limpiador del aeropuerto de Amán, la capital jordana, que se hace pasar por piloto frente a los entusiastas niños de su barrio. Esta cinta ha ganado premios en el Festival Internacional de Cine de Dubai, en Sundance, Newport y Seattle, donde se llevó el de mejor dirección. El otro film es el documental *Eadet kbalek* (Reciclaje), de 2007 y dirigido por Mahmoud Al Massad, una coproducción de Jordania con Alemania, Holanda y Estados Unidos, también premiado en Sundance. *Reciclaje* relata la vida de Abu Ammar, un ex combatiente de Afganistán y nativo de Zarqa, la misma ciudad jordana que vio nacer al difunto líder de Al Qaeda, Abu Musa Al Zarqawi. El autor del documental, Mahmud Massad, también es nativo de esa villa que ahora se asocia a un reducto del extremismo y su motivación para realizar este documental fue, según sus propias palabras: “Me indigna que los medios de comunicación describan Zarqa, a los jordanos y los árabes como si todos estuviéramos en un lado. Quería mostrar que incluso en el vecindario de Zarqawi hay un montón de gente que no está pintada con la misma brocha” (Espinosa, 2008). De Massad destacan también los documentales *Al Shatir Hassan* (*Hassan el astuto*<sup>111</sup>), de 2001, sobre la vida de un inmigrante árabe en Holanda, y *This is my picture when I was dead* (*Esa es mi foto cuando estuve muerto*), de 2010, donde retoma el tema palestino e imagina la vida que hubiera podido tener un niño muerto en 1983.

De esta última generación de cineastas destacan también SandraMadi, con *Zakerah Mathqobab* (*Memoria perforada*), de 2008; o Fadi Haddad con *Once Upon a Piano* (*Érase una vez un piano*) de 2010. La Amman Filmmakers Cooperative ha producido ya más de medio centenar de cortometrajes y organiza cursos de vídeo digital en campos de refugiados con la colaboración de ONG's locales. Obras surgidas de este entorno han participado en festivales internacionales prestigiosos como los de Locarno (*Sharar* - 2006 de Hazim M.Bitar, Saleh Kasem y Ammar Quttaineh) o Dubai (*Tough Luck* - 2004, de Ammar Quttaineh). Finalmente, su fundador, el cineasta Hazim Bitar, estrenó en 2011 su primer largometraje de ficción, *Fish Above Sea Level* (*El pez bajo el nivel del mar*), rodada a orillas del Mar Muerto.

---

<sup>111</sup> *Hassan el astuto* (2001) de Mahmud Massad es uno de los documentales analizados en esta investigación.

## 7.2. Irán y Turquía: cinematografías vecinas con fuerte influencia

Se ha añadido Irán a este marco teórico pese a no haber ningún documental iraní en la muestra de estudio ya que no es un país de la cuenca mediterránea ni tampoco un país árabe. La razón es la indiscutible influencia que su cinematografía, de una gran potencia y calidad, ha tenido a lo largo de la historia en el imaginario de cineastas y público de los países árabes, constituyendo una fuente de inspiración y un modelo. Finalmente, y únicamente como información contextual, se ofrece información del cine de Turquía como país mediterráneo, musulmán y, aunque no árabe, sí de fuerte influencia en la zona y con una historia cinematográfica.

### 7.2.1. Irán

Irán ha estado a la cabeza en cuanto a calidad cinematográfica entre los países árabes, y ello le ha proporcionado el honor de ser un cine inspirador para el resto. Es por eso que, pese a no tratarse de uno de los países de los autores de los documentales que se analizarán en este trabajo de investigación (nos ceñimos a los de la cuenca mediterránea), no podemos dejar de ofrecer un breve apunte de lo que el cine iraní ha supuesto en el contexto del cine árabe.

El cine iraní ya ha dejado una huella incontestable con autores como la joven directora Samira Makhmalbaf (*La Pizarra* - 2000), premio especial del jurado en Cannes y que narra el periplo de un grupo de profesores que, tras un bombardeo en el Kurdistán iraní, vagan de una ciudad a otra con unas pizarras a la espalda buscando estudiantes a los que enseñar; Jafar Panahi (*El círculo* - 2000), ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia y que trata sobre la dura situación de las mujeres en su país, o el maestro Abbas Kiarostami<sup>112</sup>, con su conocida trilogía (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, *Y la vida continúa* y *A*

---

<sup>112</sup> Nacido en Teherán en junio de 1940, Abbas Kiarostami tiene una extensa filmografía; es uno de los directores más importantes del cine iraní contemporáneo. Es también popular en el mundo del arte y ha hecho exposiciones de sus fotografías, cortometrajes y poesías en muchas galerías. En 1969 funda con un amigo el Departamento Cinematográfico del Instituto de Desarrollo Intelectual de Niños Adolescentes que pronto se convierte en uno de los más prestigiosos estudios de Irán. En 1970 llega su primer cortometraje *El pan y el callejón*. Hasta 1991 sus principales protagonistas serán los niños, prefiriendo siempre trabajar con actores no profesionales. A partir de ahí rodará distintos cortometrajes y películas. Con el reconocimiento internacional de *El sabor de las cerezas* el cine iraní se consolidará a nivel mundial; en 1997 Kiarostami recibe la medalla de plata “Federico Fellini” de la UNESCO. Entre sus numerosos premios, destacan: Premio FIPRESCI en el Festival de Estambul por *Close-Up* (1990); Palma de Oro en Cannes por *El sabor de las cerezas* (1997); Gran Premio del Jurado y León de Oro en Venecia por *El viento nos llevará* (1999); Espiga de Oro en el Festival de Valladolid por *Copia Certificada* (2010).

*través de los olivos*), de 1987, 1991 y 1994 respectivamente, entre muchos otros films. Irán es una de las potencias árabes en cinematografía, y su cine es conocido dentro y fuera de sus fronteras, además de ampliamente premiado e icono de calidad. Llegar a este estatus es producto de una evolución muy particular y del eterno "tira y afloja" entre creadores, censura por parte del poder e identificación con el público.

Es en los años cincuenta cuando se desarrolla una industria cinematográfica en Irán: entre 1949 y 1954 se producen cincuenta y ocho películas en este país y trabajan veintidós empresas productoras. El cine que se realiza es de tintes comerciales e impera la moda de imitar las ficciones producidas en Turquía, Egipto e India. Es el llamado cine *Fàrsi*, consistente en melodramas populares con dosis de música y baile, con escenas de peleas y finales felices (Devictor, 2003:154). Llegando a los sesenta, una generación de cineastas se atreve con productos más comprometidos y de mayor calidad que inspirarán a las generaciones venideras. Destaca Farrokh Ghaffari, que había sido asistente en la Cinémathèque Française y secretario general en la Federación Internacional de los Archivos de Cine en París entre 1951 y 1956. Ghaffari tiene entre su filmografía *El sur de la ciudad* (1958), que cuenta la vida de gente humilde al sur de Teherán, película prohibida por la censura. Posteriormente, adaptará uno de los cuentos de *Las mil y una noches* y producirá *La noche del jorobado* (1963) que será presentada en el Festival de Cannes.

Son destacables también la poetisa Forough Farrokhzad, que dirigió *La casa es negra* (1962), un documental sobre los leprosos, o el escritor Ebrahim Golestan, que filma *El ladrillo y el espejo* (1965), una obra realista e introspectiva. Estas películas fueron presentadas en el extranjero aunque no encontraron a su público en Irán, pero sí supusieron la antesala del llamado cine *motefavet*, etiqueta bajo la que se conoce el nuevo cine iraní, más intelectual y comprometido, el que llevará a este país las altas cotas de calidad que ha logrado. Todo esto fue acompañado de la creación de diversas instituciones, sindicatos y festivales de cine, creándose un clima de cinefilia muy interesante.

En el año 1969 se ruedan dos películas que marcarán un hito: *Qeysar*, un enorme éxito de taquilla de Massoud Kimiaei y cuyo estreno marca el final de la época del dominio del cine comercial o *fàrsi*. La otra es *Gàv* (La vaca), de Dariush Mehrjui, la historia de un campesino pobre que se identifica con su animal. Ambas marcarán un estilo propiamente iraní y ésta última permitirá darlo a conocer fuera del país gracias a los numerosos premios recibidos en Venecia y en Chicago, además de su estreno en muchos países. Es el inicio de

la etapa del cine *motefavet*, mucho más realista, reflexivo y menos superficial que el anterior. La década de los setenta está marcada por las adaptaciones literarias y la influencia del cine de la *Nouvelle Vague* y el neorealismo italiano. Algunos directores destacados son: Sohrab Shahid Saless, Bahram Beyzai, Parviz Kimiavi, Abbas Kiarostami, Ebrahim Golestan, Farrokh Ghaffari y Bahman Farmanara.

En paralelo al cine *motefavet*, se desarrolló un movimiento “Súper 8” destacable que acogió cortometrajes no comercializados y que permitían una gran libertad a sus autores. En septiembre de 1969, los directores de películas Súper 8 se reunieron en un grupo denominado Cinema-ye Azad ("Cine libre"), en referencia al *free cinema* inglés de la década precedente. El apasionamiento por este tipo de cine es tal que se organiza un festival de cine libre a fines de 1969 en Teherán. En el curso de los años 1970 se realizaron entre 800 y 1000 películas impulsadas por este movimiento. Según Haghghat<sup>113</sup>, "esta producción incluiría obras maestras que no han sido conocidas en Irán o en Occidente"(Haghghat y Sabouraud, 1999:51-52).

La revolución iraní en 1979 trajo las limitaciones propias de un estado religioso. El cine, aunque valorado, era considerado un elemento "occidentalizador" y fue pasando por las mismas etapas socio-políticas del estado iraní. En una primera fase se intentó islamizar la sociedad, también a través del cine, y no hay películas remarcables de la etapa de la guerra entre Irán e Irak. Los temas como la mujer o el amor quedaron completamente relegados. En una segunda fase, la ausencia de prensa libre convirtió al cine en la herramienta para la crítica social.

La crítica internacional acogió muy bien el cine iraní y con las elecciones presidenciales de 1997, los cineastas expresaron por primera vez sus opiniones políticas en público, la mayoría del lado del candidato reformador, el exministro de cultura Muhammad Hatami, que había estado a favor de políticas culturales más tolerantes. La consagración del cine iraní entre el público internacional llegó con *El sabor de las cerezas* (1997), de Abbas Kiarostami, Palma de Oro en Cannes. Luego le seguirán la jovencísima Samira Makhmalbaf, con *La manzana* (1998), o el joven Bahman Ghodabi con *Un tiempo para la ebriedad de los caballos* (2000), que obtuvo la Cámara de Oro en Cannes como director novel, o el ya mencionado Hafar Panahi, que en 2006 dirige *Offside*, historia de unas jóvenes que se

---

<sup>113</sup> Mamad Haghghat (1952) nació en Ispahan (Irán) y es un realizador y crítico de cine iraní instalado en París, autor de la *Historia de cine iraní. 1900-1999*, editado por el Centro Georges Pompidou de París.

disfrazan de chicos para poder asistir a un partido de fútbol. La película ganó el oso de Oro en el Festival de cine de Berlín.

No cabe duda de que el cine iraní ha sido muy premiado en los festivales internacionales de los últimos años, y la última película que ha venido a corroborarlo es *Nader y Simin, una separación* (2011), de Asghar Farhadi, considerada una verdadera obra maestra, estrenada en Teherán y ganadora de premios como el Oso de Oro de Berlín, y los de plata a las mejores interpretaciones masculina y femenina en 2011, y en 2012, César a la mejor película extranjera, BAFTA y Globo de Oro en la categoría de mejor película de habla no inglesa y Óscar a la mejor película extranjera, la primera iraní en conseguirlo.

Paralelamente a estos innegables triunfos, no se puede obviar que mientras se escriben estas líneas, el director Jafar Panahi está condenado a 6 años de cárcel y 20 de inhabilitación para hacer cine, salir del país o conceder entrevistas "por actuar contra la seguridad nacional y hacer propaganda contra el régimen". A las protestas que siguieron a la reelección del presidente Mahmud Ahmadineyad en junio de 2009, se sumó la detención de este director acusándolo de estar rodando una película contra el régimen en su casa. En régimen de arresto domiciliario, Panahi ha rodado un ejercicio audiovisual de 70 minutos, catalogado de falso documental, estrenado en España en abril de 2012, en el que el director muestra su cautiverio y reflexiona sobre el arte de hacer cine. Su título, desafiando las prohibiciones de su condena, es *Esto no es una película*.<sup>114</sup>

### 7.2.2. Turquía

La curva estadística de la producción de películas en Turquía ofrece un panorama bastante peculiar (Labarrère, 2009:367): menos de 10 películas anuales hasta 1947; 113 en 1961; 240 en 1966; 300 en 1972 (año récord); 68 en 1980; un repunte en los ochenta que lo llevará a superar algunos años (entre 1984 y 1989) la barrera de las 100; y caída de nuevo a 21 en 1999.

El cine turco despertó tardíamente y tuvo dificultades para liberarse de la influencia de las artes escénicas y la literatura popular. En los años cincuenta experimentó una fase de

---

<sup>114</sup> Actualmente se desconoce el paradero de Hafar Panahi, aunque según versiones de alguno de sus amigos ha sido trasladado a una casa en el norte de Irán, donde sigue detenido y permanece totalmente incomunicado, información que coincide con la ofrecida por la empresa Aquelarre, encargada de distribuir en España su último filme. Fuente: La Vanguardia.com / Cine 13/08/2012. Sección Cultura. En: <http://www.lavanguardia.com/cine/20120420/54285034605/panahi-desafia-ahmadineyad.html>

aprendizaje que permitió una mejora lingüística y técnica, alcanzando su madurez. A comienzos de los sesenta se produce un fenómeno importante para su evolución: coincidiendo con la Constitución de 1961, que otorgará una breve tregua de mayores libertades políticas y culturales, aparecen nuevos productores que se establecen en un barrio de Estambul conocido como *Yesliçam*, que dará nombre a una generación de cine. El cine Yesliçam, también conocido como cine popular *arabesk*, es muy comercial, basado en el *star system*, muy del gusto del público de melodrama y comedias sentimentales e influenciado por el cine que se hacía en Egipto. En estos tiempos hay algunos directores que se resisten a este tipo de cine de puro entretenimiento y se enfrentarán con un cine más intelectual a una censura que enseguida vuelve a asfixiar a los realizadores. Directores como Metin Erksan, un agudo observador del mundo rural que cuenta historias de pasiones que desgarran los pueblos de Anatolia, donde imperan rígidas tradiciones patriarcales. Así, logrará un notable éxito internacional con *Un verano muy seco* (1964), con la que ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín, el primer premio internacional del cine de turco. También el director Halit Refig se aparta de la línea dominante con su reflexión sobre la emigración del campo a la ciudad: *Los pájaros del exilio* (1964), y destaca Yilmaz Güney, un conocidísimo actor kurdo que se situará tras la cámara para mostrar la miseria y la injusticia con su película *La esperanza* (1970). La represión que vivió el país a inicios de los ochenta hundió la producción cinematográfica y la influencia de la televisión fue pernicioso para las salas de cine, que pasaron de 3.000 en los años setenta a 363 en 1995, con un 90% de la programación copada por cine norteamericano. A pesar de ello, algunos directores de calidad siguen en activo, entre los que destaca Erden Kiral, que obtuvo el Oso de Plata de Berlín en 1983 con *Una temporada en Hakkari*. También se hizo un cine político del que destaca especialmente la película de Serif Gören *Yol*, codirigida por Yilmaz Güney desde la cárcel y premiada con la Palma de Oro de Cannes en 1982. En los ochenta nació también un nuevo género, el cine urbano, en contraposición al cine de temática rural. Aquí destaca de nuevo Halit Refig, que consiguió un gran éxito comercial con *La dama* (1989), un auténtico homenaje a Estambul. El director Zeki Ökten realizó un retrato del hombre de la calle con *Dinero fácil* (1983), *El pobre* (1987) y *El mundo loco* (1989).

Actualmente, la crisis económica tiene ahogado el cine en Turquía, aunque pese a su difícil situación, han ido habiendo directores que, con películas de gran calidad y originalidad, han logrado el reconocimiento internacional: Nuri Bilge Ceylan logró el Gran Premio del Festival de Cannes en 2003 con *Lejano*, reflexión intimista sobre la vida y los

ideales de un fotógrafo turco con un Estambul nevado de fondo; Fatih Akin ganó el Oso de Oro de Berlín en 2004 con *Head on*, sobre los emigrantes turcos en Alemania; y, aunque no tan premiados, destacan también *Vizontele* (2003), de Yilmaz Erdogan, un auténtico fenómeno en Turquía, sobre el encuentro con la televisión de un pequeño pueblo de Anatolia, y *Barcos de cáscara de sandía* (2005), de Ahmet Uluçay, también situada en la Anatolia más rural.

### 7.3. Industria y distribución

Sergi Doladé, director del Mercado de Documentales del Mediterráneo que se celebra anualmente y desde hace 15 años en Sitges, en la entrevista realizada para este trabajo de investigación es contundente: “no se puede hablar de una industria del cine en Oriente”. Esta afirmación hace alusión a la falta de unas infraestructuras suficientes, además de apoyos, organismos, instituciones de formación, circuitos de promoción, distribución y exhibición necesarios para considerarlo así. Por supuesto, eso no significa que no haya cine, sólo que éste adolece de todas esas carencias que le impiden convertirse en una verdadera industria. El cine que se hace en los países árabomusulmanes tiene algunos rasgos de heroicidad precisamente por los escollos que debe superar. A las carencias enumeradas para justificar que no existe una industria propiamente dicha, hay que añadir que, en ocasiones, el cine de los países árabes de la cuenca mediterránea se enfrenta a situaciones de censura cuando no directamente bélicas.

El realizador y crítico de cine Jaime Natche (Natche, 2011) identifica las que según él son las tres carencias principales que padecen la mayoría de cinematografías árabes de la cuenca mediterránea en estos momentos para poder tener una industria cinematográfica: “se trata de un déficit de infraestructuras y servicios cinematográficos, escasez de incentivos estatales, una pobre inversión privada y ausencia de profesionales cualificados”, afirmación ésta última que esta doctoranda corregiría sustituyendo “ausencia” por “escasez”.

La cineasta e investigadora de cine egipcia Viola Shafik, entrevistada en este trabajo, destaca en medio de esta situación el caso de Jordania, donde monarquía y gobierno han realizado una valiente apuesta por el cine y han puesto en la última década los medios necesarios para ello mediante la apertura de una escuela cinematográfica, una cooperativa para jóvenes aspirantes a directores (Amman Filmmakers Cooperative), dirigida por el cienasta Hazim Bitar y han creado la Royal Film Commission que organiza anualmente el

Rawi Middle East Screenwriters' Lab para todos los guionistas árabes. También cuenta con la Arabe Cultural Fund que fomenta actividades culturales que incluyen rodajes de películas alternativas. Pero el mercado y la infraestructura son, sin duda, un problema importante en los demás países árabes productores de películas. Esto es así incluso en Egipto, que acoge a la mayor industria cinematográfica de la región que, aunque se ha visto muy reducida, todavía resiste y tiene potencial para la renovación (Shafik, 2011:97). Desde que comenzó el nuevo milenio, Egipto ha conseguido estabilizar su producción anual hasta unas 25 películas de ficción anuales y Shafik denuncia que los productores no reinvierten suficientemente sus ganancias en la industria. “Sin embargo, en el mundo árabe el cine popular egipcio (tan importante en épocas anteriores) se ha visto marginado compitiendo en el Magreb por el escaso público con las producciones nacionales” (Shafik, 2011:98).

En Marruecos, entre 300.000 y 500.000 espectadores se consideran un éxito para una producción nacional. Este país ha sido el mayor productor del norte de África con una producción total de 43 películas entre los años 1991 y 2000, alcanzando las diez películas anuales en el 2000, en comparación con unas 3 ó 6 de Túnez (excepcionalmente 9 en 2006) y las 2 ó 3 de Argelia. Este éxito relativo de Marruecos se debe en parte a la introducción en 2004 del sistema de financiación de inspiración francesa “avances sur les recettes”, que consiste en invertir un determinado porcentaje de los beneficios de todas las películas en producciones nacionales. Argelia y Túnez se encuentran en una situación de “colapso” (Shafik, 2011:99), la primera por una mala gestión desde el gobierno y por la guerra civil vivida. En Túnez, el Estado cubre el 30% de cualquier producción nacional, pero de momento tampoco esto ha sido suficiente revulsivo. Respecto al apoyo de las televisiones, en general, en el norte de África sigue siendo muy escaso.

Dömnéz-Colin (2007:9) identifica los obstáculos para una verdadera industria cinematográfica en la región:

“Se enfrentan a problemas de producción, falta de financiación y distribución, censura, televisión por satélite y piratería y dependencia de apoyo extranjero. La mayoría de películas del Norte de África están financiadas por antiguos poderes coloniales, particularmente por Francia”.

A partir de esto, Dömnéz-Colin (2007:10) nos invita a la siguiente reflexión:

“Sería naïve pensar que la dependencia de Europa no determina la dirección y destino del producto final. El aumento del número de festivales tiene también su influencia en la proliferación de películas que se supone que son para una audiencia universal pero que en realidad están hechas para un público de festivales, con poco que ofrecer al público de sus lugares de origen”.

En este contexto, tres aspectos han sido claves en los últimos años para el cine de esta región, la revolución tecnológica del digital que facilita y abarata costes junto con internet, que permite mayor visibilidad; los festivales como vía de promoción y exhibición; y la proliferación de canales de televisión propios y fuertes como Al Jazeera.

### **7.3.1. La revolución digital e internet**

Las nuevas tecnologías de vídeo digital han supuesto el acceso al cine de gente joven que de otro modo no podría disponer de la financiación ni de los medios, ya sea por la precaria situación de la industria cinematográfica de los países árabomusulmanes, que ya se ha visto que no dispone de una infraestructura suficiente para ofrecer los apoyos financieros necesarios, ya sea por las contiendas bélicas que en este momento están viviendo algunos de estos países (Siria y Palestina especialmente), que no permiten emplear un material tan costoso y voluminoso como el que requiere el cine. Así pues, los avances tecnológicos suponen en estos lugares la posibilidad de que se hagan películas, potenciando especialmente el género documental, y favorece el acceso del público por la mayor facilidad de distribución y exhibición que presentan estos nuevos sistemas.

“Sin duda, la introducción de nuevas tecnologías y el profundo cambio del panorama mediático regional, con la llegada de nuevos medios de comunicación, han dejado sus huellas en la producción local, colocando en especial a los jóvenes talentos, con ideas alternativas y estilos innovadores, en primera plana” (Shafik, 2008:96). Shafik añade que de un modo general, los medios de comunicación electrónicos y digitales han fomentado la producción alternativa de cortos y documentales, dando un nuevo impulso a este género, y esto no sólo en algunos de los países árabes de producción cinematográfica tradicional, sino también en los países del Golfo, durante décadas exclusivamente

consumidores de películas y de producciones para televisión, egipcias en su mayoría. En Kuwait, el largometraje *Juventud cool* (*Shabab Cool*, 2004), del director de televisión Muhammad Dahham al-Shammari, se rodó en formato digital y después se pasó a 35 mm para su proyección en cines. Lo mismo sucedió con *Medianoche* (*Muntasaf al-Layl*, 2005), dirigida por Abd Allah al-Salman. En Bahrein, Bassam al-Thawadi, director del primer largometraje del país, usó ya en 2003 esa misma técnica para su segunda película *El visitante* (*al-Za'ir*).

“En la mayoría de países árabes, (...) la tecnología digital ha producido una nueva generación de corrientes independientes, vanguardistas, ‘secesionistas’ o simplemente críticas” (Shafik, 2011:98). Las nuevas tecnologías generaron una oleada de películas bereberes que comenzaron a aparecer a finales de los años noventa en Marruecos distribuidas o pirateadas localmente en vídeo. Además, surgieron también directores y videoartistas interesados en experimentos formales, entre los más destables: Mounir Fatmi de Marruecos, Walid Raad, Lamia Joreij y Mahmoud Hojeij de Líbano. Este proceso culmina con la creación del Arab Media Lab, una plataforma muy activa de artes multimedia del mundo árabe creada para centralizar, canalizar, apoyar y mostrar la riqueza creativa que las nuevas tecnologías han permitido en los países árabes, tanto en vídeo como en cine digital (ver nota a pie n° 85).

Egipto también ha vivido su propia revolución de cine “independiente” consecuencia de la revolución de las tecnologías de finales de los noventa y que incluye cortos, documentales y películas experimentales (de esta actividad que se ha generado se hizo una retrospectiva en El Cairo en 2006). Los representantes de esta nueva generación van desde artistas multimedia como Wail Shawky, Hassan Khan y Shady El-Noshokaty a realizadores más osados que la generación anterior al representar la sexualidad como Hadil Nazmi con la polémica obra *El ascensor* (2005), que muestra a una chica que, mientras se encuentra encerrada sola en un ascensor sucumbe a un flirteo por teléfono móvil que la lleva a quitarse el velo. Otros ejemplos destacables son dos documentales de larga duración: el de Tamer Ezzat, *Todo va a ir bien* (2002), sobre los árabes en Nueva York después del 11 de septiembre, y *Salata Baladi* (2007), de Nadia Kamel, en el que la directora investiga su historia familiar, en parte judía.

Pero en estos momentos, según Shafik, Líbano es la cuna de la auténtica vanguardia del cine de los países árabes. Finalizada la guerra, una generación más joven de directores y artistas ha desarrollado un “innovador, vibrante e independiente movimiento artístico y

cinematográfico” (Shafik, 2011:98). Uno de sus mayores éxitos es la creación de la Arab Image Foundation por parte de los artistas Fouad Elkoury, Samer Mohdad y Akram Zaatari. Éste último ha llegado a dirigir más de treinta vídeos sobre temas tan atrevidos como la homosexualidad en *Maynunak*, 1997 (*Loco por tí*) y *al-Alka al-Hamra*, 2000 (*El chicle rojo*). Sin embargo, el verdadero padrino del cine independiente libanés es Mohamed Soueid, que en 1990 presentó en vídeo el retrato menos convencional de un travesti libanés en *Sinima al-Fu'ad*, 1994 (*Cine al-Fouad*), abriendo las puertas a otras producciones sin precedentes, como las que aparecieron en Future TV, entre otras cadenas. Su obra más alabada, no obstante, ha sido *Indama ya'ti al-masa*, 2000 (*Anochecer*), que forma parte de una trilogía sobre la guerra civil. Todas estas películas no hubieran sido posibles sin la revolución que las tecnologías digitales han traído.

La llegada de la cámara digital a finales de los noventa cambia, como se ha dicho, el mapa de la producción en todo el mundo árabe, no sólo a nivel técnico sino también en cuanto al tipo de películas que comienzan a aparecer (Ramsis, 2009:91). El cine digital ha dado un empujón muy importante al cine documental, que ha adquirido una importancia cada vez mayor en cuanto a romper con los esquemas de las grandes producciones y también en traspasar los límites de la censura impuestos por los gobiernos en la mayor parte del mundo árabe (Ramsis, 2009:91). Hasta la llegada del digital, la producción de cine dependía exclusivamente de las televisiones y las instituciones estatales, canales que suponían límites en cuanto a los temas a tratar. Ejemplo de ello nos lo da Amal Ramsis cuando observa que el Instituto del Cine de Egipto continúa produciendo documentales, pero casi ninguno tiene un contenido político, se limitan a un marco educativo y social. La reacción es que la mayor parte de los documentales realizados fuera del circuito oficial tratan temas políticos, especialmente aquellos realizados por mujeres (Ramis, 2009:95).

El documental como género se ha desarrollado enormemente en los últimos años hasta el punto de que ya no tiene nada que ver con el formato tradicional limitado a “lo que veía el ojo humano sin opinar sobre la realidad”. El nuevo documental es subjetivo, aporta a opinión del autor, frecuentemente muy íntimo, que defiende lo personal dentro de la realidad vivida y ve el mundo desde la percepción de cada creador. En definitiva, es un cine de autor (Ramsis, 2009:91). El género documental ha abierto en los últimos años un campo muy amplio de experimentación, juego, discusión y opinión. Es un cine que no requiere mucho presupuesto (una cámara digital y poco equipo son suficientes) y que ofrece otra realidad alternativa al cine oficial y comercial.

Podría decirse que la revolución que las nuevas tecnologías ha supuesto es comparable a la que se vivió a finales de la década de los cincuenta, con el nacimiento de las grabaciones sincronizadas con el sonido y la aligeración de los equipos portátiles de grabación. Si aquello supuso una revolución que se tradujo en todos los ámbitos de cine (*true cinema, cinéma vérité*), el digital e internet no parecen serlo en menor grado y las primeras consecuencias se aprecian ya en unas producciones que pueden independizarse de los grandes presupuestos y de los canales oficiales, con lo que ello conlleva en cuanto a cantidad y a libertad.

### 7.3.2. Festivales

La proliferación de festivales de cine a nivel internacional y también local es un hecho indiscutible pero no lo es el papel que éstos tienen respecto a las cinematografías de los países árabomusulmanes. Por un lado, es casi unánime la defensa de los festivales como vía para dar a conocer el cine de esta región del mundo, cosa que resultaría harto difícil de otro modo debido a la falta de una industria cohesionada de toda la zona que pueda garantizar unos mínimos de promoción, distribución y exhibición. La carencia de instituciones y/o empresas que realicen estas funciones en los países que os ocupan vienen suplidas en la medida de lo posible por el circuito de festivales que dan visibilidad al cine árabe y permiten la venta de sus películas a otros mercados, además de la promoción que suponen los premios a nivel mediático. Pero existen también algunas voces críticas que ven en este sistema una puerta abierta a la creación de películas destinadas desde su concepción a llegar a estos festivales (Dönmez-Colin, 2007:10), y hay quien, simplemente, los ve como una vía para un cine alternativo al más convencional y comercial que ya tiene sus propios cauces (Ramsis, 2009:91). Según Dönmez-Colin (2007:4), “algunos de los países del Golfo han creado industrias cinematográficas artificiales financiando carísimos festivales en vez de financiar películas”.

No hay duda de que los festivales son hoy en día una salida importante y seguramente vital para el cine de los países árabes de la cuenca mediterránea, pero no deberían servir para suplir y ocultar las verdaderas necesidades de una industria cinematográfica sino constituir un apoyo para llegar a ella.

### 7.3.1.1. Festivales de cine árabe

A continuación se ofrece un listado de los festivales y muestras de cine árabes que existen en el mundo, además de festivales y muestras internacionales de Occidente que contemplan una sección específica para cine árabe. Este listado no pretende ser exhaustivo porque, como ya se ha indicado, la proliferación de festivales es un hecho y constantemente nacen nuevos eventos de este tipo y también se interrumpen o cancelan otros por diversos motivos, uno de ellos, las contiendas armadas. Algunos festivales de cine de países árabes y africanos no tienen página web, seguramente porque se hacen con pocos medios. Para estos casos, se adjunta mediante nota a pie de página un enlace a alguna noticia que anuncia el festival y da cuenta de algunas de sus características.

#### 7.3.1.1.1. En países árabes de Oriente Medio y Norte de África

En la siguiente tabla se ha elaborado un listado de los festivales de cine que se celebran en países árabes de Oriente Medio y Norte de África, especificando las características principales a las que se tiene acceso, como el número de edición (o fecha de creación del festival) y qué tipo de cine incluye, así como su página web si la tiene.

Tabla 7.1: Festivales de cine en países árabes de Oriente Medio y África

Nº	Nombre del Festival	Características
1	The Cairo International Film Festival	Inaugurado en 1976, sólo ha sido cancelado en 2011 y 2013 por la inestabilidad política, por lo que lleva 36 ediciones. Admite cine de los países del Norte de África y Medio Oriente.
Web: <a href="http://www.ciff.org.eg/">http://www.ciff.org.eg/</a>		
2	Festival de Cine de Mujeres Árabes e Iberoamericanas de El Cairo <sup>115</sup>	(7 ediciones). También celebra muestras itinerantes a nivel internacional. En 2012 se celebró una muestra del mismo en Bilbao.
3	Festival de Cine de Carthago (Journées Cinématographiques) <sup>116</sup>	(25 ediciones). Túnez - Cine africano y de Oriente Medio – Bianual.

<sup>115</sup> Ver más información en: <http://www.kcd-ongd.org/2013/11/15/6%C2%BA-festival-de-cine-de-mujeres-%C3%A1rabes-e-iberoamericanas-de-el-cairo-del-16-al-22-de-noviembre/>  
<https://redaccion.lamula.pe/2012/07/22/v-festival-de-cine-arabe-iberoamericano-de-mujeres-en-lima/gianfrancogf/>

<sup>116</sup> Ver más información en: <http://africaencine.com/2012/11/26/palmares-de-sabor-senegales-en-las-jornadas-cinematograficas-de-cartago-2012/>

Web: <a href="http://www.jccarthage.com/">http://www.jccarthage.com/</a>		
4	Damascus International Film Festival	Inaugurado en 1979, organizado por el gobierno sirio, es bianual y se alternaba con el Carthage Film Festival en Túnez. Desde 2011 ha sido interrumpido por la Guerra <sup>117</sup> .
Web (en construcción) <sup>118</sup> : <a href="http://damascusfest.com/">http://damascusfest.com/</a>		
5	Jordan Short Film Festival	Funciona desde 2004 y lo organiza la Amman Filmmakers Cooperative.
-		
6	Karama Human Rights Film Festival	Se celebra en Jordania desde 2009.
Web: <a href="http://karamafestival.org/new/">http://karamafestival.org/new/</a>		
7	Beirut International Film Festival	(13 ediciones). Es el festival más antiguo de Líbano.
-		
8	Ayam Beirut Al Cinema'iya (Arab Film Festival)	(7 ediciones). Líbano. Bianual. Cine árabe independiente.
Web: <a href="http://ayambeirut.wordpress.com/">http://ayambeirut.wordpress.com/</a>		
9	Festival International du Film de Marrakech	(14 ediciones) <sup>119</sup> .
-		
10	Festival Nacional de Cine de Tánger	(15 ediciones). Cine marroquí <sup>120</sup> .
-		
11	The Green Caravan Film Festival	(6 ediciones). El primero en Oriente Medio dedicado al medio ambiente. Se inició en Kuwait en 2009 y en 2010 se extendió a Dubai.
Web: <a href="http://www.thegreencaravan.com/">http://www.thegreencaravan.com/</a>		
12	Kuwait International Film Retreat	(3 ediciones). Compiten cortometrajes aunque se exhiben también largos.
Web: <a href="http://www.kuwaitfilmretreat.com/">http://www.kuwaitfilmretreat.com/</a>		
13	Muscat International Film Festival	(8 ediciones). Cine árabe. Organizado por la Oman Film Society. Se celebra en Oman y participan películas y directores de más e 90 países.

<sup>117</sup> Ver más información en: <http://www.dp-news.com/en/detail.aspx?articleid=97070>

<sup>118</sup> La web del Damascus International Film Festival estaba e construcción a fecha de 22-09-2014.

<sup>119</sup> Su página web está inactiva aunque por informaciones se sabe que el festival sigue activo.

<sup>120</sup> Ver más información en: [http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2014-02-07/arranca-en-tanger-el-festival-nacional-de-cine\\_167656/](http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2014-02-07/arranca-en-tanger-el-festival-nacional-de-cine_167656/)

Web: <a href="http://omanfilm.net/en/artical_dis-502-45.html">http://omanfilm.net/en/artical_dis-502-45.html</a>		
14	Ajyal Youth Film Festival	(2 ediciones). Organizado por Doha Film Institute, se celebra en Doha- Qatar.
Web: <a href="http://www.dohafilminstitute.com/filmfestival/festival">http://www.dohafilminstitute.com/filmfestival/festival</a>		
15	Abu Dhabi Film Festival	Creado en 2007, muestra trabajos de directores árabes.
Web: <a href="http://www.dp-news.com/en/detail.aspx?articleid=97070">http://www.dp-news.com/en/detail.aspx?articleid=97070</a>		
16	Dubai International Film Festival	Fundado en 2004, muestra cine de Oriente Medio, África y Asia. Es el festival más antiguo del Golfo Pérsico.
Web: <a href="http://dubaifilmfest.com/en/industry">http://dubaifilmfest.com/en/industry</a>		
17	The Gulf Film Festival	Se celebra también anualmente en Dubai y presenta cine del Golfo Pérsico
Web: <a href="http://gulffilmfest.com/ar/industry/">http://gulffilmfest.com/ar/industry/</a>		
18	Tropfest Arabia	Desde 2011, es un festival de cortometrajes que se celebra en Abu Dhabi y forma parte de Tropfest, el mayor festival de cortometrajes del mundo que tiene representaciones en diversos países.
Web: <a href="http://tropfest.com/">http://tropfest.com/</a>		
19	Festival Internacional de Cine Sahara Oriental (FiSahara)	Nació en 2003, lo organiza la Coordinadora Estatal de Asociaciones Solidarias con el Sáhara (CEAS-Sáhara) y se celebra en el campo de refugiados de Tinduf (Argelia).
Web: <a href="http://fisahara.es/">http://fisahara.es/</a>		

Fuente: elaboración propia

#### 7.3.1.1.2. En países no árabes

En la siguiente tabla se ofrece un listado, características y página web, si la tienen, de festivales de cine árabe que se celebran en países no árabes. Este es un fenómeno que se ha ido extendiendo y que muestra la curiosidad que el cine de estas latitudes empieza a despertar. Estos festivales tienen una especial relevancia por la dimensión internacional que ofrecen a las películas seleccionadas y premiadas, que son puestas al abasto de público de otros países no árabes y proporcionan el acceso al mercado internacional.

Tabla 7.2: Festivales de cine en países no árabes

Nº	Nombre del Festival	Características
1	Arab Film Festival Australia (AFFA)	(11 ediciones). Se celebra paralelamente en Sydney, Melbourne y Canberra.
Web: <a href="http://arabfilmfestival.com.au/">http://arabfilmfestival.com.au/</a>		
2	Arab Film Festival de San Francisco	(18 ediciones). Se celebra en San Francisco con proyecciones también en Los Angeles, Berkeley, Oakland y San Diego.
Web: <a href="http://www.arabfilmfestival.org/">http://www.arabfilmfestival.org/</a>		
3	Arabian Sights Film Festival	(19 ediciones). Se celebra en Washington D.C.
Web: <a href="http://www.filmfestdc.org/arabiansights/index.cfm">http://www.filmfestdc.org/arabiansights/index.cfm</a>		
4	New York African Film Festival	(21 ediciones).
Web: <a href="http://www.africanfilmny.org/">http://www.africanfilmny.org/</a>		
5	Middle Eastern Film Festival NYC (MEFFNYC)	Es una renovación del Noor Play Festival que se nació en 2008 en Nueva York.
Web: <a href="http://www.middleeasternfilmfestivalnyc.com/">http://www.middleeasternfilmfestivalnyc.com/</a>		
6	New York Arab & South Asian Film Festival (NYASAFF)	(6 ediciones). Cine del norte de África, Oriente Medio y sur de Asia - suspendido en 2008, apareció de nuevo en 2010 como festival de cortometrajes.
Web: <a href="http://www.filmfestivals.com/festival/new_york_arab_south_asian_film_festival">http://www.filmfestivals.com/festival/new_york_arab_south_asian_film_festival</a>		
7	Alwan Film Festival	Cine de Oriente Medio y Norte de África. Se celebra en Nueva York.
Web: <a href="http://www.alwanforthearts.org/filmfestival">http://www.alwanforthearts.org/filmfestival</a>		
8	Latinarab. Festival Latinoamericano de Cine Árabe	(4 ediciones). Fundado por la Asociación Cine Fértil, se celebra anualmente en Buenos Aires.
Web: <a href="http://cinefertil.org/latinarab/about/">http://cinefertil.org/latinarab/about/</a>		
9	Sofia Middle East & North Africa Region Film Festival	Fundado en 2009, se celebra anualmente en Sofia (Bulgaria).
Web: <a href="http://en.menarfest.com/welcome.html">http://en.menarfest.com/welcome.html</a>		
10	Arab Film Festival Rotterdam	(11 ediciones). Cine árabe.
Web: <a href="http://www.arabfilmfestival.nl/html/en/">http://www.arabfilmfestival.nl/html/en/</a>		
11	Mälmo Arab Film Festival (MAFF)	(4 ediciones). Se celebra anualmente en Suecia.
Web: <a href="http://www.malmoarabfilmfestival.se/">http://www.malmoarabfilmfestival.se/</a>		

12	Dublin Arabic Film Festival	(1 edición).
Web: <a href="http://dublinaarabicfilmfestival.ie/">http://dublinaarabicfilmfestival.ie/</a>		
13	Bienal de Cines Árabes de París	(8 ediciones). Cine árabe - organizado por el IMA París-Institute du Monde Arabe - finalizó en 2006).
<a href="http://www.biennalecinemarabe.org/">http://www.biennalecinemarabe.org/</a>		
14	The London Middle East & North Africa Film Festival	Creado en 2011.
Web: <a href="http://menafilmfest.com/#/about/">http://menafilmfest.com/#/about/</a>		
15	BBC Arabic Film and Documentary Festival “Aan Korb”	Primera edición en 2014. Recoge las mejores películas, cortos, documentales, reportajes de investigación y periodismo ciudadano realizados después de los levantamientos de 2010. Se celebra en Londres.
Web: <a href="http://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2014/bbc-arabic-film-festival">http://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2014/bbc-arabic-film-festival</a>		
16	The UK’s Arab Film Festival (AFF)	Creado en 2011 por la UK Film Council. Londres.
Web: <a href="http://www.fact.co.uk/projects/arab-film-festival/">http://www.fact.co.uk/projects/arab-film-festival/</a>		
17	Festival de Cine Africano de Córdoba (FCAT)	(11 ediciones). En origen se celebraba en Tarifa.
Web: <a href="http://www.fcat.es/FCAT/">http://www.fcat.es/FCAT/</a>		
18	Festival Internacional de Cine Euroárabe Amal	(10 ediciones). Ciudad: Santiago de Compostela. Este festival cesó su actividad en 2013 y ahora ha pasado a ser una Muestra (ver apartado “Muestras de cine árabe”).
Web: <a href="http://www.festivalamal.es">http://www.festivalamal.es</a>		

Fuente: elaboración propia.

### 7.3.1.2. Festivales y muestras de cine palestino

Se dedicará un apartado especial a festivales y muestras de cine palestino debido al número de casos con que esta investigadora se ha topado de festivales y muestras donde se exhibe específicamente cine palestino. Palestina despierta un movimiento social de solidaridad más

que notable en todo el mundo y, especialmente, en Europa. La existencia de estos festivales es una muestra más del interés de un público que desea conocer la realidad que se vive en los territorios palestinos y las reflexiones que sus cineastas aportan. Ésta es sólo una muestra de los más importantes, puesto que existen multitud de ellos, especialmente no competitivos, es decir, muestras de cine palestino y de manera puntual, sin una continuidad. Aquí hemos señalado aquellos que sí presentan una continuidad en el tiempo y se han creado con vocación de seguir.

Tabla 7.3: Festivales y muestras de cine palestino.

Nº	Nombre del Festival	Características
1	London Palestine Film Festival	Creado en 1998 y dirigido por la Palestine Film Foundation, organización sin ánimo de lucro establecida en Londres.
Web: <a href="http://palestinefilmfoundation.org/index.asp">http://palestinefilmfoundation.org/index.asp</a>		
2	Boston Palestine Film Festival (BPF)	Fundado en 2007 y organizado por la Middle East Charitable and Cultural Society Inc. y Tawassul
Web: <a href="http://www.bostonpalestinefilmfest.org/">http://www.bostonpalestinefilmfest.org/</a>		
3	Toronto Palestine Film Festival (TPFF)	Creado en 2008, se celebra anualmente en Toronto.
Web: <a href="http://tpff.ca/">http://tpff.ca/</a>		
4	Chicago Palestine Film Festival	Nació en 2002 y muestra cine de directores palestinos y cine sobre Palestina.
Web: <a href="http://palestinefilmfest.com/">http://palestinefilmfest.com/</a>		
5	Houston Palestine Film Festival	Creado en 2007.
Web: <a href="http://www.hpff.org/">http://www.hpff.org/</a>		
6	Muestra de Cine Palestino de Madrid	Creado en 2010 por el colectivo Handala.
Web: <a href="http://muestracinepalestino.com/2012/06/11/about-the-festival/">http://muestracinepalestino.com/2012/06/11/about-the-festival/</a>		
7	Muestra de Cine Palestino de Santiago	(1ª edición 2014). Se celebra en Santiago de Chile.

Web: <http://muestracinepalestino.com/>

Fuente: elaboración propia.

### 7.3.1.3. Festivales internacionales con alguna sección dedicada al cine árabe

En este apartado se incluyen aquellos festivales competitivos a los que accede un elenco internacional de películas no específicamente árabes pero que tienen una sección específica que contempla el cine árabe en general o bien el cine de algún país o región árabes, o bien por su localización o tema central tiene una especial presencia el cine árabe.

Tabla 7.4: Festivales internacionales con alguna sección dedicada al cine árabe

Nº	Nombre del Festival	Características
1	Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Tetuán	Creado en 1985 por el Instituto Cervantes
Web: <a href="http://tetuan.cervantes.es/FichasCultura/Ficha80017_37_1.htm">http://tetuan.cervantes.es/FichasCultura/Ficha80017_37_1.htm</a>		
2	Festival Internacional de Cine de Estambul (Uluslararası İstanbul Film Festivali)	(33 ediciones). Fundado en 1982.
Web: <a href="http://film.iksv.org/en">http://film.iksv.org/en</a>		
3	Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Montpellier (Cinemed)	(36 ediciones). Cine de los países del Mediterráneo.
Web: <a href="http://www.cinemed.tm.fr">http://www.cinemed.tm.fr</a>		
4	Alexandria International Film Festival	Fundado en 1979 por la Egyptian Association of Film Writers and Critics (EAFWC) para promocionar el cine del Mediterráneo.
Web: <a href="http://alexfilmfest.tripod.com/englishhome.htm">http://alexfilmfest.tripod.com/englishhome.htm</a>		
5	Al Jazeera International Documentary Film Festival	(10 ediciones). Se celebra en Doha / Qatar.
Web: <a href="http://festival.aljazeera.net/Services/System/?Rq=6%29O7AwwtJ-5HrW=As4o-7WDrW1vB5-1p6b3">http://festival.aljazeera.net/Services/System/?Rq=6%29O7AwwtJ-5HrW=As4o-7WDrW1vB5-1p6b3</a>		
6	African Diaspora International Film Festival (ADIFF)	Creado en 1993, se celebra en Nueva York.
Web: <a href="http://nyadiff.org">http://nyadiff.org</a>		

Fuente: elaboración propia.

### 7.3.1.4. Muestras de cine árabe o afines en España

En este apartado se hace una panorámica de las muestras cine árabe en España y también de aquellas que por su temática dan cabida a una representación del cine árabe.

Tabla 7.5: Muestras de cine árabe o afines en España

Nº	Nombre del Festival	Características
1	Caravana de cine árabe-iberoamericano de mujeres (“Entre cineastas”)	Dirigido por Amal Ramsis. La edición de 2012 se celebró en Bilbao.
Web: <a href="http://www.entrecineastas.com/es/subscription_terms">http://www.entrecineastas.com/es/subscription_terms</a>		
2	Mostra Cinema Àrab i Mediterrani de Catalunya	(8 ediciones). Organizado por la Associació CineBaix y Sodepau, se celebra en la Fílmoteca de Catalunya.
Web: <a href="http://mostracinearab.wordpress.com/">http://mostracinearab.wordpress.com/</a>		
3	Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona	(22 ediciones).
Web: <a href="http://www.mostrafilmsdones.cat/">http://www.mostrafilmsdones.cat/</a>		
4	Mostra Viva	Iniciada en 2013 con el objetivo de seguir con la labor de la Mostra de Valencia "Cinema del Mediterrani", de la que se celebraron 25 ediciones y fue suspendida en 2011 por problemas de financiación.
Web: <a href="http://mostraviva.org/wordpress/">http://mostraviva.org/wordpress/</a>		
5	Muestra de Cine Africano de Valladolid	(7 ediciones).
Web: <a href="http://www.africafundacion.org/spip.php?article17348">http://www.africafundacion.org/spip.php?article17348</a>		
6	Semana de Cine Euroárabe Santiago de Compostela	Antiguo Amal Euroarab Film Festival, reconvertido ahora en “muestra”.
Web: <a href="http://www.festivalamal.es/index.php?idIdioma=1">http://www.festivalamal.es/index.php?idIdioma=1</a>		

Fuente: elaboración propia.

Los festivales de cine son un fenómeno en claro auge en todo el mundo y también en los países árabomusulmanes. En éstos se puede apreciar que el abanico de certámenes empieza con los históricos como el de El Cairo (desde 1976 y cancelado sólo en 2011 y 2013 por la inestabilidad política) o el de Carthago (Túnez), certamen bianual con 25 ediciones a sus espaldas que se alterna con el de Damasco (Siria), inaugurado en 1979 y que en estos

momentos ha sido interrumpido por la guerra en la que el país está inmerso. El resto de festivales son mayoritariamente de este siglo XXI y destacan países como Marruecos (con los de Marrakech y Tánger con 14 y 15 ediciones respectivamente), Líbano, con dos festivales y Jordania con otros dos. Los países del Golfo Pérsico han inaugurado en los últimos años diversos festivales de cine, la mayoría internacionales y con gran presupuesto. Países y emiratos como Omán, Qatar, Kuwait, Dubai o Abu Dhabi tienen sus propios y florecientes certámenes de cine. A simple vista, este fenómeno (reciente, ya que se extiende no más allá de los últimos años del siglo pasado), supone una importante promoción del cine árabe y debería repercutir positivamente en su industria, dado que muchos de estos festivales cuentan con una sección dedicada al mercado internacional de películas. No obstante, hay expertos en el cine de estas regiones que critican esta proliferación de vistosos festivales por considerar que sería mejor dedicar esos fondos a financiar directamente películas (Dönmez-Colin, 2007:4).

El cine de los países del Norte de África y Oriente Próximo cuenta con escaparates específicos en muchos lugares del mundo, que van desde Nueva York, con una cantidad notable de festivales de cine árabe, Washington y San Francisco, hasta países como Australia, Argentina (Buenos Aires), el Reino Unido (también con varios certámenes), Irlanda, Suecia (que ha situado su festival Malmö Arab Film Festival entre uno de los más importantes de Europa en un tiempo récord, ya que sólo lleva cuatro ediciones), Bulgaria, Holanda, Francia o España, ésta última con una representación bastante pobre que se ha visto fuertemente perjudicada por los famosos “recortes” presupuestarios que la crisis económica de los últimos años y las políticas culturales han provocado. Estos recortes presupuestarios han supuesto algunas importantes pérdidas en materia de festivales y muestras de cine árabe, finiquitando el festival más importante que se celebraba en la Península Ibérica de cine árabe, el Amal Euroarab Film Festival con sede en Santiago de Compostela y que tras 11 ediciones (la primera fue en 2003) no pudo subsistir por falta de fondos y se reconvirtió en la Semana de Cine Euroárabe de Santiago de Compostela gracias al valioso empeño de su director Ghaleb Jaber Martínez. En este proceso también se ha perdido otra iniciativa de gran calidad y éxito como fueron los llamados “Panoramas de Cine Documental Árabe” que Casa Árabe de Madrid proporcionaba al conocido festival Documenta Madrid de cine documental y que se presentaban como una sección paralela y cuya selección llevaba a cabo el cineasta y crítico Basel Ramsis (entrevistado en este trabajo de investigación). Por otro lado, destacar también la desaparición de la Mostra de Valencia

“Cinema del Mediterrani” tras 25 ediciones que pasó, también por empeño de sus responsables y sin contar con financiación pública, a una versión mucho más humilde que lleva el nombre de Mostra Viva desde 2013.

Además de festivales con palmarés y grandes promociones y mercados, existen también una multitud de “muestras” de cine árabe que hacen posible que éste cine llegue a un público interesado en conocer lo que los cineastas árabes quieren transmitir de su mundo, un mundo que el público suele conocer sólo a través de los informativos que nunca hablan en primera persona. En este apartado nos hemos limitado a citar las muestras más conocidas del Estado español renunciando a las del resto del mundo por lo imposible de esta labor, ya que en una ojeada rápida se puede apreciar que son una multitud, muchas de ellas, por cierto, asociadas a campus universitarios.

Mención aparte merece la cantidad de festivales y muestras de cine exclusivamente palestino que han ido floreciendo por todo el mundo (aquí se ofrece tan solo una selección). Estos festivales cuentan con una gran acogida del público y una elevada participación que se concreta tanto en cineastas palestinos como en films sobre Palestina de cineastas de otros orígenes. Este fenómeno es reflejo de la fuerza icónica de esta nación y de la situación que vive, que ha dado impulso a una generación de cineastas ávidos de contar al mundo con sus cámaras la realidad de su pueblo y sus gentes al margen de las enormes dificultades materiales con que conviven.

### **7.3.2. Al Jazeera**

“El surgimiento de más de 200 nuevas estaciones satelitales, el crecimiento del sector de los medios de comunicación impresos en muchos países y la fascinación de las jóvenes generaciones por los medios han contribuido a la emergencia de una nueva esfera pública en el mundo árabe” (Hafez, 2008:321). La revolución que las nuevas tecnologías han provocado en los medios de comunicación en general ha tenido un efecto si cabe mayor en la esfera de los países árabes. El icono de esta revolución mediática y sus efectos es la cadena pan-árabe Al Jazeera, nacida en 1996 de la mano del emir de Qatar Hamad ibn Khalifa, que demostrando una gran clarividencia y con el objetivo de convertir a su país en un estado moderno y avanzado, supo ver las posibilidades que los mass media le ofrecían y ha logrado extender el efecto que pretendía sobre Qatar a prácticamente todo el mundo árabe.

Al Jazeera es una emisora de televisión por satélite en lengua árabe fundada en noviembre de 1996 por el gobierno de Qatar. Originalmente gratuita, gracias al apoyo del gobierno, la emisora poco a poco empezó a cobrar por sus servicios y se independizó financieramente, como se pretendía desde su creación. Al Jazeera nació bajo la bandera de no estar sometida a ningún tipo de censura y no evitar ningún tema político, religioso o social.

Es el principal canal de noticias del mundo árabe y a partir de 2001 consiguió gran relevancia mundial dando su propia versión de todo lo que aconteció tras el atentado del 11-S. En 2006 (coincidiendo con el décimo aniversario de la cadena) estrenó su versión en inglés y su impacto político ha llevado a la creación de Alhurra, una televisión impulsada por el gobierno de Estados Unidos para hacer frente a lo que consideran un importante adversario.

Al Jazeera nació a imagen y semejanza de la BBC, donde a raíz de un acuerdo de colaboración en los primeros tiempos se formaron sus profesionales (Richardson, 2003). Presenta una estética y un estilo periodístico muy similar a las grandes cadenas de noticias como la BBC y la CNN, de la que en un primer vistazo la distinguen apenas su idioma y los rótulos, si hablamos de la versión árabe. Sus contenidos son mayoritariamente informativos, pero también contempla programación de tipo educativo y entretenimiento, aunque su gran baza ha sido introducir en el mundo de la comunicación árabe el debate político (Hafez, 2008:321), que es el gran protagonista de su programación junto a los informativos. Su otra gran novedad es que llega a una comunidad amplísima que incluye lo que llama “la diáspora” árabe por todo el mundo (Shuraydi, 2006), logrando unos notables índices de audiencia (King y Zayani, 2008:30), todavía mayores tras el lanzamiento de la versión inglesa, y creando una verdadera “comunidad pan-árabe mundial” de telespectadores. Una de sus diferencias con sus modelos occidentales es que Al Jazeera programa muy poca publicidad. Además de lanzar la versión en inglés (Al Jazeera International), también se ha ampliado a otros tres canales que también han logrado una gran aceptación: Al Jazeera Sports (lanzado en 2003), un canal infantil y otro dedicado a documentales (Miladi, 2006:950).

Según Hafez (2008:321-322), en su estudio sobre el rol de los medios en el proceso de transformación del mundo árabe:

“Muchos analistas de todo el mundo están fascinados por la habilidad de la televisión árabe vía satélite para demostrar que la cultura árabe no es tan hierática y tradicional como mucha gente pensaba, sino que comprende una variedad de puntos de vista, ideologías y visiones del mundo relacionadas con los estilos de vida que van desde el Nasserismo hasta el Islamismo, y desde el liberalismo hasta el neoconservadurismo”.

Hafez termina con la observación de que en menos de una década, Al Jazeera ha conseguido pasar de ser “un oscuro canal informativo regional a ser una empresa global multicanal, multilingüe y multiservicio” (Hafez, 2008:322).

El gran mérito de Al Jazeera ha sido, sin duda, romper con el control que la mayoría de gobiernos árabes tenía sobre los medios y la información. Su cobertura de asuntos políticos, sociales y religiosos ha sido poco ortodoxa en una parte del mundo donde lo público tenía sus especificidades muy marcadas y donde los estados ejercían censura sobre los medios de comunicación (King y Zayani, 2008:29). El lanzamiento de Al Jazeera en inglés ha supuesto que el tradicional flujo unidireccional de la información desde el centro se empezara a topar con contraflujos provenientes de la periferia (Thussu, 2007:20, citado por King y Zayani, 2008:29), de modo que la información y las noticias se emiten en inglés desde Oriente a Occidente. Tal vez por eso, Maluf habla de su consideración como “el enfant terrible de los media árabes” (Maluf, 2005: 531).

Como ejemplo del impacto que Al Jazeera tiene entre la comunidad árabe en Occidente nos remitiremos al estudio publicado en 2006 por Noureddine Miladi para la revista *Journal of Ethnic and Migration Studies* sobre la comunidad árabe en Gran Bretaña (Miladi, 2006:947-960). Según éste, Al Jazeera es el canal más seguido por la comunidad árabe británica como fuente de noticias (por detrás y en este orden se sitúan los canales por satélite de Abu Dhabi, ANN, Dubai, IQRA y MBC). Su popularidad ya era muy alta antes de los atentados de 2001 (un 93% de la comunidad árabe ya seguía Al Jazeera). Su éxito se debe, en palabras de su audiencia a la calidad de transmisión, calidad de los programas y a la valiente cobertura de los temas candentes y de actualidad del mundo árabe, en relación específicamente con la libertad de expresión, derechos humanos, democracia y Palestina. Existe otra razón que alimenta el éxito de los canales árabes en general y de Al Jazeera en particular: la percepción generalizada entre la comunidad árabe de que la cobertura de los medios occidentales es inexacta y tendenciosa, especialmente de la CNN desde la guerra del

Golfo de 1992 (Miladi, 2006:950). Entre algunos de los individuos entrevistados en el estudio se detecta una percepción muy negativa de los medios estatales de sus países de origen, de los que consideran que “viven en el pasado” y están sometidos al control de sus gobiernos respectivos. Otros motivos por los que la comunidad árabe en Gran Bretaña opta por canales vía satélite árabes y por Al Jazeera es preservar su cultura originaria y transmitírsela a sus hijos (Miladi, 2006:959).

### **7.3.1.1. Al Jazeera documentales: un canal y un festival específicos**

La capacidad de divulgación de contenidos por todo el mundo árabe (tanto entre público que vive en países árabes como ente el que habita en países occidentales) y su libertad frente a censuras de cualquier gobierno han hecho de Al Jazeera un excelente difusor de la cultura árabe y, por supuesto, dentro de ésta, del cine árabe.

La filosofía de este canal contempla una firme apuesta por el cine documental al que dedica un canal específico y un prestigioso festival. Los cineastas árabes han encontrado en Al Jazeera un privilegiado y efectivo canal de promoción y distribución de sus trabajos además de facilitador de ayudas de todo tipo.

El canal Al Jazeera Documentales (Al Jazeera Documentary channel) fue lanzado el 1 de enero de 2007 y dos años después se lanzó su portal web<sup>121</sup>. Su programación, un 15% de la cual es de producción local, como indica su propio nombre, se basa en documentales de historia, política, ciencia, arte, salud y temas de viajes. El canal sólo se emite en idioma árabe.

Al Jazeera International Documentary Film Festival<sup>122</sup> nació el 18 de abril de 2005 y su portal web anuncia que le mueve el objetivo de ser “un lugar donde los cineastas de diferentes países y culturas se encuentren para crear una única plataforma que celebra el talento creativo y promueve un interés cultural por el cine documental”. En su primera edición se pudieron admirar trabajos de creadores de catorce países árabes diferentes, en su segunda edición se incorporó al nombre la etiqueta de “internacional” y se abrió a los países de todo el mundo. Este festival contempla una sección específica para nuevos talentos o “estudiantes” de cine conocida con el nombre de “New Horizon” que ha

---

<sup>121</sup> Web del canal Al Jazeera Documentales: <http://doc.aljazeera.net/>

<sup>122</sup> Ver página web del festival en: [http://festival.aljazeera.net/services/System/?Rq=6\)O7AzSe8-5HrW=As4o-7WDrWtVb5-7=OOOns3o5-5Z\(qFbbAJ-1fbPW](http://festival.aljazeera.net/services/System/?Rq=6)O7AzSe8-5HrW=As4o-7WDrWtVb5-7=OOOns3o5-5Z(qFbbAJ-1fbPW)

obtenido bastantes éxitos en la ayuda a los jóvenes realizadores y que en la tercera edición se convirtió en una categoría competitiva a parte a la vez que se creó también el premio del Jurado. Desde la cuarta edición se crearon nuevos premios de la mano de distintos patrocinadores al cine familiar, al cine sobre la causa palestina o al cine de temática sobre derechos humanos. Desde la sexta edición, en que se registró un notable aumento de participantes, se celebran proyecciones públicas en grandes espacios de la ciudad de Doha (Qatar) para llevar el festival a más público. La séptima edición rindió homenaje a todos aquellos que creen en el “Diálogo” (éste fue el tema del festival) y tuvo como protagonista el tema de los recientes levantamientos en el mundo árabe. En 2014 se ha celebrado su décima edición en la que continúa con su lema de “Unity in Diversity” (unión en la diversidad), dando prioridad a la “discusión sobre retos a los que el mundo se enfrenta y vías para superarlos a través de debates y simposios”.

Las televisiones han tenido una influencia desigual en la cultura cinematográfica de los países árabes. Su proliferación y gratuidad ha apartado a mucha gente de los cines y los canales satélite han firmado la sentencia de muerte para muchas salas y para el cine más autóctono, pero al mismo tiempo, no se puede restar importancia a la labor que canales como Al Jazeera están llevando a cabo en cuanto a promoción y reconocimiento de la cultura cinematográfica propia, además de su apoyo financiero.

## **Apartado 5: Marco metodológico**

## Capítulo 8: Diseño del marco metodológico

Esta investigación se plantea como un análisis de contenido basado en una metodología cuantitativa sobre el objeto de estudio, es decir, el cine documental árabe de la cuenca mediterránea más reciente y, dentro de éste, los treinta films documentales escogidos por su representatividad.

Partiendo del marco teórico se han identificado una serie de estereotipos occidentales sobre el mundo árabe que han servido para la elaboración de las variables de análisis y su posterior búsqueda en los documentales analizados que muestran las sociedades árabomusulmanas que retratan.

El proceso de investigación se complementa desde una perspectiva cualitativa recurriendo a la elaboración de una serie de entrevistas en profundidad a expertos en cine árabe que lo son bien por haber desarrollado una labor investigadora respecto al mismo, bien por tratarse de realizadores profesionales de cine de origen árabe, bien por ambas razones a la vez, un perfil que no es extraño en el ámbito en el que nos hemos adentrado. De este modo, a través de estas entrevistas podremos obtener testimonios que aporten luz tanto de los estereotipos más extendidos sobre Occidente sobre los árabes como del fenómeno de cine documental que se está viviendo en los países del norte de África y del Próximo Oriente.

En los siguientes capítulos, procederemos a la definición de la muestra empleada en cada metodología de análisis, así como al diseño de los procedimientos que nos han permitido realizar la investigación.

### 8.1. Diseño metodológico del análisis cuantitativo: análisis de contenido

Tras la decisión de investigar el cine documental árabe de la cuenca mediterránea en sus obras de última generación, esta investigadora encontró la siguiente afirmación de la experta en cine árabe Amal Ramsis (2009:95): “puede considerarse como un fenómeno toda esa cantidad de documentales de buena calidad que han aparecido en los últimos años”. Esto vino a confirmar lo que ya se sospechaba, la importancia del estudio de lo que este material fílmico desea comunicar. Para ello, como se ha dicho, se escogió la metodología del análisis de contenido, que como afirman Igartua y Humanes “constituye

una técnica centrada en el análisis de mensajes, por lo que puede considerarse el método por excelencia de la investigación en comunicación” (2004:75). Wimmer y Doninick (1996) identifican cinco campos de aplicación del análisis de contenido, siendo el que mejor se adapta a esta investigación el que describen como “evaluación de la imagen de grupos sociales concretos” (citado en Igartua y Humanes, 2004:79). Y lo desarrolla explicando que “se busca analizar la imagen ofrecida por los medios respecto de ciertas minorías o grupos de especial interés”, añadiendo que “en muchas ocasiones se realizan para documentar la evolución social en la representación mediática de dichos grupos”, y afirmando que “la investigación en este campo trata de comprender el rol que la comunicación social cumple y/o puede cumplir tanto para el establecimiento de estereotipos como para la cimentación de las identidades sociales de los sectores más vulnerables de la sociedad (...)” (Igartua y Humanes, 2004:79).

### **8.1.1. Universo de estudio cuantitativo**

El análisis cuantitativo tiene como universo de estudio el cine documental árabe de la cuenca mediterránea llevado a cabo desde el comienzo del presente siglo XXI hasta el inicio de la llamada “primavera árabe” o revoluciones democráticas árabes, cuyo inicio se sitúa en Túnez en diciembre de 2010. A este respecto deben hacerse dos aclaraciones, por un lado, el motivo por el que no se ha entrado a analizar el cine documental durante y tras las revoluciones, cuando ha trascendido que éstas han avivado en algunos lugares el ya de por sí animado panorama de documentales árabes, aunque en otros ha sido al contrario. Por ejemplo, en Egipto la actividad se ha intensificado mientras que en Siria se ha paralizado del todo. La causa de no contemplarlo es porque el proceso sigue en marcha y, por tanto, no hay la suficiente perspectiva para analizarlo adecuadamente. Además, esta doctoranda tiene la sospecha de que se trata de un tema para investigar en el futuro como fenómeno en sí mismo por representar su temática específica y sus especiales circunstancias una unidad de análisis a la que hay que dar tiempo para definirse.

Por otro lado, este apartado merece también una aclaración terminológica importante. Se ha utilizado la terminología cine documental árabe de la cuenca mediterránea porque engloba (a excepción de Jordania) la zona a analizar. Podría emplearse también la expresión “cine del norte de África y Oriente Medio”, como hace la profesora y experta en cine árabe Gönül Dönmez-Colin en su excelente libro *Cinema of North Africa and*

*the Middle East* (2007), aunque esta calificación presenta también matices que deben ser aclarados. En primer lugar, los países del norte de África que se tendrán en consideración para esta tesis son únicamente aquellos que limitan con la costa mediterránea y se excluye, como ya hemos indicado en el apartado de “Cine árabe de la cuenca mediterránea”, Libia por falta de una cinematografía significativa. El término Oriente Medio ha sido siempre objeto de muchas y diversas interpretaciones que pueden llevar fácilmente a confusión. Antes de la Segunda Guerra Mundial, el término Oriente Próximo era utilizado en su versión en inglés (*Near East*) para referirse a los Balcanes y al imperio Otomano, mientras que Oriente Medio (*Middle East*) se refería a Persia, Afganistán, la llamada región Caucásica y Asia Central. Con la caída del imperio Otomano, en inglés quedó sólo el término Middle East, aunque alemanes siguen usando el término Oriente Próximo (*Naber Osten*), y franceses y españoles siguen diferenciando entre Oriente Próximo y Oriente Medio (*Proche/Moyen Orient* en francés) (Dönmez-Colin, 2007:2). En España, pese a existir la diferenciación, los límites semánticos de ambas expresiones no están claras y es frecuente el uso de Oriente Medio abarcando los países del oriente Mediterráneo. Es por esta razón que se ha decidido usar el la expresión países árabomusulmanes o bien países árabes de la cuenca mediterránea, teniendo en cuenta que no se analizará ningún documental libio y sí se incluye alguno de Jordania por las razones explicadas en el apartado de Cine Árabe.

### **8.1.2. Selección de la muestra y determinación de la unidad de análisis**

La muestra de análisis la componen treinta documentales realizados por cineastas árabes entre los años 2001 y 2009, es decir, realizados en el periodo que va desde el comienzo del siglo XXI y el inicio de las revoluciones árabes en 2010. El cine documental árabe, como se ha explicado en el marco teórico de esta tesis, no goza de una distribución eficaz y las posibilidades de acceder a su visionado en los países occidentales son escasas, casi anecdóticas. Su estudio como fenómeno diferenciado del cine comercial árabe ha sido hasta el momento muy escaso porque también el cine documental ha sido relativamente escaso hasta que se ha vivido este florecimiento de los últimos años. Es por ello que esta doctoranda ha aprovechado la labor que desde Casa Árabe y bajo la dirección de Gema Martín se llevó a cabo durante los años 2007 a 2010, que consistió en organizar unos ciclos conocidos con el nombre de Panorama de Cine Documental Árabe en los que se proyectaban (junto a actividades complementarias como debates y conferencias) los

mejores documentales árabes del momento. La calidad de estos documentales y el interés que despertaron entre el público hizo que el prestigioso festival de cine documental Documenta Madrid los acogiera como una sección paralela<sup>123</sup> del propio festival. La muestra tomada para este estudio son los treinta documentales que se proyectaron dentro del ciclo y cuya selección llevó a cabo el cineasta egipcio Basel Ramsis, comisario de los cuatro “Panoramas” y entrevistado para esta investigación. Ramsis ha destacado que los criterios que usó para realizar la selección fueron la calidad y el interés del tema del documental. Preguntado por la “calidad” de los mismos, Basel Ramsis ha destacado que buscó que fueran honestos hacia la realidad que quieren reflejar, entre otros aspectos. Estos treinta documentales, tras ser proyectados en Casa Árabe, fueron llevados a otras ciudades de España. Puede decirse, pues, que ha sido una iniciativa que ha hecho que durante esos años el cine documental árabe fuera algo más accesible en nuestro país y que ha ofrecido unos requisitos de calidad y profesionalidad más que notables.

El documental es un género poco estudiado en cuanto a sus contenidos, por lo que nos hemos guiado por el análisis de teleseries que buscan estereotipos en sus contenidos, dado que también era el objetivo de este trabajo buscar estereotipos sobre las sociedades árabes. Así, se ha tomado como modelo la metodología diseñada por Elena Galán (2006) para estudiar los estereotipos de género en las teleseries. Siguiendo su modelo, se decidió que la unidad de análisis sería el personaje, ya que aporta muchos matices de las sociedades que se tratan de mostrar en los documentales, por lo que se ha procedido a analizar la totalidad de personajes con una mínima relevancia que aparecen en los treinta documentales, ascendiendo el número de unidades de análisis de los mismos a 287.

#### **8.1.2.1. Listado y ficha técnica de las películas documentales analizadas**

A continuación se aporta el listado de películas documentales analizadas con algunas de sus principales características. Al final de cada tabla se indica el número de personajes que se ha analizado en cada película, especificado por sexos, además de por categorías según la importancia de su aparición en el film: protagonista, secundario y protagonista coral. Se ha empleado la categoría de protagonista coral porque en el género documental es muy habitual, al querer reflejar una realidad i/o situación, mostrar a todos los personajes que participan en ella sin otorgarles claramente un mayor o menor protagonismo atribuible a la

---

<sup>123</sup> Ver notas: 15 y 16.

importancia de su papel para el desarrollo de la historia que se explica, o bien en relación a la cantidad de tiempo que aparece el personaje en el film. Así, en los documentales, la situación se convierte en protagonista en muchas ocasiones, siendo los personajes (a veces muy numerosos) piezas fundamentales para mostrarla como simples testimonios. Cuando esto ocurre, no parece tener sentido utilizar el término “secundario” porque no secundan ningún otro personaje ni tampoco hay con el resto una relación de “principalidad” y “secundariedad”, simplemente, se reparten o comparten un protagonismo que hemos llamado “coral”: imprescindible pero repartido entre varios que comparten la situación a mostrar. Generalmente, cuando existe algún personaje claramente identificable como protagonista, lo que tienen una aparición o relevancia menor se han considerado secundarios sin considerar protagonistas corales, que se reserva para cuando no destaca uno protagonista claro. Sólo existe una excepción en la que aparece una protagonista y otros protagonistas corales, se trata de la película *Investigación Personal* (2002), de Ula Tabari, y se debe a que la directora asume un rol de protagonista de la historia aunque su presencia física es fugaz, mientras que sí aparecen otros personajes de su familia con un nivel de protagonismo importante y repartido (protagonistas corales) y otros que son claramente secundarios porque sólo aparecen como apoyo.

## 2001

Tabla 8.1: *Tiempo de noticias*

Título	<b><i>Tiempo de noticias - Zaman Alajbar (1)</i></b>
Año	2001
Producción	Jordania-Palestina
Duración	50'
Director/a	Azza El-Hassan
Guionista	Azza El-Hassan
Montaje	Institute of Media Studies Television Unit (Birzeit University)
Fotografía	Azza El-Hassan
Cámara	Azza El-Hassan, Saed Andoni
Sonido	Lamees Khoury
Productor	Yamama Productions – Institute of Population & Health Development (Birzeit University)
Tema	Vida de los refugiados palestinos.
Premios	Premio Grierson al Mejor Director Novel (Reino Unido, 2002).
Sinopsis	Un grupo de personas que frecuentan un callejón de Ramallah (Palestina) en medio del ambiente de bombardeos que sufren los refugiados. Entre ellos, una pandilla de cuatro amigos de alrededor de 13 años que deambulan por la zona nos ofrece un retrato de la vida en este lugar.

Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	0	1	1	0	2	4
Totales	2			6		

Fuente: elaboración propia

2002

Tabla 8.2: *Investigación personal*

Título	<i>Investigación personal - Jelena we elena (2)</i>					
Año	2002					
Nacionalidad	Palestina, Alemania, Francia					
Duración	90					
Director/a	Ula Tabari					
Guionista	Ula Tabari					
Montaje	Christina Hadjizachariou					
Fotografía						
Camara	Pascale Granel					
Sonido	Graciela Barrault, Jean-Louis Garnier					
Productor	ADR Production & ZDF (Alain Rozanes, Pascal Verroust, Jacques Debs, Delphine Morel)					
Tema	Ocupación de Palestina					
Premios						
Sinopsis	Conflictos de identidad de los palestinos que residen en Nazareth y tienen nacionalidad israelí. Cómo celebran el día de la independencia israelí (la partición) y ejemplos de escuelas experimentales para que sus hijos tengan más clara de lo que ellos la tuvieron su identidad.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1	1	3	0	6	3
Totales	5			9		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.3: *Hassan, "el astuto"*

Título	<i>Hassan, "el astuto"- "Shatter" Hassan (3)</i>					
Año	2002					
Nacionalidad	Jordania, Palestina, Holanda					
Duración	35'					
Director/a	Mahmoud Al Massad					
Guionista	Mahmoud Al Massad					
Montaje	Mahmoud Al Massad					

Fotografía	Mahmoud Al Massad					
Camara	Mahmoud Al Massad					
Sonido	Hans Honkhart					
Productor	Basha Film, Mahmoud Al Massad, Paul Augusteijn					
Tema	Emigración					
Premios						
Sinopsis	Seguimiento del día a día de Hamouda Maouijom, un marroquí que lleva años vagabundeando por las calles de Amsterdam, donde toca la flauta para ganarse algo de dinero y fuma marihuana para aliviar sus dolores.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número				1		
Totales	0			1		

Fuente: elaboración propia

## 2003

Tabla 8.4: *Inundación en el país del Baaz*

Título	<i>Inundación en el país del Baaz - Tofan Fee Belad Albaaz (4)</i>					
Año	2003					
Nacionalidad	Siria - Francia					
Duración	46'					
Director/a	Omar Amiralay					
Guionista						
Montaje	Chantal Piquet					
Fotografía	Meyar Al Roumi					
Camara						
Sonido						
Productor	AMIP, RAMAD Film, ARTE France					
Tema	Adoctrinamiento					
Premios	Premio al mejor documental en la 7ª Bienal de Cine Árabe de París. Premio al mejor documental en el Festival Internacional ECOFIMS.					
Sinopsis	La vida bajo el gobierno socialista de Hafez Al Assad, del partido único Al Baaz, en una pequeña aldea a través de su líder local y su director de escuela. Cómo se adoctrina a los niños a través de la enseñanza.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número					1	2
Totales	0			3		

Fuente: elaboración propia

2004

Tabla 8.5: *Rotonda Chatila*

Título	<b><i>Rotonda Chatila - Dawar Chatila (5)</i></b>					
Año	2004					
Nacionalidad	Líbano					
Duración	52'					
Director/a	Maher Abi Samra					
Guionista	Maher Abi Samra					
Montaje	Dina Charara y Dominique Paris					
Fotografía	Maher Abi Samra					
Camara						
Sonido						
Productor	Les Films d'Ici, BCRI, BEUR TV.					
Tema	Vida en campamento refugiados					
Premios						
Sinopsis	La vida en Chatila, un campamento de refugiados palestinos en Líbano que ha sido especialmente castigado.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			4			7
Totales	4			7		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.6: *Las lágrimas de las Sheijas*

Título	<b><i>Las lágrimas de las Sheijas - Domoe Alshayjat (6)</i></b>					
Año	2004					
Nacionalidad	Egipto - Francia					
Duración	52'					
Director/a	Ali Essafi					
Guionista	Ali Essafi					
Montaje	Nadia Dalal					
Fotografía	Ivan Bocara, Ali Essafi					
Camara	Ivan Bocara, Ali Essafi					
Sonido	Mathieu Daude					
Productor	Misr International Filmes (Youssef Chahine & Co), Ognon Pictures, Zentropa, Les fils Chafic Fathallah.					
Tema	Cantantes populares marroquíes					
Premios						
Sinopsis	A través de tres sheijas (cantantes populares marroquíes), se describe el pasado y presente de las mujeres que se dedican a esta profesión.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		

Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	3				1	
Totales	3			1		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.7: *BerlínBeirut*

Título	<b><i>BerlínBeirut (7)</i></b>					
Año	2004					
Nacionalidad	Alemania - Líbano					
Duración	23'					
Director/a	Myrna Maakaron					
Guionista	Myrna Maakaron					
Montaje						
Fotografía	Jutta Tränkle					
Camara						
Sonido	Frank Maakaron					
Productor	Credofilm					
Tema	Comparación Beirut-Berlín					
Premios	Ganadora del primer Berlin Today Award 2004. Mención especial en la 7ª Bienal de cine Árabe de París. Premio al Mejor Cortometraje en el Festival de Cine de Cargago. Premio a la mejor película de Berlín en el festival Aghtung Berlín 2005.					
Sinopsis	Comparación entre las ciudades de Beirut y Berlín a través de una persona que ha vivido en ambas.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1					
Totales	1			0		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.8: *Tierra de mujeres*

Título	<b><i>Tierra de mujeres - Ard Alnesaa (8)</i></b>					
Año	2004					
Nacionalidad	Egipto – Líbano - Francia					
Duración	58'					
Director/a	Jean K. Chamoun					
Guionista	Jean K. Chamoun					
Montaje	Michèle Tyan					
Fotografía	Fouad Sleiman, Hussein Nassar					
Camara	Fouad Sleiman, Hussein Nassar					
Sonido	Mouhab Chanesaz					
Productor	Misr International Films (Youssef Chahine & Co), Ognon Pictures, Zentropa, Les fils Chafic Fathallah, Foundation Culturelle Yamani, Ministère Libanais de la Culture.					
Tema	Encarcelamientos y tortura					
Premios	Premio especial del Público en el Festival de Cine de Asila (Marruecos) 2004.					

Sinopsis	A través de Kifah Afifi conocemos cómo fue el encarcelamiento y tortura que sufrieron muchos palestinos después de la invasión del sur del Líbano por parte de Israel.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1	7			1	
Totales	8			1		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.9: *Reyes y extras*

Título	<b><i>Reyes y extras - Molook wa kombars (9)</i></b>					
Año	2004					
Nacionalidad	Palestina - Alemania					
Duración	59'					
Director/a	Azza El-Hassan					
Guionista	Azza El-Hassan					
Montaje	Gladys Joujou					
Fotografía	Pascale Granel					
Camara	Pascale Granel					
Sonido	Moncef Taleb, Hanna Abu Seh'deh, Ibrahim Shishani					
Productor	MA.JA.DE and Yamama, WDR/ARTE, BBC, 03 Production and YLE 2					
Tema	Archivo filmico palestino – memoria histórica					
Sinopsis	Desde 1967, algunos refugiados palestinos organizaron un Departamento de Cine Palestino que daba testimonio de sus penurias. A este archivo de miles de películas se le perdió la pista tras la cruenta invasión israelí de los campamentos de refugiados del Líbano en 1982. La directora emprende una búsqueda del archivo a través de algunos de sus protagonistas.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		5	3		5	6
Totales	8			11		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.10: *Charla de mujeres*

Título	<b><i>Charla de mujeres - Darda sha nesaeya (10)</i></b>					
Año	2004					
Nacionalidad	Egipto - Francia					
Duración	52'					
Director/a	Hala Galal					
Guionista	Hala Galal					
Montaje	Dalia El-Nasser					
Fotografía	Marwan Saber					
Camara						

Sonido	Ahmed Soliman					
Productor	MISR Internationa Films (Youssef Chahine & Co), Ognon Pictures, Zentropa, Les fils Chafie Fathallah					
Tema	Sociedad egipcia					
Premios						
Sinopsis	La sociedad egipcia analizada y comentada desde la experiencia de un grupo heterogéneo de mujeres.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		4	7			
Totales	11			0		

Fuente: elaboración propia

## 2005

Tabla 8.11: *Tú, Waguih*

Título	<b><i>Tú, Waguih - Toi, Waguih (11)</i></b>					
Año	2005					
Nacionalidad	Francia					
Duración	29'					
Director/a	Namir Abdel Messeeh					
Guionista	Namir Abdel Messeeh					
Montaje	Albertine Lastera					
Fotografía	Nicolas Duchene					
Sonido	Cédric Deloche					
Productor	Namir Abdel Messeeh – Alter Ego Productions					
Tema	Memoria histórica Egipto (Nasser)					
Premios	Lauréat 2ème Grand Prix Européen des premiers films (concours de projets de la Fondation Vevey Ville d'Images). Premio en el festival de cine Oberhausen 2006. Premio especial de la Bienal de Cine Árabe de París 2006.					
Sinopsis	El protagonista estuvo detenido durante 5 años desde el año 1964 por orden del dictador Nasser y fue sometido a torturas por formar parte de un grupo activista de comunistas. Explica a su hijo (director de cine) su experiencia individual durante esa época con ocasión de su jubilación. Paradójicamente, es un hombre que guarda una buena opinión de Nasser y eso irrita a su hijo.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		1		1	1	
Totales	1			2		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.12: *Me gustaría contarles: Dios, la ley y las mujeres*

Título	<b><i>Me gustaría contarles: Dios, la ley y las mujeres - Je voudrais vous raconter (12)</i></b>					
Año	2005					
Nacionalidad	Marruecos, Francia					
Duración	64'					
Director/a	Dalila Ennadre					
Guionista	Dalila Ennadre					
Montaje	Dalila Ennadre, Christine Carrière					
Fotografía	Dalila Ennadre					
Camara	Dalila Ennadre					
Sonido	Mohamed el Kheir					
Productor	Playfilm, NMO, Images Plus					
Tema	Falta de derechos de las mujeres					
Premios						
Sinopsis	Con la promesa de la reforma del Código de la Familia en Marruecos (Mudawana) para dar más derechos a las mujeres, se realiza un recorrido por aldeas, fábricas, mercados y ciudades para ver cómo viven las mujeres y de qué derechos disfrutan.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			10			4
Totales	10			4		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.13: *Mi hermano Arafat*

Título	<b><i>Mi hermano Arafat - Akhy Arafat (13)</i></b>					
Año	2005					
Nacionalidad	Palestina, Francia, Canadá					
Duración	73'					
Director/a	Rashid Masharawy					
Guionista	Rashid Masharawy					
Montaje	Catherine Zins					
Fotografía	Rashid Masharawy					
Camara	Rashid Masharawy, Lauren Didier					
Sonido	Rashid Masharawy, Lauren Didier					
Productor	Playfilm, CPC, NMO Planète Image +, Tutti Frutti					
Tema	Líder político palestino					
Premios	Premio al mayor documental extranjero en el festival "Sueños de una noche dv" (Altermedia) 2007. Premio especial del jurado en la Bienal de Cine Árabe de París (2006).					
Sinopsis	Acompañando al Dr. Yakhi Arafat, hermano de Yasser Arafat, durante su tratamiento de quimioterapia el director sigue la historia, personalidad e intenciones del que fuera presidente de Palestina, Yasser Arafat, durante sus últimos días de vida.					

Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número				2	1	
Totales	0			3		

Fuente: elaboración propia

## 2006

Tabla 8.14: *Un lugar llamado patria*

Título	<b><i>Un lugar llamado patria - Makan Esmoh Alwatan (14)</i></b>					
Año	2006					
Nacionalidad	Egipto					
Duración	61'					
Director/a	Tamer Ezzat					
Guionista	Nadine Shams					
Montaje	Tamer Ezzat					
Fotografía	Sherif Helal					
Camara	Raouf Abdel Aziz, Haytham Hosni					
Sonido	Tamer El Demerdash					
Productor	Tamer Ezzat, Myth Productions					
Personajes						
Tema	Emigrar y la patria					
Premios						
Sinopsis	A través de cuatro jóvenes que viven en El Cairo vemos las diferentes aspiraciones, problemas y preocupaciones de la juventud egipcia y su postura ante la posibilidad de emigrar de su país.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		2	2		3	2
Totales	4			5		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.15: *VHS Kahloucha*

Título	<b><i>VHS Kahloucha (15)</i></b>					
Año	2006					
Nacionalidad	Túnez					
Duración	80'					
Director/a	Nejib Belkadhi					
Guionista	Nejib Belkadhi					
Montaje						
Fotografía	Chakib Essafi					

Camara						
Sonido	Thierry Delors					
Productor	Imed Marzou, Propaganda Production,					
Tema	Cine amateur					
Premios	Premio al Mejor Documental (Gold) en el Dubai International Film Festival (2006). Nominado al Gran Premio del Jurado en documentales del mundo en el Sundance Festival (2007)					
Sinopsis	En un barrio obrero y deprimido de la ciudad de Sasu (Túnez), unas personas se dedican a hacer cine amateur con la misma pasión que los profesionales como válvula de escape a su dura realidad.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		3		1	8	
Totales	3			9		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.16: *Estas chicas*

Título	<b><i>Estas chicas - El-banate dol (16)</i></b>					
Año	2006					
Nacionalidad	Egipto					
Duración	68'					
Director/a	Tahani Rached					
Guionista						
Montaje	Mona Rabie					
Fotografía	Nancy Abdel-Fattah					
Camara	Nancy Abdel-Fattah					
Sonido	Sameh Gamal					
Productor	Studio Masr, Karim Ganal El Dine					
Tema	Chicas de la calle					
Premios						
Sinopsis	Una calle de El Cairo acoge a un grupo de chicas adolescentes que malviven en ella en medio de un universo de violencia pero también de libertad. Sus existencia y sus códigos desafían el modelo social y su día a día está sembrado de amenazas de la policía y de sus propios compañeros.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			8		1	
Totales	8			1		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.17: *Amina*

Título	<b><i>Amína (17)</i></b>
Año	2006

Nacionalidad	Yemen					
Duración	75'					
Director/a	Khadija Al-Salami					
Guionista	Khadija Al-Salami					
Montaje	Emmanuel Zouki					
Fotografía	Khadija Al-Salami					
Camara	Khadija Al-Salami					
Sonido	Emmanuel Zouki					
Productor	Bertrand Vacarisas					
Tema	Amina: juicios injustos a mujeres					
Premios	Premio plata al Mejor Documental en el Dubai International Film Festival (2006).					
Sinopsis	En la prisión de mujeres de Al Sanaan está Amina, que lleva 9 años esperando, junto a su hijo de 2, en el corredor de la muerte por participar en el asesinato de su marido, cosa que ella niega. La burocracia, las leyes tribales todavía vigentes y el desinterés hacen que su situación esté paralizada.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1	8			3	
Totales	9			3		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.18: *El color del sacrificio*

Título	<b><i>El color del sacrificio - La couleur du sacrifice (18)</i></b>					
Año	2006					
Nacionalidad	Marruecos - Bélgica					
Duración	83'					
Director/a	Mourad Boucif					
Guionista						
Montaje	Denise Vindevogel					
Fotografía	Mourad Boucif					
Camara						
Sonido	Mourad Boucif					
Productor	Les Films de Nour, Les Films du Météore, L'Archipel, La Source, Meyahed Production, Dérives, WIP, Art Universel, Almoravid Production					
Tema	Falta de reconocimiento a los veteranos de guerra de las colonias					
Premios	Mejor documental y mención especial del jurado en el Festival Internacional de Cine Independiente (Bruselas 2006). Cámara de Oro del Colegio de la Fraternidad (Bruselas 2006). Mejor documental del Festival Internacional de Cine de Fespako (Burkina Faso 2007).					
Sinopsis	Los veteranos de la segunda guerra mundial y la guerra de Indochina reclutados en las colonias francesas que lucharon al lado de Francia luchan por sus derechos a recibir una pensión como cualquier combatiente francés mientras el Estado francés les pone todo tipo de trabas.					
Sexo personajes	Mujeres			Hombres		

analizados						
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			4		1	16
Totales	4			17		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.19: *Yo soy la que lleva flores a mi tumba*

Título	<b><i>Yo soy la que lleva flores a mi tumba - Ana allaty tahmel al-zohor ila kabreha (19)</i></b>					
Año	2006					
Nacionalidad	Siria					
Duración	105'					
Director/a	Hala Alabdalla y Ammar Albeek					
Guionista	Hala Alabdalla y Ammar Albeek					
Montaje	Hala Alabdalla y Ammar Albeek					
Fotografía	Hala Alabdalla y Ammar Albeek					
Camara	Ammar Albeek					
Sonido	Jean-Marc Schick					
Productor	Hala Alabdalla y Ammar Albeek, Ramad fims (Syria), Les fims d'ici (Francia), Richard Copans, Marie Guirauden.					
Tema	Secuelas de la cárcel					
Premios	Premio Almuher en la III edición del Festival Internacional de Cine de Dubai, 2007. Gran Premio del Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Tetuán, 2007. Primer premio del Festival de Cine Árabe de Rotterdam, Francia, 2007.					
Sinopsis	Seguimiento de la memoria de aquello que la directora Hala Alabdalla siempre quiso contar en una película, en la que une su memoria y la de una serie de compañeras y su propio marido que sufrieron la cárcel durante una parte de su juventud.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		1	5		2	2
Totales	6			4		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.20: *Diario de Beirut: verdades, mentiras y videos*

Título	<b><i>Diario de Beirut: verdades, mentiras y videos – Yawmeyat Beirut: hakaek, akazeeb, wa videos (20)</i></b>
Año	2006
Nacionalidad	Líbano
Duración	80'
Director/a	Mai Masri
Guionista	Mai Masri
Montaje	Mai Masri
Fotografía	Mai Masri
Camara	Hussein Nassar

Sonido	Audiotakes, Nadine Zoghby					
Productor	Mai Masri					
Tema	Campamento de protesta de jóvenes en Líbano					
Premios	Nominada al mejor documental en el Asia Pacific Screen Awards (2007). Premio Almuher en la III edición del Festival Internacional de Cine de Dubai, 2007. Gran Premio del Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Tetuán, 2007. Primer premio del Festival de Cine Árabe de Rotterdam, Francia, 2007.					
Sinopsis	Tras el asesinato del primer ministro libanés en 2005 se monta un campamento con gente de todas las ideologías con el objetivo de pedir la independencia del Líbano y su unidad. Éste se convierte en un foro de debate en los convulsos días que siguieron al asesinato.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1	4			5	
Totales	5			5		

Fuente: elaboración propia

## 2007

Tabla 8.21: *Cada uno tiene su Palestina*

Título	<b><i>Cada uno tiene su Palestina - Lekol Wahed Falastino (21)</i></b>					
Año	2007					
Nacionalidad	Líbano - Francia					
Duración	57'					
Director/a	Nadine Naous y Léna Rouxel					
Guionista	Nadine Naous y Léna Rouxel					
Montaje	Gladys Joujou					
Fotografía	Léna Rouxel, Sébastien Ronceray					
Camara	Léna Rouxel					
Sonido	Jérôme Ayasse					
Productor	Paris-Brest Productions, TS Productions, ...nè. à Beirut Production, TV Rennes – Rennes Cité Media.					
Tema	Conflicto de Palestina. Refugiados palestinos.					
Premios						
Sinopsis	Diversos jóvenes refugiados palestinos del campo de Baddawi, en Líbano, explican sus vivencias, esperanzas y opiniones sobre su situación actual y la de su pueblo.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			2			7
Totales	2			7		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.22: *Ensalada mixta*

Título	<b><i>Ensalada mixta - Salata Baladi (22)</i></b>					
Año	2007					
Nacionalidad	Egipto - Francia					
Duración	105'					
Director/a	Nadia Kamel					
Guionista	Nadia Kamel					
Montaje	Catherine Mabilat					
Fotografía	Nadia Kamel					
Camara	Ibrahim El Battout, Nadia Kamel					
Sonido	Beatrice Wick					
Productor	Snooze Productions, Ventura Film, Les Films D'Ici, RTS – Televisione Svizzera, Cityzen Télévision – France					
Tema	Mezcla de religiones y culturas en una familia					
Premios	Concha de Oro al mejor documental y Premio Especial de la Crítica Fipresci en el Mumbai International Film Festival (2008). Premio Noor al mejor documental en el Festival de Cine Árabe de San Francisco (2007).					
Sinopsis	Marie Rosenthal vive en Egipto, está casada con un musulmán, es hija de egipcio apátrida e italiana y tiene un nieto hijo de un palestino. En su vejez, decide viajar para visitar a sus parientes repartidos por Italia, Israel y Palestina.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1	6			3	
Totales	7			3		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.23: *Nadie volvió de allí*

Título	<b><i>Nadie volvió de allí - Lam yauod ahad men honak (23)</i></b>					
Año	2007					
Nacionalidad	Egipto					
Duración	47'					
Director/a	Nader Helal					
Guionista	Yasser Abdellatif					
Montaje	Nader Helal					
Fotografía	Nader Helal					
Camara						
Sonido						
Productor	Crow Films					
Tema	Pobreza					
Premios						
Sinopsis	Algunos desheredados de Egipto viven en los cementerios de El Cairo, donde la vida y la muerte parecen confundirse en poblados que se entremezclan con las tumbas. Diversos personajes nos hablan de sus visiones de esos lugares.					

	Mujeres			Hombres		
Sexo personajes analizados						
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			4			5
Totales	4			5		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.24: *Nuestro lugares prohibidos*

	<b><i>Nuestros lugares prohibidos - Nos lieux interdits (24)</i></b>					
Título						
Año	2007					
Nacionalidad	Marruecos/Francia					
Duración	101'					
Director/a	Leila Kilani					
Guionista	Leila Kilani					
Montaje	Tina Baz y Leila Kilani					
Fotografía	Eric Denvin y Benoît Chamaillard					
Camara						
Sonido	Myriam René, Anne Louis y Laurent Thomas					
Productor	CPD, Institute National de l'Audiovisuel, Socco Chico					
Tema	Memoria histórica – Torturas y asesinatos durante el golpe de Estado de Marruecos					
Premios	Nominada a Mejor Documental en el Dubai International Film Festival (2008).					
Sinopsis	La Instancia de Equidad y Reconciliación, entidad designada en Marruecos para investigar y desagraviar a las víctimas y familiares de los vergonzosos actos llevados a cabo entre los años 60 y 80 por el gobierno marroquí. Actualmente sigue investigando víctima a víctima qué ocurrió.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			6		3	3
Totales	6			6		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.25: *Lo que pasó, pasó*

	<b><i>Lo pasó, pasó - Li fet met (25)</i></b>					
Título						
Año	2007					
Nacionalidad	Argelia/Francia					
Duración	72'					
Director/a	Nadia Bouferkas y Mehmet Arikan					
Guionista	Nadia Bouferkas y Mehmet Arikan					
Montaje	Mehmet Arikan, Christine Carrière					
Fotografía	Mehmet Arikan					
Camara						
Sonido	Nadia Bouferkas					

Productor	Play Film, Tribu Association, CRRAV Nord-Pas-de-Calais, Cirta Films, Images Plus					
Tema	Memoria histórica, viejos rencores de la época colonial.					
Premios						
Sinopsis	Una aldea pequeña 40 años después de la Guerra de Liberación de Argelia. Los que colaboraron con la ocupación viven junto a las víctimas de dicha ocupación. Sus historias y sus miradas se cruzan en torno al pasado de este pueblo que vive ignorado por la historia oficial.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			4			3
Totales	4			3		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.26: *Reciclaje*

Título	<b><i>Reciclaje - Eadet khalek (26)</i></b>					
Año	2007					
Nacionalidad	Jordania, Alemania, Holanda y Estados Unidos					
Duración	80'					
Director/a	Mahmoud Al Massad					
Guionista	Mahmoud Al Massad					
Montaje	Anwar Haddad, Sammy Chekhes					
Fotografía	Mahmoud Al Massad					
Camara	Mahmoud Al Massad					
Sonido	Ali Ammar					
Productor	Mahmoud Al Massad, See Film, Jo Image y MEC Films					
Tema	Personaje entre el fundamentalismo religioso y la necesidad de emigrar a EE UU.					
Premios	Cine en movimiento (San Sebastián – 2007) Premio a la mejor fotografía en la categoría documental en el Festival de Cine de Sundance (2008) Mención Especial en el Festival de Cine Documental de Varsovia, 2008.					
Sinopsis	A través del retrato del protagonista, primo del conocido terrorista Abu Musab al-Zarqawi, el documental nos ofrece una visión de la vida en la localidad jordana de al-Zarqa y de las preocupaciones y rutinas cotidianas del personaje central y su entorno más inmediato, en el contexto del mundo después del 11 de septiembre.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		2		1	7	
Totales	2			8		

Fuente: elaboración propia

2008

Tabla 8.27: *He amado tanto...*

Título	<b><i>He amado tanto... - J'ai tant aimé... (27)</i></b>					
Año	2008					
Nacionalidad	Marruecos					
Duración	50'					
Director/a	Dalila Ennadre					
Guionista	Dalila Ennadre					
Montaje	Habiba Bent Hilali					
Fotografía						
Camara	Dalila Ennadre					
Sonido	Mohamed Iloukach, Adil Assouli					
Productor	Cinemada y The Arab Fund for Arts and Culture					
Tema	Recuerdos de la época colonial y reclamación de compensación.					
Premios	Nominada al mejor documental en el Dubai International Film Festival (2008).					
Sinopsis	A los 20 años Fadma se convirtió en una de las prostitutas que ofrecían sus servicios a los soldados marroquíes de la armada francesa durante la guerra de Indochina. Tras trabajar en un burdel militar resultó herida y permaneció en un hospital de Saigón durante cinco meses. Después regresó a su país y adoptó a dos niños. Hoy sobrevive en la aldea de Azilal, pidiendo limosna en una zona turística. A sus 70 años, Fadma se pone ante la cámara de Ennadre para contar su verdad y con el deseo de que Francia la reconozca como veterana de guerra para cobrar una pensión que le permita vivir dignamente.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1	1			2	
Totales	2			2		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.28: *Mi corazón sólo latió por ella*

Título	<b><i>Mi corazón sólo latió por ella - Maa hatafet lee gheerha (28)</i></b>					
Año	2008					
Nacionalidad	Líbano					
Duración	87					
Director/a	Mohamed Soueid					
Guionista	Mohamed Soueid					
Montaje	Pamela Ghanimeh					
Fotografía	Pamela Ghanimeh					
Camara						
Sonido	Nadim Mishlawi					
Productor	O3 Productions					
Tema	Memoria histórica de la guerra.					
Premios						
Sinopsis	En los años 70, muchos libaneses y palestinos del movimiento Fatah miraban hacia					

	Vietnam. Aunque las nuevas generaciones tienen la vista puesta en Dubái, o se quedan en Beirut y el sur del Líbano, algunos siguen soñando con Hanói. El documental constituye un mosaico donde estos cuatro lugares pasan a ser uno solo a través de la historia de Hatem Hatem, “Abu Hasan Hanói”.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número		1	1			7
Totales	2			7		

Fuente: elaboración propia

2009

Tabla 8.29: *Zahra*

Título	<b>Zahra (29)</b>					
Año	2009					
Nacionalidad	Palestina					
Duración	63'					
Director/a	Mohammad Bakry					
Guionista	Mohammad Bakry					
Montaje	Nail Mahamid					
Fotografía	Ziyad Bakri					
Camara						
Sonido	Rabia Gamal					
Productor	F. Connection y Mohammad Bakry					
Tema	Memoria histórica familiar.					
Premios	Nominada a mejor documental en el Dubai International Film Festival (2009). Mejor documental en el Festival internacional de Milán de cine africano, asiático y latinoamericano, 2010.					
Sinopsis	Película que cuenta la historia de Zahra, tía del director, originaria del pueblo de Albaena, en Galilea. Tras la guerra de 1948, Zahra se ve obligada a ejercer de madre de toda la familia. Sus memorias y los recuerdos de su pueblo y su familia se mezclan con la historia misma de esta localidad de Galilea y la de otros muchos pueblos de la zona.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número	1	2			5	
Totales	3			5		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.30: *Vecinos*

Título	<b><i>Vecinos – Giran (30)</i></b>					
Año	2009					
Nacionalidad	Egipto, 2009					
Duración	105'					
Director/a	Tahani Rached					
Guionista	Tahani Rached y Mona Assaad					
Montaje	Mohamed Samir					
Fotografía	Karim Gamal El Din – Studio Masr					
Camara	Victor Credi y Karim El Hakim					
Sonido	Sameh Gamal					
Productor	Karim Gamal El Din – Studio Masr					
Tema	Pasado floreciente de un barrio rico de El Cairo.					
Premios	Nominada en el Festival internacional de Abu Dabi, Emiratos Árabes Unidos, 2009 y en el Festival de cine africano de Tarifa, España, 2010.					
Sinopsis	Garden City es un barrio pequeño pero emblemático y rico de El Cairo, que desde finales del siglo XIX se convirtió en el centro del poder político en Egipto. La película pasea entre palacios abandonados, embajadas, edificios y calles de la zona donde también nos encontramos con viviendas de personas con muy pocos recursos. Un recorrido a través de la mirada de los vecinos.					
Sexo personajes analizados	Mujeres			Hombres		
Categoría	Protagonista	Secundario	Protag. Coral	Protagonista	Secundario	Protag. Coral
Número			7		3	15
Totales	7			18		

Fuente: elaboración propia

### 8.1.2.2. Listado y características de los directores de los documentales analizados

A continuación se presenta un listado de los 28 directores de las películas seleccionadas y se indican algunas características de los mismos, ya sean datos identificativos como nombre, lugar de nacimiento y residencia (si ésta es conocida) o año de nacimiento como una filmografía destacada de cada director/a, datos biográficos y de formación que muestran en qué se han formado y, en ocasiones, dónde estos directores/as. Llama especialmente la atención cómo muchos de ellos han completado su formación fuera de sus países de origen. Finalmente, se hace un repaso de los principales premios y nominaciones obtenidos por estos directores/as con sus obras.

Tabla 8.31: Hala Alabdalla

Director/a	<b>HALA ALABDALLA</b>	
Lugar nacimiento	Siria	
Lugar de residencia	Francia, Siria, Líbano	
Año nacimiento	1956	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Venice 70: Future Reloaded (2013)</li> <li>- Comme si nous attrapions un cobra (2012)</li> <li>- Hey! La tensi el kamoun (2008)</li> <li>- Ana allaty tahmel al-zohor ila kabreha (Yo soy la que lleva flores a mi tumba) (2006)</li> </ul>	
<b>Datos biográficos y de formación</b>		
<p>Licenciada en Ingeniería Agrónoma en Damasco y posteriormente graduada en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales en París, Alabdalla trabajó con anterioridad en la producción de películas documentales y de ficción como guionista, co-realizadora y colaboradora. <b>Hala Alabdalla</b> nació en Siria en 1956. En 1981 se trasladó a París y actualmente vive entre Francia, Siria y Líbano. Es miembro fundador de la productora Ramad Films en Siria. <i>Yo soy la que lleva flores a mi tumba</i>, el documental analizado, es su primer largometraje documental.</p>		
<b>Premios</b>		
<p>Por <i>Yo soy la que lleva flores a mi tumba</i> (2006):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio al Mejor documental en la 63ª Edición del Festival de Venecia (Premio de la Asociación de Documentalistas Italianos) 2006.</li> <li>- Premio Almuher en la III edición del Festival Internacional de Cine de Dubai, 2007.</li> <li>- Gran Premio del Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Tetuán, 2007.</li> <li>- Primer premio del Festival de Cine Árabe de Rotterdam, Francia, 2007.</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.32: Ammar Albeek

Director/a	<b>AMMAR ALBEEK</b>	
Lugar nacimiento	Damasco	
Año nacimiento	1972	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Samia (2008)</li> <li>- Ana allaty tahmel al-zohor ila kabreha (Yo soy la que lleva flores a mi tumba) (2006)</li> <li>- 16 mm (2002)</li> <li>- Han estado aquí (2000)</li> <li>- Harvest of the light (1997)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p><b>Ammar Albeek</b> nació en Damasco en 1972. A principios de la década de los 90 comenzó a trabajar en el ámbito de la fotografía y ganó diversos premios. Desde 1996 ha organizado exposiciones colectivas e individuales. En 1997 dirigió su primera película, el cortometraje <i>Harvest of the light</i>, al que han seguido <i>Han estado aquí</i> (2000) y <i>16mm</i> (2002). Su última película es <i>Samia</i> (2008).</p>		
Premios		
<p>Por <i>Yo soy la que lleva flores a mi tumba</i> (2006):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio al Mejor documental en la 63ª Edición del Festival de Venecia (Premio de la Asociación de Documentalistas Italianos) 2006.</li> <li>- Premio Almuher en la III edición del Festival Internacional de Cine de Dubai, 2007.</li> <li>- Gran Premio del Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Tetuán, 2007.</li> <li>- Primer premio del Festival de Cine Árabe de Rotterdam, Francia, 2007.</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.33: Mai Masri

Director/a	<b>MAI MASRI</b>	
Lugar nacimiento	Amman (Jordania)	
Lugar de residencia	Beirut	
Año nacimiento	1959	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- 33 Days (2007)</li> <li>- Beirut Diaries (2006)</li> <li>- Frontiers of Dreams and Fears (2001)</li> <li>- Children of Shatila (1998)</li> <li>- Children of Fire (1990)</li> <li>- Wild Flowers: Women of South Lebanon (1986)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Directora y productora de documentales palestina residente en Beirut, <b>Mai Masri</b> se formó en los Estados Unidos. Es hija de padre palestino y madre americana (Texas). Masri creció en Beirut, donde ha vivido casi toda su vida. Se graduó en cine en la Universidad Estatal de San Francisco. Poco después volvió a Beirut a hacer películas. Ha dirigido y producido diversos documentales desde principios de los años 80, por los que ha conseguido ser una de las directoras más importantes de este género en el mundo árabe actual. Vive en Líbano desde los cinco años y estando allí, vivió los comienzos de la guerra civil libanesa.</p>		
Premios		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- SEMINCI: Primer Premio del Jurado de la Sección Tiempo de Historia por <i>33 días</i>.</li> <li>- Asia Pacific Screen Awards: nominada en 2007 a mejor película documental por <i>Beirut - Diaries</i> y en 2008 por <i>33 Days</i>.</li> <li>- Vesoul Asian Film Festival: nominada en 2003 por <i>Frontiers of Dreams and Fears</i>.</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.34: Tahani Rached

irector/a	<b>TAHANI RACHED</b>	
Lugar nacimiento	El Cairo	
Lugar de residencia	El Cairo	
Año nacimiento	1947	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Giran (Vecinos) (2009)</li> <li>- El-banate dol (2006)</li> <li>- Soraida, une femme de Palestine (2004)</li> <li>- À travers chants (2001)</li> <li>- Quatre femmes d'Égypte (1997)</li> <li>- Médecins de coeur (1993)</li> <li>- Au chic resto pop (1990)</li> <li>- Bam Pay A!: Rends-moi mon pays! (1986)</li> <li>- La phonie furieuse (1982)</li> <li>- Les voleurs de Job (1980)</li> </ul>	
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacida en El Cairo en 1947, Tahani Rached se instala en Quebec en 1966 y estudia en la Escuela de Bellas Artes de Monreal. Trabajó en el staff del Canadian National Film Board, 1980-2004. En 2005 vuelve a Egipto y sigue haciendo cine producida por el Estudio Masr<sup>124</sup>.</p>		
Premios		
<p>Con <i>Quatre femmes d'Égypte</i> (1997):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Audience Honorary award for Best Documentary en el Arab Screen Independent Film Festival de Londres.</li> <li>- Public Award en el International Documentary Film Festival Odivelas – Portugal</li> </ul> <p>Con <i>El-banate dol</i> (2006) (<i>These girls</i>):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primer premio Doc Lisboa 2007.</li> </ul> <p>Con <i>Soraida, une femme de Palestine</i> (2004):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nominada al Jutra Awards Best Documentary (2004).</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

<sup>124</sup> Estudio Masr: <http://www.studiomasr.com/Girandirector-E.html>.

Tabla 8.35: Dalila Ennadre

Director/a	<b>DALILA ENNADRE</b>	
Lugar nacimiento	Casablanca	
Año nacimiento	1966	
Filmografía destacada		
<p>J'ai tant aimé... (doc) (2008)                  Je voudrais vous raconter (doc) (2005)                  Fama, une héroïne sans gloire (doc) (2004)                  La Caravane de Mé Aïcha (doc) (2002)                  El Batalett, femmes de la médina (doc) (2000)                  Loups du désert (doc) (1999)                  Idoles dans l'ombre (doc) (1992)                  Par la grâce d'Allah (doc) (1987)</p>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nació en Casablanca (Marruecos) en 1966. Creció en Francia y entre 1985 y 1996 vivió en Guyana, Alemania, Marruecos y Canadá. Realizó sus primeros documentales en Montreal antes de trasladarse a París, en 1987 comenzó su trabajo en el ámbito documental. Es autodidacta.</p>		
Premios		
<p>Por <i>Je voudrais vous raconter</i> (2005):                  - Mención especial en el FCA'T 2007.</p> <p>Por <i>J'ai tant aimé</i> (2008):                  - Nominada al Muhr Arab Award en el Dubai International Film Festival.</p>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.36: Nadia Bouferkas

Director/a	<b>NADIA BOUFERKAS</b>	
Lugar nacimiento	Francia	
Año nacimiento	1971	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chez Salah (2012)</li> <li>- Le passé est mort (2006)</li> <li>- Mécontents et pas contents, dissent-ils! (2004)</li> <li>- L'an prochaine à Jérusalem (2002)</li> <li>- Alphapaix (2002)</li> <li>- Bienvenue au Lycée Turgot (2001)</li> <li>- Apprentis utopistes (2001)</li> <li>- Ness (1999)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p><b>Nadia Bouferkas</b> nació en 1971 en Francia, de origen argelino. Estudió en Francia análisis y crítica cinematográfica. Durante la última década ha trabajado como realizadora y productora independiente de documentales. Su tema cinematográfico fundamental es la memoria histórica. Ha impartido talleres de documentales y ha realizado prácticas de rodaje en barrios populares de Francia, Palestina y Venezuela. Trabaja siempre junto al realizador turco Mehmet Arıkan.</p>		
Premios		
<p><i>Li fet met</i>, ha estado seleccionada en los siguientes festivales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Festival de films de femmes, Créteil (France) 2008</li> <li>- Festival du cinéma Arabe, San Francisco (États-Unis) 2007</li> <li>- Cinéma du réel, Paris (France) 2007</li> <li>- FIGRA Festival international du Grand Reportage d'Actualité et Documentaire de Le Touquet (France) 2007</li> <li>- Festival International du film Méditerranéenn, Montpellier (France) 2007</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.37: Mehmet Arikan

Director/a	<b>MEHMET ARIKAN</b>	
Lugar nacimiento	Turquía	
Año nacimiento	1965	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chez Salah (2012)</li> <li>- Le passé est mort (2006)</li> <li>- Mécontents et pas contents, dissent-ils! (2004)</li> <li>- L'an prochaine à Jérusalem (2002)</li> <li>- Alphapaix (2002)</li> <li>- Bienvenue au Lycée Turgot (2001)</li> <li>- Apprentis utopistes (2201)</li> <li>- Ness (1999)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacido en Turquía en 1965. Durante los últimos 15 años ha trabajado como realizador y productor de documentales y también como profesor y tutor de prácticas de cine en diversos talleres cinematográficos. Además, ha colaborado en el ámbito de la publicidad y sus trabajos han participado en diversos festivales internacionales de televisión y publicidad. Trabaja casi siempre junto con la realizadora francesa de origen argelino Nadia Bouferkas.</p>		
Premios		
<p><i>Li fet met</i>, ha estado seleccionada en los siguientes festivales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Festival de films de femmes, Créteil (France) 2008</li> <li>- Festival du cinéma Arabe, San Francisco (États-Unis) 2007</li> <li>- Cinéma du réel, Paris (France) 2007</li> <li>- FIGRA Festival international du Grand Reportage d'Actualité et Documentaire de Le Touquet (France) 2007</li> <li>- Festival International du film Méditerranéenn, Montpellier (France) 2007</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.38: Azza El-Hassan

Director/a	<b>AZZA EL-HASSAN</b>	
Lugar nacimiento	Amman (Jordania)	
Lugar de residencia	Amman y Ramallah	
Año nacimiento	1971	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Euphoric Nights in Vienna (Documentary) 2014</li> <li>- Kings and Extras (Documentary) 2004</li> <li>- Zaman al-akhbar (Documentary) 2001</li> <li>- Al-Makan (Documentary short) 2000</li> </ul>	
<b>Datos biográficos y de formación</b>		
<p>Nacida en Ammán en 1971 en el seno de una familia palestina que ese mismo año tuvo que desplazarse a Beirut debido a los sucesos del “septiembre negro”. Tras la invasión israelí de Líbano en el verano de 1982, la familia vuelve a Ammán. En 1989 se traslada a Inglaterra y allí estudia Audiovisuales y Sociología. Desde 1996 vive entre Ammán y Ramallah. Comenzó su trabajo en el medio audiovisual realizando programas de televisión; posteriormente realizó varios documentales. Ha trabajado con diversos canales de televisión de Oriente Medio e internacionales como BBC, ARTE, WDR, YLE, AL Jazeera, ORF y muchos otros. Su obra se ha mostrado en varios canales de televisión y en salas de cine y festivales de cine de todo el mundo como, Yamagata festival de cine (Japón), Lipzic (Alemania), IDFA (Holanda).</p>		
<b>Premios</b>		
<p>Ganadora de:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio Luchino Visconti - the Silver Hydrangea “Mediterranean Sensibilities” en Italia.</li> <li>- Premio Grierson en los British Documentaries Awards de la BBC).</li> <li>- Premio del jurado en Al-Jazeera Channel Film Festival.</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.39: Leïla Kilani

Director/a	<b>LEÏLA KILANI</b>	
Lugar nacimiento	Casablanca	
Año nacimiento	1970	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sur la planche (2010)</li> <li>- Nos lieux interdits (2008)</li> <li>- Tanger, le rêve des brûleurs (2003)</li> <li>- Zad Moultaqa, passages (2002)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacida en 1970 en Casablanca, Leïla Kilani estudió Económicas en París, obtuvo un máster en Historia y Civilización del Mediterráneo y preparó una tesis en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales. Periodista independiente desde 1997, se orientó hacia el cine documental a partir de 1999.</p>		
Premios		
<p>Por <i>Sur la planche</i> (2010):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio especial del jurado y nominada al Gran Premio en el Brussels International Independent Film Festival (2011).</li> <li>- Premio FIPRESCI en el Oslo Films from de South Festival (2011)</li> <li>- Premio del jurado del Paris Cinema (2011)</li> <li>- Golden Tauro y Mejor Director en el Taormina International Film Festival (2011)</li> </ul> <p>Por <i>Nous lieux interdits</i> (2008):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nominada al Muhr Arab Award en el Dubai International Film Festival (2008)</li> </ul> <p>Por <i>Tanger, le rêve des brûleurs</i> (2003):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio TV/video y el premio del Gremio de Directores y Productores Africanos en el Ouagadougou Panafrican Film and Television Festival.</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.40: Hala Galal

Director/a	<b>HALA GALAL</b>	
Lugar nacimiento	El Cairo	
Año nacimiento	1966	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Closed Circle (2008)</li> <li>- Egyptian Woman in the Parliament (2008)</li> <li>- Mediterranean Women: Making Life Choices, documentary about the Role of Women in Economic Life (2008)</li> <li>- People's Affairs (2006)</li> <li>- Women Chit-Chat (2005)</li> <li>- Der El Barsha (2004)</li> <li>- Papel oficial (2001)</li> <li>- Viaje (2000)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacida en El Cairo en 1966, tras acabar sus estudios de Comunicación y Periodismo en 1988, estudió Dirección de cine en el Instituto Superior de Cine de El Cairo, donde se licenció en 1994. Empezó entonces su carrera cinematográfica con la realización y producción de varios documentales y películas de ficción. Dirige además SEMAT, compañía formada junto a otros cineastas y dedicada a la producción y a la distribución de cine independiente en Egipto.</p>		
Premios		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Plata al Mejor Documental en el IV Arab Film Festival, Rotterdam 2005.</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.41: Mohammad Bakry

Director/a	<b>MOHAMMAD BAKRY</b>	
Lugar nacimiento	Israel	
Año nacimiento	1953	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Water</i> (2012)</li> <li>- <i>Zahara</i> (2009)</li> <li>- <i>Min Yum Mahrucht</i> (2005)</li> <li>- <i>Jenin, Jenin</i> (2003)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacido en al-Baena (Israel) en 1953, es actor y director. Uno de sus primeros papeles en el cine fue en la película de Costa Gavras <i>Hanna K</i> (1983). Posteriormente ha actuado en decenas de películas palestinas, árabes y europeas, la última de ellas <i>El cumpleaños de Laila</i>, de Rashid Masharawi (2008), y anteriormente en <i>Haija</i> (1996), del mismo director. A partir de 2002 comenzó a dirigir documentales. El primero fue <i>Jenin Jenin</i> (2002), filme al que siguió <i>Desde que te fuiste</i> (2005).</p>		
Premios		
<p>Por <i>Water</i> (2012):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nominado al Premio Internacional del Jurado del Sao Paulo International Film Festival (2012)</li> </ul> <p>Por <i>Zahara</i> (2009):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nominación al Muhr Arab Award del Dubai International Film Festival (2009)</li> </ul> <p>Por <i>Min Yum Mahrucht</i> (2005):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nominado al Robert and Frances Doherty Prize del Yamagata International Documentary Festival ((2005)</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.42: Mahmoud Al Massad

Director/a	<b>MAHMOUD AL MASSAD</b>	
Lugar nacimiento	Jordania	
Lugar de residencia	Holanda	
Año nacimiento	1969	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Esta es mi foto cuando estaba muerto (Hathibi swrati wa ana mayet/This Is My Picture When I Was Dead) 2010</li> <li>- Reciclaje (Recycle) 2007</li> <li>- Hassan el astuto (Shatter Hassan) 2001</li> <li>- El mercader carretero (The Mercator Carter) 1999</li> <li>- Ritual, Holanda (1998)</li> <li>- Lombok 5 de Mayo (Lombok 5th of May) 1998</li> <li>- Bloque B (The Block B) 1998</li> <li>- Paisaje humano (Human Land Escape) 1998</li> <li>- El espectáculo modelo (The Model Show) 1997</li> <li>- Mujeres (Women) 1997</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nació en al-Zarqa (Jordania) en 1969. De padres palestinos, estudió Arte y Cine en la Universidad de al-Yarmuk en Jordania. Trabajó allí en cine y televisión, realizando también trabajos como actor. Ha vivido en diferentes ciudades europeas y desde 1995 trabaja como director de fotografía y realizador de programas de televisión en Holanda. Además, ha realizado y escrito varias películas de ficción y documentales.</p>		
Premios		
<p>Por <i>Hathibi swrati wa ana mayet</i> (2010):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio Muhr Arab en el Dubai International Film Festival (2010).</li> </ul> <p>Por <i>Reciclaje</i> (2007):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cine en movimiento, San Sebastián, España, 2007.</li> <li>- Premio a la mejor fotografía en la categoría documental y nominación al Gran Premio del Jurado en el Festival de cine de Sundance, EEUU, 2008.</li> <li>- Mención especial en el Festival de cine documental de Varsovia, Polonia, 2008.</li> <li>- Nominado al Gran Prix del Fribourg International Film Festival (2008).</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.43: Ula Tabari

Director/a	<b>ULA TABARI</b>	
Lugar nacimiento	Nazaret	
Lugar de residencia	París	
Año nacimiento	1970	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jinga48 (2009)</li> <li>- Diáspora (2005)</li> <li>- Enquete personelle (2002)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nace en Nazaret en 1970. En 1998 se traslada a París, donde actualmente reside y trabaja como actriz, realizadora de documentales y guionista de películas tanto de ficción como documentales.</p>		
Premios		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nominada al Premio a la juventud en el Vesoul Asian Film Festival (2002) por <i>Enquete Personelle</i> (2002).</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.44: Omar Amiralay

Director/a	<b>OMAR AMIRALAY</b>	
Lugar nacimiento	Damasco (Siria)	
Lugar de residencia	Damasco (Siria)	
Año nacimiento	1944	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A Flood in Baath Country (2003)</li> <li>- The Man with the Golden Soles (1999)</li> <li>- A Plate of Sardines (1997)</li> <li>- There Are So Many Things Still to Say (1997)</li> <li>- On a Day of Ordinary Violence, My Friend - - Michel Seurat... (1996)</li> <li>- The Master (1995)</li> <li>- Light and Shadows (1994)</li> <li>- For the Attention of Madame the Prime Minister Benazir Bhutto (1990)</li> <li>- East of Eden (1988)</li> <li>- The Lady of Shibam (1988)</li> <li>- The Intimate Enemy (1986)</li> <li>- Video on Sand (1984)</li> <li>- Love Aborted (1983)</li> <li>- A Scent of Paradise (1982)</li> <li>- The Misfortunes of Some... (1981)</li> <li>- On a Revolution (1978)</li> <li>- The Chickens (1977)</li> <li>- Al hayatt al yawmiyah fi quariah suriyah (1976)</li> <li>- Everyday Life in a Syrian Village (1974)</li> <li>- Film Essay on the Euphrates Dam (1970)</li> </ul>	
Datos biográficos y de formación		
<p>Omar Amiralay nació en 1944 en Damasco (Siria) y murió también en Damasco en 2011 prematuramente de un ataque al corazón. Amiralay, que residió entre París, Beirut y Damasco, estudió teatro y cine en La Fémis de París antes de regresar a Siria en 1970 y seguir con su formación de la mano de otros cineastas sirios formados en la Unión Soviética y Europa del Este. Amiralay ha sido un reconocido documentalista y un activista notorio por los derechos civiles. Es recordado como una voz crítica hacia la política a través sus películas y por haber tomado protagonismo en la primavera de Damasco en el 2000.</p>		
Premios		
<p>Por <i>Al hayatt al yawmiyah fi quariah suriyah</i> (1976):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Interfilm Award - Otto Dibelius Film Award en el Festival Internacional de Cine de</li> </ul>		

Berlín (1976)

Por *A Flood in Baath Country* (2005):

- Nominado al Youth Award del Vesoul Asian Film Festival (2005).

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.45: Maher Abi Samra

Director/a	MAHER ABI SAMRA	
Lugar nacimiento	Beirut (Líbano)	
Año nacimiento	1965	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"><li>- Sheoeyin Kenna (2010)</li><li>- Merely a Smell (2007)</li><li>- Mariam (2006)</li><li>- Chatila Roundabout (Dawar Chatila) (2004)</li><li>- My Friend (2003)</li><li>- Mujeres de Hezbollah (2001)</li><li>- Building on the Waves (1996)</li><li>- Chronicles of Return (1995)</li></ul>	
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacido en Beirut en 1965, estudió Arte Dramático en la Universidad Libanesa de Beirut y estudios Audiovisuales en el Instituto Nacional de la Imagen y del Sonido de París. Trabajó como fotoperiodista para los informativos libaneses y para agencias internacionales de noticias. Ha dirigido numerosos documentales.</p>		
Premios		
<p>Por <i>Chatila Roundabout</i> (2004):</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Prix Ulysse du Documentaire en el Festival Cinéma Méditerranéen Montpellier (2006).</li></ul> <p>Por <i>Merely a Smell</i> (2007):</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Mejor cortometraje documental en DOK Leipzig 2007 y en el Brazil's It's All True International Documentary Film Festival 2008.</li></ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.46: Ali Essafi

Director/a	<b>ALI ESSAFI</b>	
Lugar nacimiento	Marruecos	
Lugar de residencia	Marruecos	
Año nacimiento	1963	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Domoe Alshayjat (2004)</li> <li>- Sheikhatés Blues (2004)</li> <li>- Ouarzazate Movie (2001)</li> <li>- Général, nous voilà! (1999)</li> <li>- The Silence of the beet fields (1998)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacido en Marruecos en 1963, Ali Essafi estudió psicología en Francia y después exploró el mundo del documental y el cine de arte y ensayo rodando diversos documentales. Posteriormente regresó a Marruecos, donde fue durante dos años el director artístico del SNRT<sup>125</sup> y organizó numerosos workshops en escritura de documentales. Comisionado por la X Bienal de Arte de Sharjah, “Wanted”, su última producción ha sido seleccionada en varias manifestaciones de arte moderno de todo el mundo.</p>		
Premios		
<p>Por <i>Général, nous voilà!</i> (1999):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- TV5 Best Documentary Award - Special Mention en el Namur International Festival of French-Speaking Film</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

<sup>125</sup> Sociedad Nacional de Radio y Televisión de Marruecos.

Ver: <http://www.alaoula.ma/infos.php?lang=fr> y [http://www.teleendirecto.com/es/SNRT\\_6296](http://www.teleendirecto.com/es/SNRT_6296)

Tabla 8.47: Myrna Maakaron

Director/a	<b>MYRNA MAAKARON</b>	
Lugar nacimiento	Beirut (Líbano)	
Lugar de residencia	Berlín	
Año nacimiento	1974	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- That's the way it is (2013)</li> <li>- BerlinBeirut (2004)</li> <li>- Confusión (1997)</li> <li>- Un encuentro (1995)</li> </ul>	
<b>Datos biográficos y de formación</b>		
<p>Myrna Maakaron nació en Beirut (Líbano) en 1974. Estudió Comunicación, Arte y Audiovisuales en la Academia Libanesa de BellasArtes (ALBA). Empezó a actuar en cine y teatro cuando tenía 15 años. En 2000 se trasladó a París para estudiar teatro en La Sorbona, y en 2003 a Berlín, donde reside.</p>		
<b>Premios</b>		
<p>Por <i>That's the way it is</i> (2013): Primer premio Samsung Smart Film Award del Festival en la Berlinale (2013)</p> <p>Por <i>BerlinBeirut</i> (2004):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio Berlin Today en el Festival Internacional de Cine de Berlín (2004)</li> <li>- Premio Jameson a cortometrajes en el Hamburg International Shortfilm Festival (2004)</li> <li>- Premio Discovery Channel Film en el Leipzig DOK Festival (2004)</li> <li>- Nominación a Mejor Documental en el Nuremberg Film Festival "Turkey-Germany"</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.48: Jean K. Chamoun

Director/a	<b>JEAN K. CHAMOUN</b>	
Lugar nacimiento	Líbano	
Lugar de residencia	Beirut	
Año nacimiento	1944	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tierra de mujeres - "Ard Alnesaa" (2004)</li> <li>- L'Ombre de la ville (2000)</li> <li>- Hostage of Time (1994)</li> <li>- Tal Azaetar (1976)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nacido en Sareen (Líbano) en 1944, vive actualmente en Beirut. Después de estudiar arte dramático en la Universidad Libanesa, obtuvo su diploma de Cine por la Universidad de París. Volvió a Líbano para trabajar en la radio, el teatro y el cine. En 1976 comenzó a dirigir sus primeras películas. Dirigió, escribió y produjo diversas películas de ficción y documentales para televisiones árabes y europeas, además de haber producido las películas de su mujer, la directora palestina Mai Masri, y codirigido con ella varios documentales.</p>		
Premios		
<p>Premio especial del público en el festival de cine de Asila, Marruecos 2004 por <i>Tierra de Mujeres</i> (2004).</p>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.49: Namir Abdel Messeeh

Director/a	<b>NAMIR ABDEL MESSEEH</b>	
Lugar nacimiento	París	
Año nacimiento	1974	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Vierge, les Coptes et moi... (2011)</li> <li>- Quelque chose de mal (2005)</li> <li>- Toi, Waguih (2005)</li> </ul>	
Datos biográficos y de formación		
<p>Nació en París, en 1974. De padres egipcios, vive en la capital francesa, donde estudió Dirección de Cine (FEMIS), especializándose en género documental. Posteriormente realizó un Máster sobre cine mudo.</p>		
Premios		
<p>Por <i>La Vierge, les Coptes et moi...</i> (2011):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tercer premio Panorama Audience a un film documental en Berlin International Film Festival (2012)</li> <li>- Premio del Jurado en el Nyon Visions du Réel (2012)</li> <li>- Nominación al Premio Humanitas por la International Documentary Association</li> <li>- Nominación al Mejor Documental en el Tribeca Film Festival (2012).</li> </ul> <p>Por <i>Toi, Waguih</i> (2005):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio en el festival de cine de Oberhausen 2006</li> <li>- Premio especial de la Bienal de Cine Árabe de Paris 2006</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.50: Tamer Ezzat

Director/a	TAMER EZZAT	
Lugar nacimiento	El Cairo	
Año nacimiento		
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tahrir 2011 (2011)</li> <li>- The Ring Road (2010)</li> <li>- The Place I Call Home (2008)</li> <li>- Missing Something (2008)</li> <li>- Hala Street Theater (2008)</li> <li>- Makan Esmo el Watan (Un lugar llamado patria) (2006)</li> <li>- Everything Is Gonna Be Alright! (2005)</li> <li>- The Decision (2002)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Licenciado en Física y Electrónica en la Universidad Americana de El Cairo en 1994, empezó a trabajar como actor de teatro pero pronto se interesó por el cine trabajando inicialmente como editor para directores tan importantes como Yousef Chahine. Trabajó también en publicidad para la televisión hasta que en 2001 se fue a la Universidad de Nueva York con una beca Fulbright y se formó como director en la New York film Academy. Volvió a El Cairo en 2002, donde se ha dedicado a producir y dirigir documentales y trabajos televisivos para canales como Orbit Satellite Network, Dream TV, Aljazeera &amp; Aljazeera Children.</p>		
Premios		
<p>Por <i>Tahrir 2011</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio CICT-IFTC del Festival de Venecia (2011)</li> <li>- Mención Especial en el Festival de Toronto (2011)</li> </ul> <p>Por <i>The place I call Home</i> (2008):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Golden Award en Aljazeera International Documentary Festival</li> <li>- Best Feature Documentary en el National Festival for Egyptian Cinema</li> <li>- Silver Hawk en el Rotterdam Arab Film Festival</li> <li>- Best Film de la Association of Egyptian Documentary Filmmakers at the Ismailia</li> </ul> <p>Por <i>Everything is gonna be alright!</i> (2005):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ganador del State Encouragement Award 2005</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.51: Nejib Belkadhi

Director/a	<b>NEJIB BELKADHI</b>	
Lugar nacimiento	Túnez	
Lugar de residencia	Túnez	
Año nacimiento	1972	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bastardo (2013)</li> <li>- VHS Kahloucha (2006)</li> <li>- Tsawer (2005)</li> </ul>	
<b>Datos biográficos y de formación</b>		
<p>Al terminar sus estudios de Empresariales empieza a dar sus primeros pasos en el cine como actor en películas y series de televisión. En 1998 empieza a realizar y presentar varios programas y reality shows. En 2003 funda, en colaboración con su compañero Imed Marzouk, la productora Propaganda Production, a través de la cual ha dirigido y realizado diversas películas.</p>		
<b>Premios</b>		
<p>Por <i>VHS, Kahloucha</i> (2006):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Seleccionado en la sección “Tout les cinémas du monde” del Festival de Cannes.</li> <li>- Premio al Mejor film documental en el Festival Internacional de Cine de Dubati (2006)</li> <li>- Seleccionado a competición oficial en la sección World documentary del Festival de Sundance (2007).</li> </ul> <p>Por <i>Bastardo</i> (2013):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ganador del Gran Premio del Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Tetuán (2014)</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.52: Khakija Al-Salami

Director/a	<b>KHADIJA AL-SALAMI</b>	
Lugar nacimiento	Yemen	
Lugar de residencia	París	
Año nacimiento	1966	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Al Sharka (2012)</li> <li>- Amina (2006)</li> <li>- Une étrangère dans sa ville (Sola en la ciudad) (2005)</li> <li>- Les femmes et la démocratie au Yémen (2003)</li> <li>- Yemen of a Thousand Faces (2000)</li> <li>- Land of Sheba (1997)</li> <li>- Women of Islam (1995)</li> <li>- Le pays suspendu (1994)</li> <li>- Hadramaout: Crossroads of Civilizations (1991)</li> </ul>	
Datos biográficos y de formación		<p>Está considerada como la primera mujer directora de cine en Yemen. Después de una infancia muy difícil en Yemen, a los 16 años fue a estudiar a EE UU, donde se especializó en comunicación en la American university de Washington y para su tesis produjo su primera película. Empezó a producir y dirigir sus documentales a principios de los años noventa. Actualmente reside en París, donde trabaja como Consejera de Comunicación en la Embajada yemení en París, al mismo tiempo que desarrolla su trabajo como escritora y realizadora de documentales.</p>
Premios		<p>Legión de Honor francesa.</p> <p>Por <i>Amina</i> (2006):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio Muhr en el Dubai International Film Festival (2006)</li> </ul> <p>Por <i>Une étrangère dans sa ville</i> (2005):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Youth Award en el Vesoul Asian Film Festival (2006)</li> </ul>

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.53: Rashid Masharawy

Director/a	<b>RASHID MASHARAWY</b>	
Lugar nacimiento	Gaza	
Lugar de residencia	Palestina	
Año nacimiento	1962	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Falastine Stereo (2013)</li> <li>- Land of the story (2012)</li> <li>- Al ajniha assaghira (2009)</li> <li>- Eid milad Laila (2008)</li> <li>- Attente (Espera) (2005)</li> <li>- Akhy Arafat (Mi hermano Arafat) (2005)</li> <li>- En direct de Palestine (2003)</li> <li>- Tickey to Jerusalem (2002)</li> <li>- Stress (1998)</li> <li>- Haifa (1995)</li> <li>- Documento de viaje (1986)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nació en Gaza en 1962, en el campamento de refugiados de Alshati. Comenzó en el mundo del cine a través de diversos trabajos en producciones cinematográficas. En 1986 empezó a escribir y dirigir sus propias películas. En los últimos veinte años ha dirigido más de 15 películas de ficción y documentales y es director y fundador del Centro de Producción Cinematográfica de Ramala (Palestina).</p>		
Premios		
<p>Por <i>Falastine Stereo</i> (2013):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mención especial en el premio SIGNIS del Hong Kong International Film Festival (2014)</li> </ul> <p>Por <i>Eid milad Laila</i> (2008):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio Interfaith en el St. Louis International Film Festival (2009)</li> <li>- Silver Screen Award a la mejor película asiática en el Singapore International Film Festival (2009)</li> <li>- Mustafa Akkad Prize en el Fajr Film Festival (2009)</li> </ul> <p>Por <i>Akhy Arafat</i> (2005):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio al mejor documental extranjero en el festival “Sueños de una noche dv” (Altermedia) 2007</li> <li>- Premio especial del jurado en la 8ª Bienal de Cine Árabe de París, 2006</li> </ul> <p>Por <i>Attente (Espera)</i> (2005):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- RTBF Award en el Mons International Festival of Love Films</li> </ul> <p>Por <i>Ticket to Jerusalem</i> (2002):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Signis Award en el Amiens International Film Festival (2002)</li> </ul>		

- Pirámide de Plata en el Cairo International Film Festival (2002)

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.54: Mourad Boucif

Director/a	<b>MOURAD BOUCIF</b>	
Lugar nacimiento	Bélgica	
Lugar de residencia	Bruselas	
Año nacimiento	1967	
Filmografía destacada	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Les Larmes d'Argent (2007)</li> <li>- La couleur du sacrifice (2006)</li> <li>- Au-delà de Gibraltar (2002)</li> <li>- Kamel (1997)</li> </ul>	
Datos biográficos y de formación		
<p>Nació en Bélgica, de padres marroquíes, en 1967. Después de estudiar Educación Especial y trabajar durante unos años como animador sociocultural, comenzó su labor cinematográfica con un grupo de jóvenes en un barrio marginal y después produjo y dirigió varias películas de ficción y documentales. En 2005 fundó la productora Les Films de Nour.</p>		
Premios		
<p>Por <i>La couleur du sacrifice</i> (2006):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mejor documental- Festival Internacional de Cine Independiente (2006).</li> <li>- Mención especial del jurado, Festival Internacional de Cine Independiente (2006).</li> <li>- Cámara de oro concedida por el Colegio de la Fraternidad, Bruselas 2006.</li> <li>- Mejor documental- Festival Internacional de cine de Fespaco (Burkina Faso 2007).</li> </ul> <p>Por <i>Au-delà de Gibraltar</i> (2002):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Premio del Público en el Mons International Festival of Love Films (2002)</li> </ul>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.55: Nadine Naous

Director/a	<b>NADINE NAOUS</b>	
Lugar nacimiento	Beirut	
Lugar de residencia	Francia	
Año nacimiento	1974	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Home Sweet Home (2014)</li> <li>- Clichés (2010)</li> <li>- Chacun sa Palestine (Lekol Wahed Falastino)(2007)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Estudió Literatura y Cine en Francia, donde reside actualmente. Al acabar sus estudios, trabajó como ayudante de dirección y en el equipo de producción de varios documentales y películas de ficción, labor que compaginó con su trabajo en programas de televisión árabes, y escribiendo sobre cine en varios periódicos árabes.</p>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.56: Nader Helal

Director/a	<b>NADER HELAL</b>	
Lugar nacimiento	Egipto	
Lugar de residencia	Egipto	
Año nacimiento	1968	
Filmografía destacada		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lam yauod ahad men honak (Nadie volvió de allí) (2007)</li> </ul>		
Datos biográficos y de formación		
<p>Nació en Giza (Egipto) en 1968, donde reside actualmente. Tras acabar sus estudios en el Instituto Superior de Cine de El Cairo, empezó a trabajar como ayudante de dirección en diversos largometrajes de ficción, y desde 1998 trabaja como realizador de diferentes formatos en la televisión egipcia. Fundó la productora Crow Films junto al escritor Yasser Abdel Lateef tras la realización de su primer documental.</p>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.57: Nadia Kamel

Director/a	<b>NADIA KAMEL</b>	
Lugar nacimiento	El Cairo	
Lugar de residencia	El Cairo	
Año nacimiento	1961	
Filmografía destacada	- Salata Baladi ( Ensalada mixta) 2007	
<b>Datos biográficos y de formación</b>		
<p>Nació en El Cairo en 1961, donde reside actualmente. Estudió Química antes de cambiar radicalmente el rumbo de su vida en 1990. Entonces empezó a trabajar como ayudante de dirección en películas de ficción y documentales, con directores destacados como Ateyat Alabnudi, Yussri Nassralla y Yussef Chahine, hasta que realizó su primera película, <i>Ensalada Mixta</i> (2007) sobre su propia familia.</p>		

Fuente: elaboración propia

Tabla 8.58: Mohamed Soueid

Director/a	<b>MOHAMED SOUEID</b>	
Lugar nacimiento	Líbano (Beirut)	
Lugar de residencia	Líbano - Dubai	
Año nacimiento	1959	
Filmografía destacada	- Maa hatafet lee gheerha (Mi corazón solo latió por ella) (2008) - Guerra civil (2002) - Anochecer (2000) - El tango de la esperanza (1998) - Ausencia (1990)	
<b>Datos biográficos y de formación</b>		
<p>Mohamed Soueid nació en Beirut (Líbano) en 1959. Reside a caballo entre esta ciudad y Dubai. Es director, guionista, escritor y productor. Tras dedicarse a la docencia, impartiendo clases de cine en la Universidad Saint Joseph de Beirut, desde 1990 ha dirigido diversos documentales. Participó en la elaboración del guión de la película <i>La puerta del sol</i> (2004), del director egipcio Yusri Nasralla. Además de publicar artículos en prensa, tiene editados tres libros, dos de ellos sobre cine, y una novela.</p>		

Fuente: elaboración propia

### **8.1.3. Diseño y procedimientos del análisis de contenido cuantitativo**

La investigadora Elena Galán, en su trabajo de investigación sobre estereotipos de género en ficción televisiva, llama la atención sobre la falta de modelos metodológicos para el análisis de estereotipos en medios audiovisuales (Galán, 2006:77). Esta carencia se acusa, más si cabe, en el género documental, donde los estudios sobre estereotipos son prácticamente inexistentes. Es mucho más habitual, en cambio, el análisis de estereotipos sobre árabes y/o musulmanes en prensa (Schonemann, 2013) o en medios de comunicación en general que incluyen sólo el cine de ficción. Es por ello que se ha tomado como referencia la metodología diseñada por Elena Galán en el análisis de personajes y estereotipos sociales en la ficción televisiva (Galán: 2006), adaptándolo a las características propias de esta investigación. Galán ha diseñado una ficha de análisis (Galán, 2005) que fue adaptando a medida que realizaba el visionado de las ficciones (2006: 59), como así también se ha realizado en este trabajo.

Galán, al igual que se ha hecho en esta investigación, toma como unidad de análisis a los personajes, como también se hizo en las primeras investigaciones sobre estereotipos de género en spots publicitarios (McArthur y Resko, 1975; citado en Ahlstrand, 2007:2). Los personajes en el trabajo de Elena Galán son creados por sus guionistas, mientras que los personajes analizados en esta investigación son seleccionados por los directores/as de los documentales. Los personajes fueron analizados teniendo en cuenta los estereotipos principales identificados en el marco teórico de esta investigación relativos a religiosidad, sexismo, pobreza y violencia.

#### **8.1.3.1. Diseño de las fichas de análisis**

Siguiendo el modelo de Elena Galán se han creado dos fichas de análisis para cada uno de los 283 personajes.

##### **8.1.3.1.1. Diseño de la ficha N° 1**

La primera ficha está basada en el esquema básico de caracterización del personaje literario que Egri adaptó desde una perspectiva audiovisual (Egri, 1946, citado por Galán, 2006:66) y que ha sido empleado por la mayoría de autores contemporáneos.

Esta primera ficha hace referencia a los datos de registro del personaje y su a identificación tanto en relación a su dimensión física como a su dimensión social, además se añadirá el marco espacial en que aparece el personaje. Se ha dejado de lado la dimensión psicológica que Galán sí contempla por considerarse de naturaleza cualitativa.

#### 8.1.3.1.1.1. Datos de registro

Como datos de registro identificativos, la primera ficha de análisis contiene el número de documental, el número de personaje que se analiza y el nombre o referente del mismo. El referente es un dato descriptivo/identificativo para el caso de que el nombre del personaje no aparezca en el documental.

<b>FICHA 1</b>	
Nº del documental	Numeración del 1 a 30 que identifica el orden cronológico de los documentales según fecha de producción.
Nº del personaje	Servirá para identificar al personaje y será la referencia numérica que se trasladará al <b>programa SPSS</b> . La numeración será del 1 al 287 ambos incluidos.
Nombre (o referente) del personaje.	Cuando sea posible, se indicará el nombre del personaje. Si éste no aparece en el documental, se indicará alguna referencia que lo identifique (oficio, relación con el protagonista, rol destacado...).

Fuente: elaboración propia

#### 8.1.3.1.1.2. Variables

- a) Variables de ubicación que ayudan a localizar el personaje en la película que le corresponde y la categoría del mismo dentro de ésta.

V1 Título del documental	Documental en el cual aparece el personaje. Se registrará en castellano y en su versión original.
--------------------------	---

30 categorías correspondientes a los títulos de los 30 documentales.	
V2 Categoría del personaje	Se refiere a su importancia dentro de la película. Nos da la dimensión y relevancia que el director/a ha querido conceder a este personaje.
1 Protagonista	Personaje principal: aquel a través del cual se narra la acción del documental.
2 Secundario	Personaje secundario (complementa aspectos de la narración, suele tener alguna relación con el personaje principal, cuya trama secundaria).
3 Protagonista coral	Figura habitual en el género documental. Cuando el papel de protagonista se reparte entre varios personajes con un mismo grado de relevancia y que no aparecen para secundar a ningún protagonista principal.

- b) Variables de dimensión física. Abarca “todos aquellos aspectos externos del personaje (edad, aspecto físico, sexo...) con la finalidad de proporcionar información sobre su fisonomía o su manera de vestir” (Galán, 2006:66). Este apartado ofrecerá información sobre si los personajes visten más según el que se ha llamado “modo occidental” (considerado aquel que no tiene señas de identidad y no ofrece pistas sobre el origen o religión del que lo viste) o si prefieren el estilo más tradicional o identitario (aquel que sí da información sobre origen o religión), incluyendo aquí el estereotipo de la importancia del velo en el atuendo femenino.

V3 Edad	En esta variable se recoge la edad del personaje por tramos.
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Niño (0 -14)</li> <li>2. Joven (15 - 24)</li> <li>3. Joven/Adulto (25 - 44)</li> <li>4. Adulto (45-65)</li> <li>5. Mayor de 65</li> </ol>	
V4 Sexo	Se recoge el sexo del personaje.
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Varón</li> <li>2. Mujer</li> </ol>	

V5 Atuendo	Se trata de especificar qué tipo de atuendo lleva el personaje, con especial atención a si éste es tradicional o actual y, en el caso de la mujer, a si le cubre el rostro.
1. Occidental	Se ha llamado de este modo a aquel atuendo que, tanto en hombre como en mujer, no presenta ninguna de las características distintivas del atuendo tradicional árabomusulmán. Se le ha denominado “occidental” porque pasaría desapercibido en un país occidental.
2. Hiyab	Se refiere al pañuelo o velo que cubre cabeza y cuello y deja el rostro al descubierto en las mujeres.
3. Nicab	Pañuelo o velo con el que se cubren cabeza y parte del rostro (boca y nariz) las mujeres.
4. Burka	Atuendo que cubre a la mujer por entero y tan sólo permite una fina abertura para los ojos, en ocasiones cubierta también por tela tramada que permite la visión.
5. Masculino tradicional	Se considera cuando el hombre lleva la cabeza cubierta con un <i>kafiyeh</i> o va vestido con túnica ( <i>thawb</i> , <i>thobe</i> o <i>suriyah</i> ).
6. Mixto (nicab/occidental)	Se ha tenido en cuenta que, en ocasiones, las mujeres visten de modo occidental o tradicional dependiendo de dónde se encuentren. Esta categoría es para cuando aparezcan con ambas indumentarias.

- c) Las variables de dimensión social hacen referencia al ámbito en el que el personaje interactúa con otros personajes y que se dividirá en dos aspectos principales: vida personal (relaciones familiares) y vida profesional (relaciones profesionales) (Galán, 2006:66). Además, el nivel de educación de los personajes se incluye en este apartado porque se considera que es un rasgo indicativo de la situación social del personaje y su interacción con el resto.

<b>ÁMBITO FAMILIAR</b>	
V6 Estado civil	Proporciona la información del estado civil del personaje siempre que éste sea manifiesto en la película de forma directa o indirecta pero que no deje lugar a dudas. En caso contrario, se registrará como que “no consta”.
1. Soltero/a	Se considerará siempre que se aprecie de manera que no deje lugar a dudas (información visual o que se derive del discurso). Los niños/as, salvo información clara que indique lo contrario, se considerarán “solteros” aunque no lo digan o muestren expresamente.
2. Casado/a	Se considerará siempre que se aprecie de manera que no deje lugar a dudas (información visual o que se derive del discurso).
3. Separado/a – divorciado/a	Se considerará siempre que se aprecie de manera que no deje lugar a dudas (información visual o que se derive del discurso). No se distinguirá entre separación y divorcio porque no es relevante para esta investigación.
4. Viudo/a	Se considerará siempre que se aprecie de manera que no deje lugar a dudas (información visual o que se derive del discurso).
5. No consta	Categoría que da cabida a los casos en que el director/a no ha considerado un dato relevante mostrar el estado civil del personaje, una información también válida a nivel de resultados en esta investigación.
V7 Hijos	En esta variable se recoge si tienen hijos y, en el caso de que así sea, el número.
1. Sin hijos	Se considerará cuando del contenido de la película se desprenda claramente que el personaje no tiene hijos.
2. 1 a 3 hijos	Categoría que recoge los casos de 1 a 3 hijos, ambos incluidos.
3. Más de 3 hijos	Categoría que recoge los personajes que tienen 4 hijos o más.
4. No figura	Categoría para los casos en que la película no da esta información respecto al personaje.
5. No procede	Comprende los casos de niños/as, salvo que la

	película mostrara lo contrario.
<b>ÁMBITO PROFESIONAL</b>	
V8 Trabajo	Se recoge si el personaje trabaja o no fuera del hogar, es decir, el trabajo remunerado.
1. Sí	Categoría para aquellos personajes que ejercen una actividad remunerada fuera de su hogar. Se excluyen el trabajo doméstico conocido como el cuidado de la casa y de sus moradores por no ser remunerado, y la mendicidad.
2. No	Recoge los casos de personas de las que queda claramente plasmado en la película que no ejercen un trabajo remunerado.
3. No consta	Cuando esa información no se desprenda de la película se incluirá en esta categoría.
V9 Tipo de trabajo	Aporta información sobre la naturaleza del trabajo que realiza el personaje.
1. Intelectual	Trabajos para los que por lo general se requiere tener estudios y consisten en una actividad con poca o ninguna implicación de actividad física o manual.
2. Práctico	Tipo de labor para la que generalmente no es requisito tener estudios y que a menudo consiste en una actividad que requiere pericia y/o fuerza física o manual.
3. No consta	Incluye los casos en los que el personaje se sabe que trabaja pero no qué tipo de actividad laboral realiza.
4. No procede	Categoría que incluye a los personajes que no trabajan o de los que no consta en qué trabajan.
V10 Categoría laboral	Determina el grado de autonomía del trabajador.
1. Autónomo/a	Personajes que trabajan por su cuenta y/o son propietarios de su negocio.
2. Contratado/a	Personajes que trabajan para otra persona.
3. No procede	Personajes que o bien no trabajan fuera de casa de forma remunerada o bien no se desprende de la película su categoría laboral.

<b>ÁMBITO EDUCACIONAL</b>	
V11 Nivel de formación	Se especifica si el personaje tiene o no estudios y, en caso de tenerlos, el nivel.
1. Analfabeto/a	Sin estudios y sin preparación de ningún tipo. Tiene que constar de manera expresa.
2. Autodidacta	Sin estudios reglados pero con preparación autodidacta.
3. Estudios primarios	Cuando conste que ha estado escolarizado.
4. Estudios medios	Cuando conste que, además de estar escolarizado, ha estudiado hasta los 16-18 años.
5. Estudios superiores	Estudios universitarios o equivalentes.
6. No consta	Cuando no conste expresamente ni sea deducible por su trabajo u ocupación los estudios que ha realizado el personaje.

- d) Se contempla el marco espacial en que aparece el personaje, un aspecto frecuentemente estereotipado por Occidente en relación a los países árabomusulmanes. Nos aporta información sobre los lugares escogidos por los documentalistas árabes a la hora de mostrar en qué lugares transcurren principalmente las vidas de las personas que retratan.

V12 Escenarios	A partir de esta variable podemos ver en qué lugares aparece el personaje durante su intervención en la película. Nos aporta información sobre dónde transcurre su vida, fijándonos específicamente en si es en la calle, en el lugar de trabajo o en el hogar (especialmente interesante en el caso de las mujeres).
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Vivienda</li> <li>2. Trabajo</li> <li>3. Vivienda y trabajo</li> <li>4. Calle</li> <li>5. Vivienda y calle</li> <li>6. Trabajo y calle</li> <li>7. Otros</li> </ol>	Obviamente, la aparición de un personaje podrá darse en más de uno de estos lugares, lo que se ha tenido en cuenta a la hora de diseñar las categorías. Además, puede darse alguna categoría diferente a las previstas, por lo que se ha incluido la de “otros”. En el caso de que el personaje aparezca en más de 2 categorías, se registrarán solamente las 2 de mayor preeminencia.

### 8.1.3.1.2. Diseño de la ficha N° 2

La ficha de análisis N° 2 contempla en su inicio una serie de datos específicos descriptivos de la película a la que pertenecen los personajes.

#### 8.1.3.1.2.1. Datos de descripción de la película documental

Título del documental	Título del documental
Año	Año de producción
Nacionalidad	Países de las productoras implicadas
Duración	Permite conocer la proporción de cortometrajes (minoría), medimetrajes y largometrajes estudiados (mayoría).
Director/a	Nombre y apellidos (si se conocen) de los responsables de cada categoría mencionada.
Guionista	
Montaje	
Fotografía	
Camara	
Sonido	
Productor	Empresas/instituciones/personas que han participado en la producción de la película.
Tema	Síntesis en 2 ó 3 conceptos del tema principal del argumento del documental.
Premios	Premios recibidos en festivales internacionales.
Sinopsis	Sinopsis en un máximo de 10 líneas del argumento del documental.

#### 8.1.3.1.2.2. Variables

En cuanto a las variables, la ficha N° 2 prosigue con la identificación de los conflictos que el director/a de cada documental ha querido mostrar (y destacar) en relación a cada personaje concreto. Siguiendo con el modelo de análisis de Elena Galán (2006:76), se han tenido en cuenta los conflictos amorosos/familiares (en su modelo aparecen desligados en

dos, para este estudio se han unido en uno solo) y los conflictos laborales; y se han añadido, teniendo en cuenta la realidad de los países árabomusulmanes y los estereotipos que se han identificado respecto a ella, tres categorías más: conflictos políticos, conflictos sociales y conflictos religiosos, siempre referidos a la realidad concreta de cada personaje, teniendo en cuenta que la unidad de análisis es éste. Los conflictos se concretan en las siguientes variables:

- a) Uno de los estereotipos occidentales respecto a los árabes es que no son demócratas. A través de la siguiente variable se obtendrá información al respecto.

V13 Reivindicación de democracia	Es una variable que requiere una manifestación expresa mediante la palabra o acción (asistencia a una manifestación específica, portar una pancarta...).
1. Sí	Considera aquellos personajes que de manera expresa reivindican en el documental mayor democracia, ya sea expresándolo en palabras, ya sea participando en manifestaciones del tipo que sea que impliquen esa reivindicación.
2. No	Personajes que no reivindican mayor democracia en el documental, al margen de que sí lo puedan hacer fuera de él o se sospeche que lo harían.

- b) Otro de los estereotipos más habituales es el sexismo generalizado atribuido a la sociedad árabomusulmana, y concretamente plasmada en violencia contra la mujer. Una de sus manifestaciones más sublimadas en los medios de comunicación occidentales son los matrimonios forzados. Se contabilizarán las situaciones de matrimonios forzados sólo cuando estos sean manifiestamente contrarios a la voluntad de la mujer, es decir, se excluyen de esta categoría aquellos que sean sólo “pactados” por las familias sin la oposición de la interesada. Se ha decidido hacerlo de este modo porque esta variable se contempla como manifestación de violencia, lo cual implica que sea contrario a la voluntad y no se cuestiona como costumbre ancestral aceptada.

V14 Violencia contra la mujer	Contemplada desde la doble perspectiva de quien la ejerce y de quien la padece, aporta datos sobre el protagonismo de este tema en los documentales. Esta variable está referida a la violencia física.
1. La ha ejercido	Incluye tanto el testimonio visual como el relato, es decir, abarca a las personas que aparezcan ejerciendo violencia sobre alguna mujer en el documental y también a aquellas que reconozcan expresamente en su discurso ejercerla o haberla ejercido en algún momento.
2. La ha padecido	Incluye testimonio visual y relato: se contempla a la mujer que padezca frente a la cámara algún tipo de violencia física y a aquella que reconozca haberla padecido expresamente.
3. No procede	Cuando el personaje no tenga relación alguna en el documental con la violencia física contra las mujeres.
V15 Matrimonios forzados	Se considerará matrimonios forzados cuando éstos sean contra la voluntad manifiesta de la mujer, es decir, se excluyen de este caso los matrimonios que, aunque pactados, no impliquen oposición expresa de la mujer. Asimismo, se considerarán sólo respecto a personajes femeninos, ya que se consideran las víctimas de la situación.
1. Sí	Cuando se manifieste en el documental que la mujer se ha visto forzada al matrimonio contra su voluntad. Se incluirán en todo caso los matrimonios de niñas por considerar la existencia de falta de capacidad para consentir.
2. No consta	Cuando no haya constancia de matrimonio forzado.

- c) Respecto a los conflictos laborales, se ha tenido en cuenta siguiendo los estereotipos de sexismo y pobreza y atraso las variables relativas a la discriminación laboral de la mujer y la falta de trabajo y oportunidades profesionales propias de una sociedad “atrasada”. Estas situaciones se valorarán respecto a cada personaje individualmente, en el sentido de que éste muestre de forma manifiesta que está afectado por este problema como parte de la historia que el documental refleja.

V16 Discriminación laboral de la mujer	Abarca cualquier motivo: desde la exigencia de una vestimenta, permisos o cualquier otra condición que no se requiera a un hombre en las mismas circunstancias profesionales.
1. Sí, la ha ejercido	Incluye tanto el testimonio visual como el relato, es decir, abarca a las personas que aparezcan discriminando en el entorno laboral a alguna mujer en el documental y también a aquellas que reconozcan expresamente en su discurso haberlo hecho en algún momento.
2. Sí, la ha padecido	Incluye testimonio visual y relato: se contempla a la mujer que padezca frente a la cámara algún tipo de discriminación laboral y a aquella que reconozca haberla padecido expresamente.
3. No	Cuando el personaje no tenga relación alguna en el documental con la discriminación laboral de la mujer.
V17 Falta de trabajo	Aporta información sobre la afectación de los personajes sobre la falta de trabajo y oportunidades profesionales.
1. Sí	Se refiere exclusivamente a los personajes que muestren de manera expresa o manifiesten verbalmente ante la cámara un problema de falta de trabajo u oportunidades profesionales.
2. No	Cuando el personaje, al margen de que tenga trabajo o no, no aparezca ligado al tema de la falta de trabajo de manera directa y expresa.

d) Las dos variables siguientes están referidas al estereotipo de la violencia, en este caso ya no contra las mujeres específicamente, sino la violencia estructural o del entorno como representación de sociedades violentas de por sí. A través de ellas se podrá valorar hasta qué punto esta violencia está representada por los documentalistas y qué nivel de protagonismo tiene.

V18 Violencia estructural	Muestra, en términos generales, si el personaje se mueve o se ha movido en el pasado en un entorno manifiestamente violento que pueda haberle afectado lo suficiente como para ser tema principal de su aparición/testimonio en la película. Se contemplan situaciones como aparecer sufriendo una situación de violencia, expresar el temor razonable a una situación de violencia inminente como puede ser una guerra, enfrentamiento, violencia del Estado o el testimonio de haber vivido violencia directa en el pasado como es la tortura. No se contempla la violencia machista en este apartado por tener uno específico para registrarla.
1. Sí 2. No	La vivencia o el testimonio debe ser vivido en primera persona o en alguien muy próximo como un compañero o familiar.
V19 Terrorista	¿Aparece algún personaje que sea o manifieste haber sido un terrorista?
1. Sí 2. No	
V20 Suicida	¿Aparece algún personaje que manifieste estar dispuesto a suicidarse como parte de su lucha o se esté preparando para ello?
1. Sí 2. No	

- e) Este apartado se fija en el estereotipo de la religión como algo central e irrenunciable en la vida de las sociedades árabes. Así, se comprobará si en los documentales se muestra una sociedad de individuos para los que la pertenencia religiosa es un tema crucial y hasta qué punta protagoniza sus vidas.

V21 Religión	Pertenencia a una religión del personaje mostrada en el documental como parte de su identificación.
1. Musulmana 2. Cristiana 3. Judía 4. Otra	Se determinará la religión a la que pertenece el personaje siempre que sea manifestada de forma incuestionable por expresarlo directamente el personaje, llevar un signo

5. No consta	inequívoco de la misma o bien aparecer en alguna práctica religiosa. En el resto de casos, se considerará que no consta la pertinencia religiosa.
V22 Conflicto religioso	Manifestación expresa del personaje de un conflicto religioso que afecte a su vida personal como individuo de forma directa, como pueda ser la censura por motivos religiosos si es periodista, escritor o artista, o bien medidas políticas directas al ciudadano marcadas por criterios religiosos, problemas derivados matrimonios mixtos entre diferentes religiones, discriminación por motivos religiosos...
1. Sí 2. No	La consideración de la existencia o no de las mismas se basará en la manifestación expresa y concreta del personaje que lo vive como un conflicto.
V23 Fundamentalista islámico	¿Aparece algún personaje fundamentalista?
1. Sí 2. No	Se considerará el calificativo “fundamentalista” o “integrista islámico” en su sentido más extendido: aquel que realiza una interpretación rigorista del Corán y toma la yihad en su sentido belicista, apoyando la existencia de un Estado islámico y siendo partidario de usar la violencia para lograrlo. Esta condición deberá ser expresada por el personaje en el documental o derivarse sin equívocos de sus actos.

f) En la variable “clase social” se han tomado las categorías propuestas por Elena Galán (2006:76) y se han añadido dos: la categoría de “pobres”, dado que en las sociedades árabes la capa social entre pobreza y clase media es muy amplia y, por tanto, más estratificada de acuerdo a especificidades que se ha considerado que merece la pena describir. También se ha añadido la categoría correspondiente a la figura del “jeque millonario” enriquecido gracias al petróleo por hacer referencia a uno de los estereotipos occidentales sobre las sociedades árabes. Esta variable nos aporta información también sobre el estereotipo de la pobreza y atraso endémicos.

V24 Clase social	En esta variable damos respuesta a la clase o grupo social al que pertenece cada personaje, que se determinará a través de variables recogidas como profesión, nivel de formación y marco espacial en el que se mueve el personaje.
1. Marginal	Referida a los personajes en situaciones extremas de mendicidad o miseria absoluta, sin hogar y sin la alimentación diaria garantizada.
2. Pobres	Personajes en situación de pobreza absoluta pero que tienen un lugar donde dormir u hogar, aunque luchan diariamente por conseguir el alimento sin tenerlo cómodamente garantizado.
3. Media/baja	Personajes que tienen un empleo u ocupación que les permite un sustento mínimo pero regular.
4. Media	Personajes que disponen de un empleo que cubre más que las necesidades básicas de forma regular. Suele identificarse con personas que poseen un negocio propio o una profesión definida.
5. Media/alta	Referido a los personajes que disponen de un empleo o renta con el que cubrir no sólo las necesidades básicas (hogar y alimento) sino también lujos y comodidades que van más allá. Suele identificarse con personas de profesiones liberales o con estudios superiores.
6. Alta	Aquellos que podríamos catalogar de “ricos”. Pueden vivir sin trabajar y/o sin que el sustento sea una preocupación.
7. Millonario/jeque	Figura clásica del multimillonario enriquecido directa o indirectamente gracias a la industria petrolera. Suele identificarse con el personaje que malgasta en caprichos y excentricidades cantidades insignes de dinero. Se asocia también con los países del Golfo Pérsico.

## 8.2. Diseño metodológico del análisis cualitativo: entrevistas en profundidad

En este trabajo de investigación se han llevado a cabo siete entrevistas en profundidad que buscan corroborar los principales estereotipos occidentales respecto a las sociedades

árabomusulmanas y ver cómo son tratados en el cine documental árabe de última generación, profundizar sobre si éste puede ayudar a combatirlos o si sus directores son plenamente conscientes de los mismos a la hora de realizar sus películas. Se ha considerado que estos temas escapan del puro análisis cuantitativo llevado a cabo a través del análisis de contenido y viene a complementarlo con una perspectiva cualitativa. Para ello, se han realizado entrevistas a una serie de personas relacionadas con el cine árabe y con el tema de los estereotipos sobre las sociedades árabes, utilizando el mismo guión de preguntas para todos y adaptándolo, en cada caso, al perfil del entrevistado y a su especialidad, además de al discurso y la dinámica de la propia entrevista. Todas las entrevistas se han realizado en directo y “de viva voz”, ya sea mediante el acceso en persona al entrevistado, o mediante conexión de videollamada a través del programa Skype. Se ha pretendido que siempre fuera una entrevista hablada y con la posibilidad de repreguntar y se ha descartado la opción de entrevistas por escrito. Los idiomas en los que se han desarrollado las entrevistas son catalán (una de ellas), español (2) e inglés (4).

### 8.2.1. Selección de los entrevistados

Como se ha indicado, la selección de los entrevistados se ha hecho en dos direcciones diferentes: teniendo en cuenta el conocimiento del cine documental árabe más reciente por un lado, y la relación con el tema de los estereotipos occidentales sobre los árabes por otro.

A continuación se especifican los nombres de los entrevistados y la razón por la cual han sido escogidos:

- **Sergi Doladé:** es el director del MEDIMED (Mercado del Documental Euro-Mediterráneo<sup>126</sup>) desde su creación en el año 2000. Este mercado audiovisual se celebra en Sitges (Barcelona) anualmente y su objetivo es el desarrollo de producciones de nuevos documentales independientes y la creación de networking entre profesionales y operadores audiovisuales europeos y de los países del Mediterráneo. Doladé es también el Delegado General de la APIMED (Asociación Internacional de Productores Independientes del Mediterráneo), cuya sede está actualmente en Barcelona.

---

<sup>126</sup> MEDIMED: más información en [www.medimed.org](http://www.medimed.org)

Sergi Doladé lleva 14 años visionando la totalidad de producciones documentales que se presentan al MEDIMED y llevando a cabo la selección de los mismos. Es un gran conocedor y expectador privilegiado de la producción documental de los países árabes de la cuenca mediterránea.

- **Basel Ramsis:** nacido en El Cairo en 1973. Es realizador y productor de cine. Ha realizado y producido varios cortometrajes de ficción, videoarte y documentales. Es también profesor de realización de documentales y escribe artículos de opinión en la prensa egipcia y libanesa, además de su colaboración habitual con la versión española del Huffington Post sobre temas de los países árabes. Fue el comisario de la totalidad de ediciones del Panorama de Cine Documental Árabe de Casa Árabe. Conoce a fondo y de primera mano la actividad de cine documental de los países árabes de la cuenca mediterránea.
  
- **Viola Shafik:** profesora de cine en la Universidad Americana de El Cairo, es una reconocida investigadora, autora de libros sobre cine árabe tan importantes como *Youssef Chahine* (1989), *Arab Cinema: History and Cultural Identity* (1998) y *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation* (2007), también es directora de documentales con los que ha conseguido la atención del público internacional, como *Iraqi artists in Germany* (1991), *The Lemon Tree* (1993), *The Mother of Light and Her Daughters* (1999), *Jannat' Ali (My name is not Ali)*<sup>127</sup> (2011), o la más reciente *Arij (Scent of Revolution)* (2014). Actualmente forma parte del comité seleccionador de películas del World Cinema Fund<sup>128</sup> de la Berlinale y en el Dubai Film Connection. Viola Shafik es una de las personas que más sabe de cine árabe, ya que se ha

---

<sup>127</sup> My name is not Ali (2011) tuvo mucha repercusión internacional. El filme explora la vida de El Hedi Ben Salem, el malogrado actor magrebí, amante del realizador alemán Rainer Werner Fassbinder, de cuya película "Ali: Fear Eats Soul" (1973) sería protagonista. El Hedi Ben Salem ha estado envuelto en la leyenda: considerado como un "milagro cultural", se decía que había aterrorizado al realizador Fassbinder, hasta que éste le dejó plantado y poco después Ben Salem se quitó la vida.

<sup>128</sup> World Cinema Fund: El objetivo del World Cinema Fund es ayudar a la realización de películas que, sin este apoyo, no podrían producirse, como por ejemplo, largometrajes documentales creativos con una potente identidad cultural. Geográficamente, el WCF ha puesto sus ojos en América Latina, África, Oriente Medio, Asia Central, Asia Suroriental y el Cáucaso.

dedicado a investigarlo y posee también la perspectiva de una activa creadora de cine documental.

- **Nidal Hassan:** cineasta sirio nacido en 1973, director de una de las películas consideradas un pilar del cine independiente sirio, *Salty Skins* (2013) y más recientemente, junto con la directora danesa Lilibeth C. Rasmussen del documental sobre la revolución en Siria *True stories od love, life, death and sometimes revolution* (2012), que ha sido seleccionado y ha ganado premios internacionales de renombre en festivales como el el de Dubai, el de Cine Africano, de Asia y América Latina de Milán, el Mälmo Arab Film Festival de Estocolmo, el de Locarno o el Doc. Corner de Cannes. Nidal conoce bien el cine árabe y más en concreto el trabajo de los documentalistas que trabajan actualmente en Oriente Próximo. Ha sido miembro de la Organización Nacional de Cine de Siria.
- **Ethar El-Katatney:** aunque nacida en Arabia Saudí, su infancia y juventud han transcurrido en Egipto, donde se graduó en la Universidad Americana de El Cairo, y estudió un MBA en televisión y periodismo digital. Periodista y bloguera, actualmente trabaja en Al Jazeera Egipto. Anteriormente había trabajado como redactora en Egypt Today, revista de actualidad de sobre Oriente Próximo y en la revista Business Today Egypt. Además, ha contribuido a la página web Muslimah Media Watch, donde se critica la representación de las mujeres musulmanas en los medios de comunicación y en la cultura popular. En 2009, Ethar El-Katatney ganó el premio "Periodista africano del año" de la CNN Multi-Choice en la categoría de economía y negocios gracias a su trabajo periodístico *The Business of Islam* (El-Katatney: 2008a)<sup>129</sup>. Su obra *Identity Crisis 101*(El-Katatney: 2008b)<sup>130</sup> también ha sido galardonada con el premio de periodismo mediterráneo que otorga la Fundación Anna Lindh. Es autora del libro *Forty days and Forty nights in Yemen* (2010), publicado en el Reino Unido. Ethar El-Katatney

---

<sup>129</sup> Ver artículo en: <http://etharelkatatney.wordpress.com/2008/07/06/the-business-of-islam-2/>

<sup>130</sup> Ver artículo en: <http://etharelkatatney.wordpress.com/2008/05/08/identity-crisis-101-2/>

conoce a fondo los estereotipos que existen en el mundo occidental sobre el mundo árabomusulmán.

- **Zienab Abdelgany:** graduada en el año 2012 en Estudios de Desarrollo Internacional en la Universidad de Berkeley (California), Abdelgany es coordinadora de Desarrollo Juvenil en la delegación de Los Angeles del Council on American-Islamic Relations (CAIR), una institución que promueve el compromiso cívico y político de los jóvenes musulmanes a través de actividades educativas que abordan temas como la identidad, la historia de la comunidad, la responsabilidad social, la participación y el liderazgo. Nacida en 1994, el CAIR es la asociación pionera en los Estados Unidos para la defensa de los derechos civiles de los musulmanes en el país y es actualmente la más importante. Actualmente, Zienab Abdelgany participa activamente en la red de centros islámicos del condado de Orange, California, y en la asociación de estudiantes musulmanes como asesora para exalumnos. Además, también ha participado en actividades TED<sup>131</sup>. Zienab Abdelgany conoce a fondo los problemas de estereotipia sobre las personas de origen árabomusulmán en un país como Estados Unidos.
- **Sahar Mohamed Talaat:** periodista egipcia, especialista en nuevos movimientos sociales en el mundo árabe. Es corresponsal de Radio France Internationationale (RFI)<sup>132</sup> y colabora en diversos medios internacionales. Ha tenido un papel destacado explicando las revoluciones árabes en Egipto y Libia y ha colaborado con medios internacionales como TVE y Al-Jazeera. Conoce bien la realidad de Oriente Próximo y el Magreb y los

---

<sup>131</sup> TED: (en inglés: Technology, Entertainment, Design) es una organización sin fines de lucro dedicada a las "Ideas dignas de difundir" (del inglés: Ideas worth spreading). TED es ampliamente conocida por su congreso anual (TED Conference) y sus charlas (TED Talks) que cubren un amplio espectro de temas que incluyen ciencias, arte y diseño, política, educación, cultura, negocios, asuntos globales, tecnología y desarrollo, y entretenimiento. Los conferenciantes han incluido a personas como el ex Presidente de los Estados Unidos Bill Clinton, los laureados con el Premio Nobel James D. Watson, Murray Gell-Mann, y Al Gore, el cofundador de Microsoft, Bill Gates, los fundadores de Google Sergey Brin y Larry Page, y el evangelista Billy Graham. Hay más de 900 charlas TED disponibles en línea para consulta y descarga gratuita. Hasta marzo de 2011, las charlas han sido vistas más de 400 millones de veces y han sido traducidas a 80 idiomas. Zienab Abdelgany en TED: <http://tedxtalks.ted.com/video/PASSING-THE-BATON-Zienab-Abdelg:search%3Atag%3A%22tedxfillmore%22>

<sup>132</sup> RFI: es la radio pública francesa de emisión al extranjero. Su actual estructura data de 1975, pero sus orígenes se remontan a la creación de Poste Colonia en 1931. Sus programas se transmiten en dieciocho idiomas. RFI mantiene tres señales a nivel mundial y filiales propias en varios países. En 1996 inauguró su sitio en internet. Se calcula que sus emisiones llegan a una audiencia de cuarenta y cuatro millones de personas. Más información en: <http://www.rfi.fr/>

estereotipos que existen respecto a los habitantes de estas regiones del mundo.

Tabla 8.59: Relación de entrevistados

Nombre del entrevistado/a	Perfil del entrevistado/a	Posibles aportaciones a la investigación	Fecha y modo de realización de la entrevista
Sergi Doladé	Director del MEDIMED (Mercado del Documental Euro-Mediterráneo) desde su creación en el año 2000 y Delegado General de la APIMED (Asociación Internacional de Productores Independientes del Mediterráneo).	Conoce a fondo la industria y el cine documental de los países árabes de la cuenca mediterránea. Ha sido testigo de su evolución y tendencias en los últimos 15 años, así como de su desarrollo comercial.	09-07-2014. Entrevista realizada en vivo. Idioma: catalán
Basel Ramsis	Realizador y productor de cine y columnista habitual en prensa egipcia y libanesa, además del Huffington Post. Comisario de los Panoramas de Cine Documental Árabe de Casa Árabe.	Puede aportar análisis de tendencias y evolución en los últimos años del cine documental árabe. Además, es un buen observador y analista de la realidad de los países árabes y su opinión sobre estereotipos ayudará a determinar los más importantes, así como la actitud de los cineastas árabes ante los mismos.	24 – 07 – 2014. Entrevista realizada por videoconferencia (Skype). Idioma: español
Viola Shafik	Profesora de cine en la Universidad Americana de El Cairo, cineasta reconocida internacionalmente y autora de libros sobre cine árabe como <i>Arab Cinema: History and Cultural Identity</i> (1998).	Tal vez una de las peronas que más sabe en el mundo sobre cine árabe. Su doble perspectiva como investigadora y cineasta de prestigio aporta conocimiento sobre últimas tendencias, estereotipos y actitud de los documentalistas frente a ellos.	22 – 08 – 2014. Entrevista realizada por videoconferencia (Skype). Idioma: inglés
Nidal Hassan	Cineasta reconocido a nivel internacional, director de una de las películas emblema del cine independiente sirio: <i>Salty Skins</i> (2013). Fue miembro de la Organización Nacional de Cine de Siria.	Su testimonio es el del cineasta documentalista y su visión de los estereotipos sobre las sociedades árabomusulmanas, además de lo que con sus obras pretenden mostrar los jóvenes documentalistas.	02 – 07 – 2014. Entrevista realizada en vivo. Idioma: Inglés
Ethar El-Katdney	Periodista y bloguera, actualmente trabaja en Al Jazeera Egipto, ha publicado en Egypt Today y en Business Today Egypt y ha colaborado con la web Muslimah Media Watch sobre la representación de las	Testimonio privilegiado de los estereotipos occidentales sobre las sociedades árabomusulmanas, aportará definición y selección de los mismos, especialmente en un	20 – 05 – 2014. Entrevista realizada en vivo. Idioma: inglés

	mujeres musulmanas en los medios y la cultura. Premio “Periodista africano del año” de la CNN 2009.	tema en el que es experta: representación de la mujer musulmana.	
Zienab Abdelgany	Coordinadora de Desarrollo Juvenil en la delegación de Los Angeles del Council on American-Islamic Relations (CAIR), la asociación más importante en EE UU de defensa de los derechos civiles de los musulmanes en este país.	Aporta la visión del estereotipo desde dentro de la sociedad estereotipadora, ayudando a seleccionar los más importantes y definirlos. Asimismo, interesa su testimonio sobre lo que el cine árabe puede hacer frente y contra el estereotipo.	06 – 05 – 2014. Entrevista realizada en vivo. Idioma: Inglés
Sahar Mohamed Talaat	Periodista egipcia especialista en nuevos movimientos sociales en el mundo árabe. Corresponsal de Radio France Internationale y colaboradora en medios como TVE y Al-Jazeera.	Una vez más, éste puede ser un testimonio importante para seleccionar los estereotipos más extendidos y arraigados sobre los árabes e interesa su visión sobre lo que el cine puede hacer contra el estereotipo.	25 – 10 – 2013. Entrevista realizada en vivo. Idioma: español

Fuente: elaboración propia

### 8.2.2. Diseño del cuestionario

El cuestionario fue diseñado pensando sobre todo en dos cuestiones básicas que se pretendían desarrollar y complementar a través de los testimonios de los entrevistados seleccionados: la primera cuestión fueron los estereotipos occidentales sobre el mundo árabomusulmán; la segunda, el cine árabe reciente y, más concretamente, el cine documental que se está realizando en este siglo XXI en los países árabes de la cuenca mediterránea. El cuestionario versará principalmente sobre estos dos aspectos, aunque se adaptará en cada caso al perfil del entrevistado/a. “Las entrevistas toman la forma de relato de un suceso, narrado por la misma persona que lo ha experimentado y desde su punto de vista” (Ruiz, 2003:167) o, en palabras de Pere Soler, las entrevistas tienen como finalidad “la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones” (Soler, 2011: 216-217). Es por ello que se ha primado el relato frente al guión, permitiendo en muchos momentos que el entrevistado se aparte del guión preestablecido y explique su experiencia, buscando la investigadora en ello la lectura de la experiencia personal.

Como se ha visto en el apartado anterior, el perfil de los entrevistados/as está asociado principalmente a cineastas árabes en activo o especialistas en cine árabe y a periodistas y/o profesionales relacionados con el conocimiento y análisis de la realidad social árabomusulmana. Buscando el testimonio de la experiencia vital, con el primer grupo se ha profundizado más en tratar el cine árabe de los últimos años como parte de sus experiencias personales y su entorno profesional; con el segundo se ha tratado más el tema de los estereotipos del mundo occidental sobre los árabes como objeto frecuente de su trabajo y como experiencia vivida en primera persona. Además, existen perfiles mixtos que responden a ambas categorías y con los que se han tratado ambos temas.

Ejes temáticos	Temas/preguntas
Estereotipos	1. Principales estereotipos de las sociedades árabes a ojos de la sociedad occidental.
	2. Cuáles de ellos están más fuertemente arraigados.
	3. ¿De cuáles son más conscientes los propios artistas/intelectuales árabes?
	4. ¿Cuáles cree que combaten a través de sus obras?
	5. ¿Cree que el cine es una buena herramienta para combatir estereotipos?
	6. ¿Cuáles son los principales estereotipos de la sociedad árabe entre los propios árabes?
Cine/Documentales árabes	1. Conocimiento de las últimas generaciones de documentalistas y documentales realizados en los países árabes de la cuenca mediterránea.
	2. Valoración de los mismos en cuanto a calidad.
	3. Valoración de la industria del cine árabe actual.
	4. Valoración de los documentales árabes en cuanto a representatividad de las sociedades de las que proceden.
	5. Valoración de los mismos en cuanto a reflejo de tendencias sociales de futuro.

## **Apartado 6: Resultados de la investigación**

## **Capítulo 9: Análisis de contenido de las películas documentales**

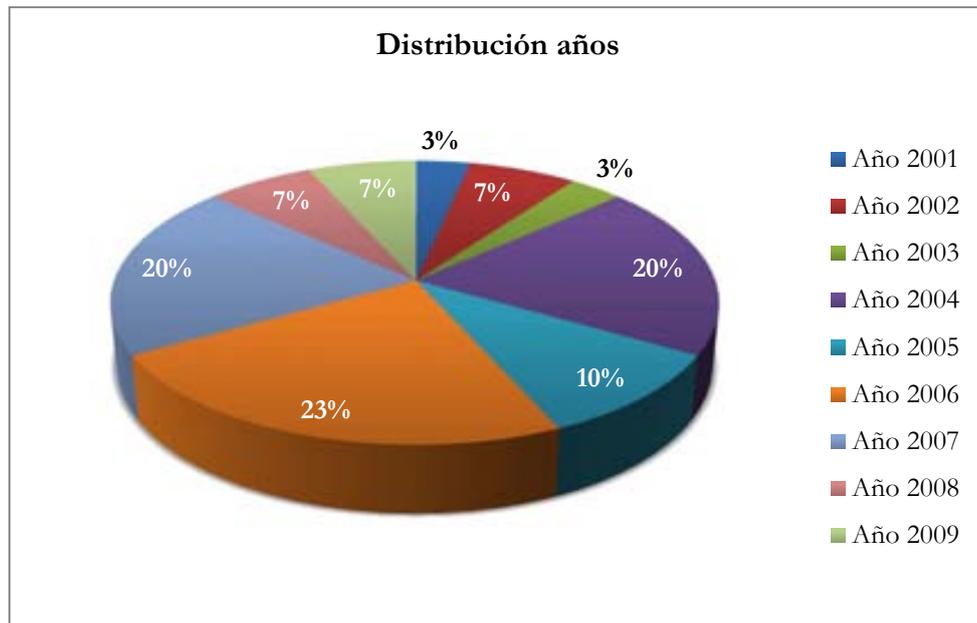
### **9.1. Datos generales de los documentales analizados**

Los treinta documentales analizados presentan una serie de características como conjunto que constituyen en sí mismas características propias del cine árabe documental de última generación que se está realizando en la cuenca mediterránea. Cuando el comisario de las muestras de cine árabe documental de Casa Árabe, Basel Ramsis, llevó a cabo la selección de las mismas, tuvo en cuenta (según su testimonio en la entrevista realizada para esta investigación) la calidad y honestidad de las películas hacia naturaleza propia del documental que pretende reflejar la realidad, así como que trataran temas relevantes desde el punto de vista informativo en el sentido de que quiso huir de frivolidades o cuestiones de categoría sólo anecdótica. En este sentido, no tuvo en cuenta si eran o no coproducciones, si los directores eran hombres o mujeres o de qué países provenían, siempre que fueran árabes. Por ello puede considerarse que esas características sí lo son de cómo y quién está haciendo el cine documental en esta región del mundo.

#### **9.1.1. Distribución de los documentales analizados por años**

Como se ha indicado, las películas documentales analizadas van desde el año 2001 (inicio del siglo XXI) hasta el inicio de las revoluciones árabes de 2010. La distribución por años indica que 2006 fue especialmente prolífico en cuanto a cine de calidad y está más representado con un 23% de las películas visionadas en los cuatro ciclos de cine celebrados entre 2007 y 2010, seguido por los años 2004 y 2007 (con un 20% cada uno), siendo el 2001 y 2003 los menos presentes con un 3% de las películas visionadas. Así, se han seleccionado menos películas del inicio de siglo (años 2001 a 2003), la selección ha aumentado exponencialmente en los años 2004 a 2007, con la mayor representación en 2006, y hay un descenso muy notable en la selección de producciones de los dos años anteriores al inicio de las revoluciones árabes (2008-2009).

Gráfico 9.1: Distribución de las películas por años de producción



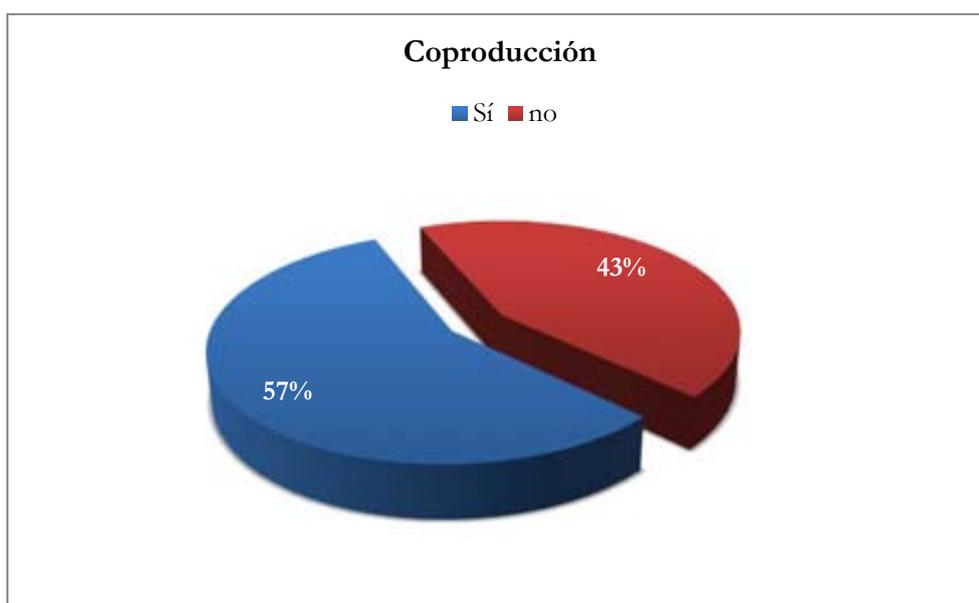
Fuente: elaboración propia

### 9.1.2. La opción de la coproducción en los documentales analizados

Las coproducciones son una vía para conseguir realizar películas en todo el mundo y, también en los países árabes de la cuenca Mediterránea, tradicionalmente dependientes de los antiguos países coloniales para llevar a cabo su cine y hoy en día potenciado por la aparición de nuevos festivales de cine árabe, especialmente en los países del Golfo, que promueven las relaciones entre sus profesionales y la industria. Entre los documentales analizados se observa que los coproducidos vienen a ser algo más de la mitad de los analizados, en una proporción de 57%, y sólo uno de los documentales es coproducido por dos países árabes (Palestina y Jordania)<sup>133</sup>, el resto siempre es entre países árabes y occidentales. Ya se ha visto en el marco teórico de esta investigación y se ha confirmado, como se verá más adelante, en las entrevistas en profundidad realizadas, que la coproducción es una de las vías principales para financiar el cine árabe de la cuenca mediterránea.

<sup>133</sup> Tiempo de noticias - Zaman Alajbar (2001), de Azza El-Hassan (Palestina, Jordania).

Gráfico 9.2: Distribución según producción y coproducción



Fuente: elaboración propia

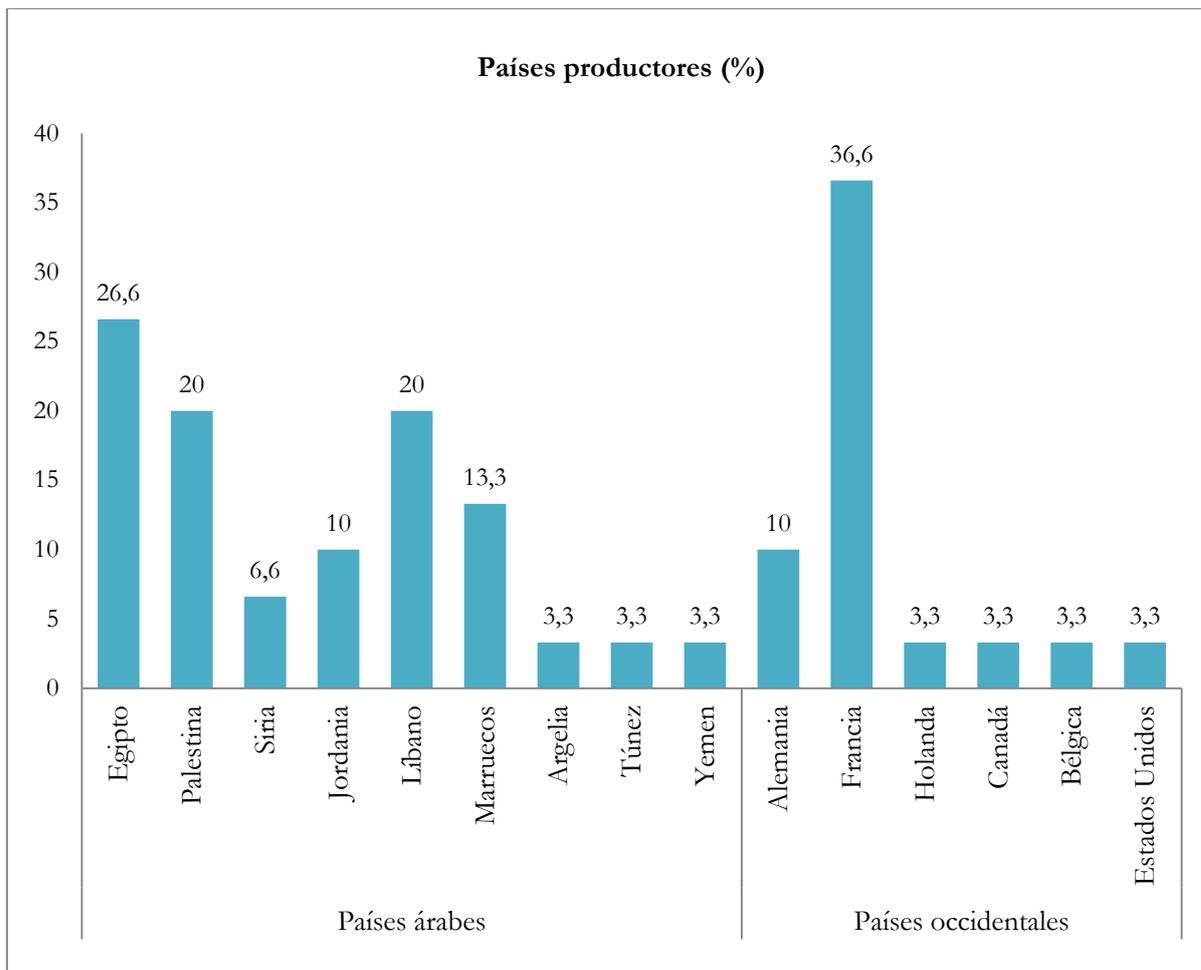
### 9.1.3. Principales países productores de los documentales analizados

#### 9.1.3.1. Países productores en términos absolutos

A continuación, pueden apreciarse los países que más han intervenido en la producción de las películas documentales analizadas, tanto como productores individuales como coproductores. Se observa una clara supremacía de Francia, que aparece como productora en un 36,6% de las películas, seguida de Egipto, que es el mayor productor árabe con un 26,6% (produce algo más de la cuarta parte de los documentales analizados). Líbano y Palestina aparecen igualados en un 20%, y Marruecos con un 13,3%. Seguidamente, Jordania y Alemania han intervenido en la producción de un 10% de los documentales cada uno. Alemania se sitúa como el segundo país productor occidental, a mucha distancia de Francia. Siria ha producido un 6,6% de los documentales y, el resto de países aparecen con un igualado y discreto 3,3%. Así, se confirma lo apuntado en el capítulo 7 de esta investigación sobre cine árabe en cuanto a la pésima situación en que se encuentran Túnez y Argelia, que tienen el mismo porcentaje que Yemen pero han tenido históricamente una tradición cinematográfica que no ha tenido el emirato. Por otro lado, Holanda, Canadá, Bélgica y Estados Unidos aparecen también con el 3,3% de la producción.

Cabe destacar que los países occidentales que aparecen en esta tabla lo hacen siempre como coproductores con algún país árabe, con la única excepción de Francia, que aparece también como productor de la única película de la muestra que no tiene ningún país árabe en su producción, aunque sí lo es su protagonista y su director es de origen árabe<sup>134</sup>. También es destacable que los países europeos que aparecen como coproductores de los documentales analizados son todos ellos antiguos colonizadores.

Gráfico 9.3: Principales países productores en términos absolutos (%)



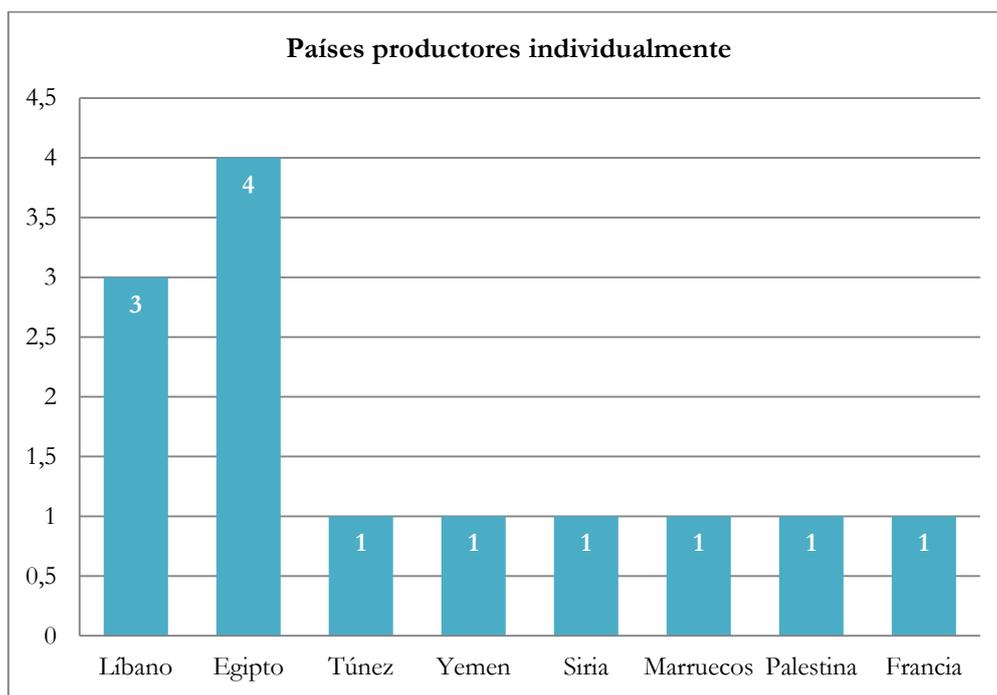
Fuente: elaboración propia

<sup>134</sup> Se trata de *Toi, Waghib* (2005), del director francés de padres egipcios Namir Abdel Messeeh.

### 9.1.3.2. Países productores de forma individual

Entre los países productores, como se ha dicho sólo hay uno occidental que no forme parte de una coproducción. Se trata de Francia, que ha producido una de las películas a título individual. El resto de producciones individuales las han llevado a cabo países árabes, encabezando el ranking, una vez más, Egipto, que ha producido sin la colaboración de ningún otro país, cuatro de los documentales analizados. A poca distancia está Líbano con tres películas, que recupera una posición que tal vez con el anterior gráfico quedaba algo desvirtuada, ya que Palestina le igualaba en la segunda posición tras Egipto en el cómputo global. Con esta tabla complementaria, se confirma que Palestina participa en muchas coproducciones pero sólo produce enteramente una película, mientras que la presencia de Líbano es más contundente. El resto de países, Túnez, Siria, Marruecos y Yemen, participan con la producción en exclusiva de una película cada uno.

Gráfico 9.4: Países productores de forma individual

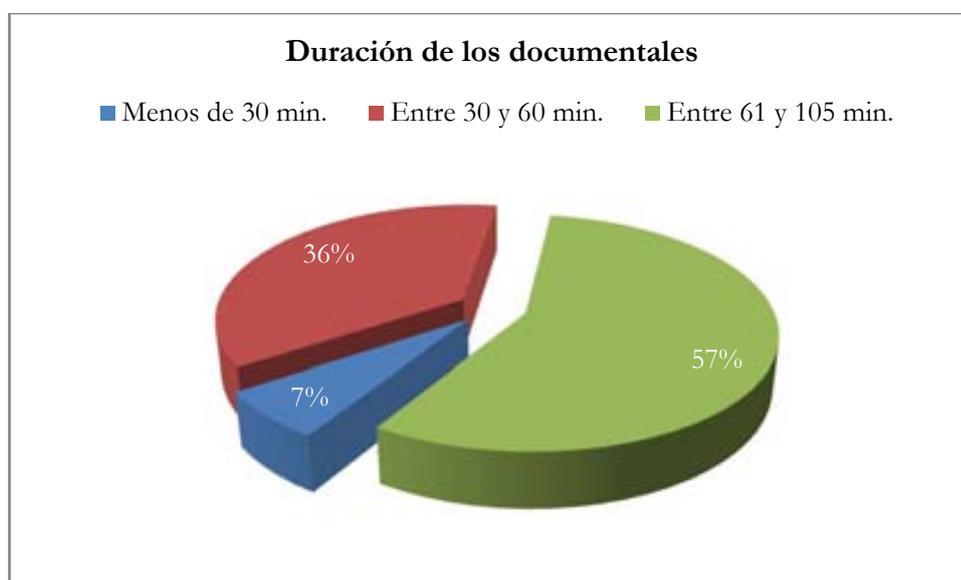


Fuente: elaboración propia

#### 9.1.4. Duración de los documentales analizados

En cuanto a la duración, se puede apreciar que la muestra se compone de una mínima parte de documentales de menos de 30 minutos, mientras que la mayoría son largometrajes de más de una hora de duración y un 36% duraban entre 30 y 60 minutos (mediometrajes). Como es sabido, en el cine documental la duración de los films no es tan estandarizada como suele serlo en la ficción y tienen mayor cabida medidas como el cortometraje y, sobre todo, el mediometraje.

Gráfico 9.5: Duración de los documentales



Fuente: elaboración propia

#### 9.1.5. Datos de los directores/as de los documentales analizados

No sólo las treinta películas documentales de las que se han analizado los personajes ofrecen en sí mismas información relevante de las sociedades que quieren retratar, sino que esta información empieza por la idiosincrasia de sus directores/as, que constituyen en sí un testimonio de estas sociedades y de la generación de cineastas surgidos de las mismas. Es por ello que se ha querido ofrecer un breve retrato de los realizadores de estos documentales, aquellos que se han fijado en unos personajes determinados y que, en ocasiones, ellos mismos son los propios protagonistas de sus películas, a través de su

búsqueda personal, de conflictos de sus propias familias, de su acompañamiento e implicación en el mundo del protagonista a través de su cámara-ojo o con su propia historia personal. No en vano se ha dicho que el cine documental árabe de última generación es un cine a veces intimista y personal y casi siempre próximo a su director/a.

#### 9.1.5.1. Género de los directores/as

Respecto a si existe descompensación en cuanto al género de los directores/as de las películas documentales, en este caso no es así, dado que queda muy igualada la representación de género en la dirección. Según el gráfico 8.6, la muestra está compuesta por catorce películas dirigidas por hombres, catorce por mujeres y dos por una pareja de codirectores mujer-hombre. Esto no se traduce exactamente en que exista el mismo número de hombres y mujeres directores/as debido a que algún director/a es autor de más de una película<sup>135</sup>, por lo que las cifras quedan del siguiente modo: hay 13 directoras y 15 directores.

Gráfico 9.6: Distribución por género de los directores/as



Fuente: elaboración propia

<sup>135</sup> Directores que han dirigido dos películas de la muestra:

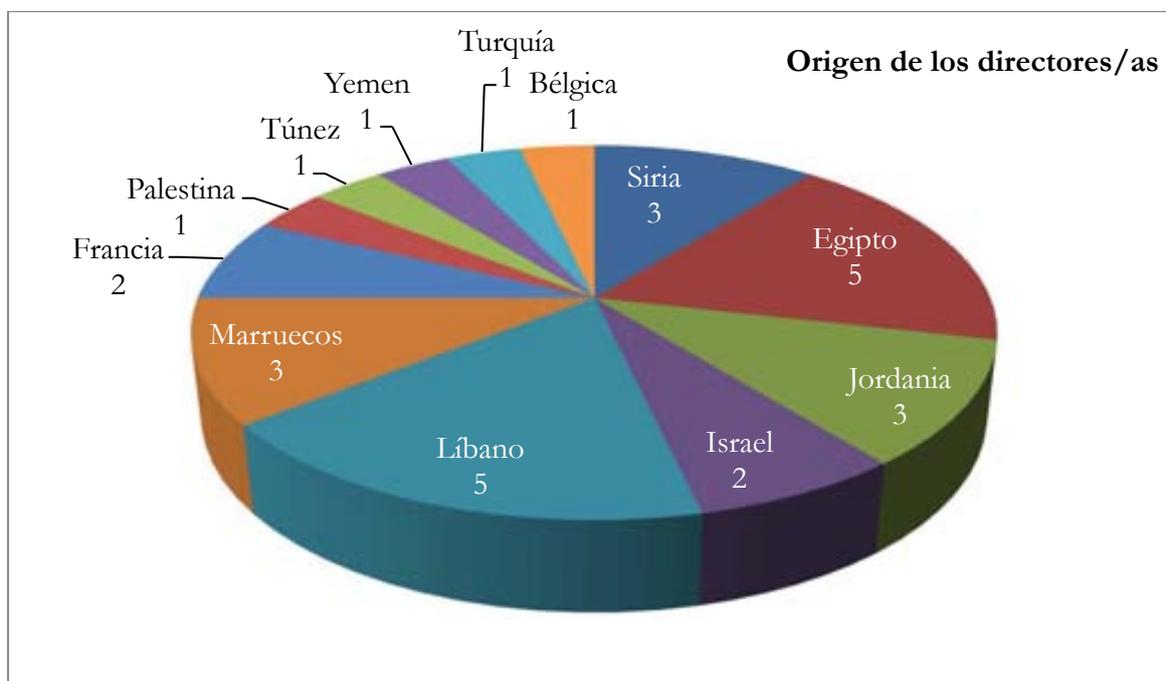
Azza El-Hassan: *Tiempo de noticias (Zaman Alajbar)*, de 2001 y *Reyes y extras (Molook wa kombars)* de 2004; Mahmoud Al Massad: *Hassan, «El Astuto» (Shatter Hassan)* en 2002 y *Reciclaje (Eadet kbalek)* en 2007; Dalila Ennadre: *Me gustaría contarles: Dios, la ley y las mujeres* en 2005 y *He amado tanto... (J'ai tant aimé...)* en 2008 y Tahani Rached: *Estas chicas (El Banat Dool)* en 2006 y *Vecinos (Giran)* en 2009.

### 9.1.5.2. Procedencia de los directores

En cuanto a su origen, los 28 directores/as de las treinta películas seleccionadas han nacido mayoritariamente en países árabes, tan solo tres de ellos han nacido en países occidentales en el seno de familias árabes. Es el caso de Nadia Bouferkas, nacida en Francia en una familia de origen argelino y que ha codirigido con Mehmet Arikan (nacido en Turquía) *Li fet met* (2007), de producción argelina y francesa; Namir Abdel Messeeh, nacido en Francia de padres egipcios, que ha dirigido *Toi Waguib* (2005), una producción francesa; y Mourad Boucif, nacido en Bélgica hijo de padres marroquíes y que ha dirigido *La couleur du sacrifice* (2006), una producción entre Bélgica y Marruecos.

Líbano y Egipto van a la cabeza en origen más frecuente de los directores/as, seguidos por Marruecos, Siria y Jordania. Sorprende la directora nacida en Yemen por ser un país con muy poca actividad cinematográfica. De hecho, Khadija Al-Salami, está considerada la primera directora yemení y reside en París, donde trabaja para la embajada de Yemen en esta capital. Otros países de procedencia son Israel, Palestina y Túnez.

Gráfico 9.7: Origen de los directores/as



Fuente: elaboración propia

### 9.1.5.3. Lugar de formación de los directores

Sobre las características dadas de los directores/as de cine de las películas de la muestra, es destacable si nos fijamos en el ámbito de sus datos biográficos y de formación que la mayoría de ellos ha realizado parte de su formación en países occidentales, lo cual es interesante para esta investigación en cuanto al conocimiento que estos directores poseen sobre los estereotipos occidentales respecto a las sociedades árabes. Además, ofrece información acerca del grado de distancia que toda residencia lejos del hogar da respecto a los aspectos de la propia sociedad. Generalmente, se observa que los estudios se realizan en el país de origen y se perfeccionan o amplían en un país occidental. Algunas de las etapas de formación que se han tenido en cuenta, aunque las menos, no son estudios reglados sino práctica profesional en Occidente. Se han usado datos biográficos pero no entrevista o encuesta, por lo que es posible que, respecto a algún director/a, no se tenga constancia de su formación en algún país occidental aunque así haya sido si ello no aparece en sus descripciones biográficas y profesionales públicas.

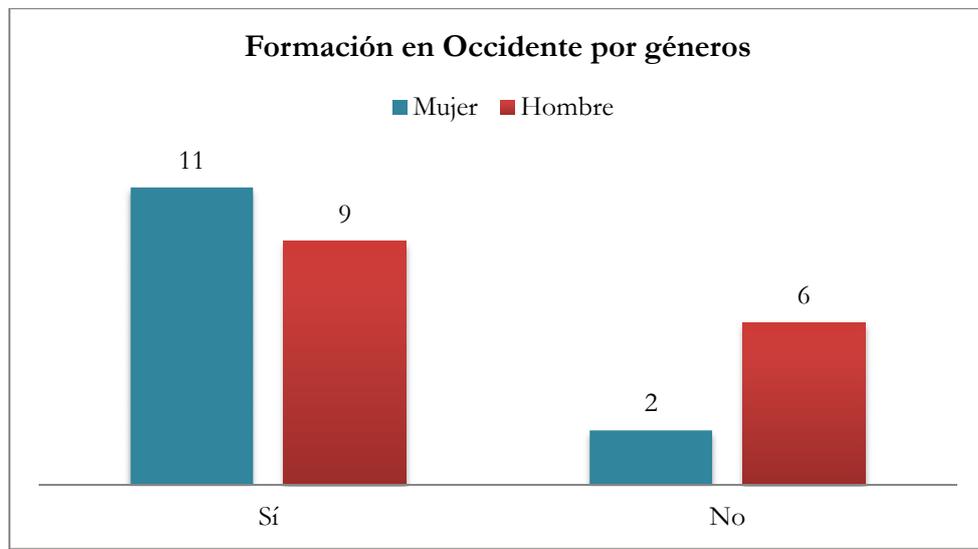
Gráfico 9.8: Formación de los directores/as en países occidentales



Fuente: elaboración propia

De los cuales, la distribución por géneros, y teniendo en cuenta que, como se ha dicho, hay 28 directores (13 mujeres y 15 hombres), sorprende observar que hay más mujeres que se han formado en Occidente y que han salido de sus países de origen a vivir un tiempo (o definitivamente) en países de los llamados occidentales. Concretamente, de 13 mujeres directoras, 11 han salido fuera; mientras que de 15 directores varones, lo han hecho 9.

Gráfico 9.9: Formación en Occidente de los directores/as según géneros



Fuente: elaboración propia

## 9.2. Análisis de los personajes analizados

### 9.2.1. Representación de género y grado de protagonismo de los personajes analizados

La representación de género en los documentales analizados muestra una presencia algo superior de varones respecto a mujeres, con una diferencia de 27 hombres más dentro de un total de 287 personajes, es decir, un 9,4% más hombres que mujeres.

Tabla 9.1: Representación de género

Género	Frecuencia	Porcentaje
Varón	157	54,7
Mujer	130	45,3
Total	287	100,0

Fuente: elaboración propia

En términos generales, de los 287 personajes analizados, son notablemente más numerosos los que tienen un papel protagonista en la película que los secundarios. Los protagonistas están divididos en dos bloques: 17 protagonistas absolutos y 157 protagonistas corales, es decir, aquellos que comparten el protagonismo con otros personajes, una estructura muy habitual en el género documental. Los protagonistas corales suponen más del 50% del total de personajes, y sumándolos a los protagonismos absolutos se observa que hay 174 personajes protagonistas entre los analizados (el 60,6% del total).

Si se relacionan estos resultados con el género de los personajes, se aprecia que los directores de los documentales analizados han escogido a un mayor número de personajes protagonistas absolutos femeninos que masculinos (3,8 frente a 2,1%), mientras que no ha sido así en el caso del protagonismo compartido o coral, donde aparecen más hombres que mujeres (30 % frente a 24,7%), aunque están bastante igualados. Si sumamos los porcentajes de protagonistas (absolutos y corales), el resultado es de un 28,5% de mujeres protagonistas y un 32,1% de hombres, es decir, una representación levemente decantada hacia los papeles protagonistas masculinos. Cabe destacar que la aparición de un mayor número de papeles protagonistas absolutos femeninos se relaciona con una mayor cantidad de películas dedicadas al personaje de una mujer.

Respecto a los papeles secundarios, es donde se observa una mayor diferencia entre representación femenina y masculina (16,7% de mujeres frente a un 22,6% de hombres).

En resumen, los documentalistas han preferido a la mujer frente al hombre para papeles de protagonista absoluta y no ha sido así para los protagonismos corales, con una diferencia de 5,3 puntos en términos de porcentajes, aunque donde la diferencia es mayor a favor de la representación masculina es en los papeles secundarios, con 5,9 puntos. En

todo caso, la diferencia de presencia masculina y femenina en los documentales está lejos de equivaler al protagonismo que la estereotipia occidental atribuye a hombres y mujeres en la vida pública de los países árabomusulmanes representados.

Tabla 9.2: Género de los personajes según grado de protagonismo (%)

Categoría personaje	Sexo personaje		Total
	Varón (%)	Mujer (%)	
Protagonistas	2,1	3,8	5,9
Secundarios	22,6	16,7	39,3
Protagonistas corales	30	24,7	54,7
<b>Total</b>	<b>54,7</b>	<b>45,3</b>	<b>100</b>

Fuente: elaboración propia

## 9.2.2. Dimensión física de los personajes analizados

### 9.2.2.1. Representación de edades

En términos globales, la franja de edad más representada en los documentales es la que va de los 25 a los 44 años, que se ha llamado “joven-adulto”, seguida de cerca por la de “adulto”, que va de los 45 a los 65 años. Las franjas limítrofes de los mayores de 65 y los jóvenes menores de 25 años y niños están notablemente menos presentes.

Si relacionamos estos datos con el género representado en cada franja de edad, destaca el hecho de que la representación femenina sigue los parámetros generales de mayor representación en las franjas “Joven-adulta” y “Adulta”. En la primera (de 25 a 44 años), la representación es prácticamente igual a la masculina, mientras que en la segunda (45 a 65 años), ésta desciende notablemente y encontramos 25 varones más que mujeres. Sin embargo, la presencia femenina es casi del doble a la masculina en el caso de la franja de los jóvenes (15 a 24 años) y prácticamente igual en niños/as. En mayores de 65 años, el número de mujeres es la mitad que hombres. Estos datos parecen mostrar que los

documentalistas han tenido más fácil encontrar mujeres dispuestas a protagonizar sus películas en la franja de las más jóvenes, dándoles entonces un mayor protagonismo que a los hombres, tal vez para compensar el hecho de que, a medida que la edad aumenta, la presencia femenina desciende, aunque en la edad más representada globalmente (jóvenes/adultos), es prácticamente igual a la masculina. En definitiva, los documentalistas han mostrado preferentemente mujeres de entre 15 y 44 años, a partir de esa edad, la representación en comparación con la de los hombres, desciende notablemente.

Tabla 9.3: Representación de edades según género

Edad	Sexo personaje		Total
	Varón	Mujer	
Niño/a (0-14)	8	7	15
Joven (15-24)	12	23	35
Joven/Adulto/a (25-44)	50	52	102
Adulto/a (45-65)	59	34	93
Mayor de 65	28	14	42
<b>Total</b>	<b>157</b>	<b>130</b>	<b>287</b>

Fuente: elaboración propia

### 9.2.2.2. Atuendo

El atuendo constituye un elemento destacado dentro de la estereotipia del mundo árabe. Los documentalistas estudiados muestran a un 86% de los hombres vestidos al modo que hemos llamado “occidental” (en referencia a que no presenta distintivo alguno tradicional y pasaría inadvertido en un país occidental), una mayoría notable, mientras que en el caso de las mujeres, desciende a un 57,7%, también mayoría aunque no tan amplia.

La prenda tradicional más utilizada por la mujer es el hiyab, que llevan un 35,4% de las que aparecen, mientras que el nicab o el burka son absolutamente anecdóticos con un solo personaje en cada uno de los casos. Así, puede decirse que en los documentales

prácticamente no aparecen mujeres con el rostro tapado. Destaca también que, en ocasiones, las mujeres cambian la indumentaria de occidental a tradicional con el hiyab y aparecen de ambos modos en un 5,3% de los casos.

Tabla 9.4: Atuendo según género

Atuendo		Sexo personaje				Total
		Varón		Mujer		
		Frecuencia	(%)	Frecuencia	(%)	
<b>“Occidental”</b>	<b>Occidental</b>	135	(86%)	75	(57,7%)	210 (73,2%)
<b>Tradicional</b>	<b>hiyab</b>	-	-	46	(35,4%)	
	<b>nicab</b>	-	-	1	(0,8%)	
	<b>burka</b>	-	-	1	(0,8%)	
	<b>Mixto: hiyab/"occidental"</b>	-	-	7	(5,3%)	
	<b>masculino tradicional</b>	22	(14%)	-	-	
<b>Total</b>		157		130		287

Fuente: elaboración propia

Si relacionamos el atuendo con las edades, se observa que en el caso de los hombres, la franja de mayores de 65 años son claramente los que más aparecen vestidos al modo tradicional, cayendo a la mitad (6 casos) en la edad adulta y a 4 casos entre los jóvenes-adultos. No aparece ningún menor de 25 años vestido al modo tradicional. Puede decirse que los documentales muestran una juventud vestida sin distintivos tradicionales de ningún tipo, algunos casos excepcionales de vestimenta tradicional entre los adultos, aumentado la cifra entre los mayores de 65 años, aunque no llega a la mitad (42,8%) de los que aparecen en las películas.

Entre las mujeres, destaca el hecho de que la representación más numerosa es la de una mujer entre 25 y 44 años vestida al modo “occidental” (23% de las mujeres), seguida por mujeres de esta misma franja de edad con hiyab y mujeres algo mayores (45-65 años)

con atuendo “occidental” en la misma proporción (ambas un 14,6% de los casos). Otros datos relevantes son que tan solo aparece un caso de una niña menor de 14 años vestida al modo tradicional (lleva un hiyab), de un total de siete niñas que aparecen en las películas.

Como se ha dicho, el hiyab es la prenda tradicional que aparece como más utilizada en el atuendo tradicional, dado que el nicab y el burka son anecdóticos (un nicab portado por una joven menor de 24 años y un burka que lleva una mujer de entre 25 y 44 años). El hiyab aparece en un 30,4% de las mujeres más jóvenes (15-24 años), en un 36,5% entre las de 25 a 44 años, en un 35,2% en la franja de 45 a 65 años y en un 50% de los casos de mayores de 65 años. La progresión por edades que reflejan los documentales parece llevar a una disminución de su uso. Hay que añadir que en un par de casos entre las jóvenes, otro par entre las jóvenes-adultas y en tres casos de las adultas, las mujeres aparecían con y sin hiyab, no habiendo ningún caso mixto entre las mayores de 65 años.

Tabla 9.5: Atuendo según edad

Sexo personaje			Edad					Total
			Niño/a (0-14)	Joven (15-24)	Joven/Adulto (25-44)	Adulto/a (45-65)	Mayor de 65	
Varón	Atuendo	occidental	8	12	46	53	16	135
		masculino tradicional	0	0	4	6	12	22
Total hombres			8	12	50	59	28	157
Mujer	Atuendo	occidental	6	13	30	19	7	75
		hiyab	1	7	19	12	7	46
		nicab	0	1	0	0	0	1
		burka	0	0	1	0	0	1
		Mixto: hiyab/occidental	0	2	2	3	0	7
Total mujeres			7	23	52	34	14	130

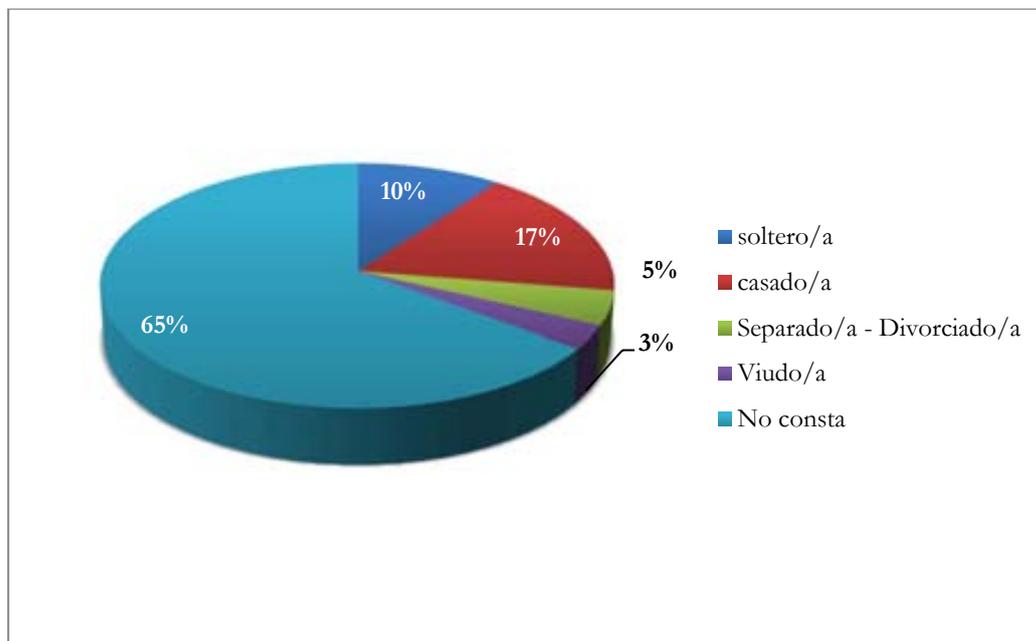
Fuente: elaboración propia

### 9.2.3. Dimensión social: ámbito familiar de los personajes analizados

#### 9.2.3.1. Estado civil

Los documentales árabes de la cuenca Mediterránea de última generación parecen no conceder una excesiva importancia a mostrar de una forma explícita el estado civil de su personajes, dado que en el 65% de los casos, simplemente, se desconoce y sólo en el restante 35% se muestra claramente su situación a este respecto. El 17% de los personajes que sí especifican su estado civil están casados, frente a un 10% que son solteros, un 5% separados y un 3% viudos.

Gráfico 9.10: Estado civil de los personajes



Fuente: elaboración propia

Si lo ponemos en relación al género de los personajes y a la franja de edad, se observa que se sabe más del estado civil de las mujeres que del de los hombres. Casi la mitad de las mujeres (46,9% de los casos) deja claro en el documental su estado civil, mientras que en los hombres sólo lo sabemos en una cuarta parte (25,5%), lo cual viene a mostrar que la mujer es más explícita en estos temas o bien que los documentalistas han querido mostrar esta información.

De los casos que conocemos de manera expresa, las mujeres que aparecen en los documentales árabes analizados son mayormente casadas (20%), seguidas de las solteras (13,1%) y en mucha menor medida, divorciadas o separadas (8,4%), aunque éstas son más que las viudas (5,4%). En cuanto a los hombres, la exigua información de la que disponemos ofrece una franja mayor de casados (15,3%), el doble que solteros (7,6%), y muy pocos casos de divorciados y viudos (2 personajes en cada categoría), bastantes menos que mujeres.

Tabla 9.6: Estado civil según edad (%)

Estado civil	Sexo personaje (%)	
	Varón	Mujer
soltero/a	7,6	13,1
casado/a	15,3	20
Separado/a - Divorciado/a	1,3	8,4
Viudo/a	1,3	5,4
No consta	74,5	53,1

Fuente: elaboración propia

### 9.2.3.2. Número de hijos

El número de hijos es un tema que guarda relación con los estereotipos por ser considerado, cuando es muy elevado, propio de sociedades poco avanzadas en las que la mujer no se ha emancipado y dedica todo su tiempo al cuidado de familias numerosas. Asimismo, se considera propio de “el otro” lejano y desconocido el tener muchos hijos constituyendo una amenaza que aumenta con el paso del tiempo. Es por ello que se escogió esta variable aunque, en la mayor parte de los casos, los documentales no consideran necesario mostrar el número de hijos o si los tienen sus personajes, no considerándolo algo muy relevante. Así, del 67,9% de personajes no sabemos si tienen hijos o cuántos. Entre los que sí se manifiestan, la cifra más notable se sitúa en la franja de los 1

a 3 hijos, reduciéndose a menos de la mitad los casos de personajes con más de 3 hijos. Además, el 4,2% no tienen hijos. Los casos de “no procede” se refieren a los niños/as.

Tabla 9.7: Hijos

Nº Hijos	Frecuencia	Porcentaje
Sin hijos	12	4,2
1-3 hijos	47	16,4
Más de 3 hijos	17	5,9
No figura	195	67,9
No procede	16	5,6
Total	287	100,0

Fuente: elaboración propia

#### 9.2.4. Dimensión social: ámbito educacional de los personajes analizados

##### 9.2.4.1. Nivel de formación

Contando con que de un 68,6% de los personajes no se da a conocer su nivel de formación, los documentales analizados muestran un 21,6% de personajes con estudios superiores, un 4,2% tienen estudios medios y las cifras de estudios primarios, analfabetismo o personajes autodidactas quedan a un nivel anecdótico (éstas dos últimas categorías sólo aparecen en mujeres con 4 personajes en cada categoría). Destaca que aparecen menos mujeres con estudios superiores que hombres (26 personajes femeninos frente a 36 masculinos) pero su número es mayor en cuanto a estudios medios, donde la diferencia es de 9 y 3 respectivamente .

Tabla 9.8: Nivel de formación según género

Nivel de formación	Sexo personaje		Total	Total (%)
	Varón	Mujer		
Analfabeto/a	0	4	4	1,4
Autodidacta	0	4	4	1,4
Estudios primarios	7	1	8	2,8
Estudios medios	3	9	12	4,2
Estudios superiores	36	26	62	21,6
No consta	111	86	197	68,6
<b>Total</b>	157	130	287	100,0

Fuente: elaboración propia

Si se relaciona el nivel de formación con el grado de protagonismo que los personajes tienen en las películas, destaca que los grupos más numerosos son por este orden los protagonistas corales con estudios superiores y los secundarios con estudios superiores. Esos datos muestran que, si del personaje representado consta el nivel de formación, éstos son mayoritariamente superiores, tanto en hombres como en mujeres. Aparecen 26 personajes masculinos protagonistas con estudios superiores, y 17 mujeres, una diferencia que se reduce ligeramente si tenemos en cuenta que hay un 32,1% de hombres con papeles protagonistas frente a un 28,5% de mujeres protagonistas.

Tabla 9.9: Nivel de formación según género y grado de protagonismo

Grado de protagonismo	Nivel de formación	Sexo personaje		Total
		Varón	Mujer	
Protagonista	Autodidacta	0	3	3

	Estudios superiores	3	3	6
Protagonista coral	Analfabeto/a	0	4	4
	Estudios primarios	4	1	5
	Estudios medios	1	4	5
	Estudios superiores	23	14	37
Secundario	Autodidacta	0	1	1
	Estudios primarios	3	0	3
	Estudios medios	2	5	7
	Estudios superiores	10	9	19

Fuente: elaboración propia

### 9.2.5. Dimensión social: relaciones profesionales-laborales de los personajes analizados

#### 9.2.5.1. Desarrollo de actividad profesional

No consta si desarrollan una actividad profesional el 40% de los personajes masculinos y casi el 60% de los femeninos. De los que sí se conoce este dato a través de lo que los documentales reflejan, la mayoría trabaja. En el caso de los hombres, casi la mitad de los que aparecen en la película en términos absolutos trabajan (pese a que en el cómputo global de personajes están incluidos los mayores de 65 años y los niños), y de las mujeres, un 36,1% de las que vemos desempeñan una labor profesional fuera del hogar y retribuida. Como dato curioso, de las mujeres que muestran su situación laboral, sólo un 6,2% no trabajan.

Tabla 9.10: Trabajo (%)

Trabajo	Sexo personaje		Total personajes
	Varón	Mujer	
<b>Sí</b>	45,9	36,1	41,5
<b>No</b>	14	6,2	10,4
<b>No consta</b>	40,1	57,7	48,1

Fuente: elaboración propia

Si se relacionan los datos con el grado de protagonismo en los documentales, se observa que los documentalistas, a la hora de escoger a sus protagonistas absolutos, optan por una mayoría que trabaja (64,7%) en términos globales, es decir, contabilizando a aquellos de los cuales no se nos dice y que constituyen el 23,5%. En relación a los protagonistas corales, la proporción de los que no sabemos si trabajan aumenta hasta el 46,5%, aunque sigue manteniéndose un elevado porcentaje de los que sí trabajan (40,1%), teniendo en cuenta que están contabilizadas todas las edades en esta cifra. Entre los secundarios, como es obvio, la cifra de los que desconocemos si ejercen o no una actividad profesional remunerada, aumenta notablemente hasta un 54%, ya que no se profundiza tanto en sus vidas. Un 39,8% de los secundarios que aparecen tienen una actividad profesional.

Tabla 9.11: Trabajo según grado de protagonismo (%)

Categoría personaje	Trabajo			Total
	Sí	No	No consta	
<b>Protagonista</b>	64,7	11,8	23,5	100
<b>Protagonista Coral</b>	40,1	13,4	46,5	100
<b>Secundario</b>	39,8	6,2	54,0	100

Fuente: elaboración propia

### 9.2.5.2. Tipo de actividad profesional

El tipo de trabajo (que se ha dividido en intelectual y práctico) que muestran los documentales presenta una clara mayor representación de empleos cuya actividad requiere estudios y aplicación de los mismos. Entre los hombres, un 68% de los que se conoce su oficio ejercen una profesión intelectual frente a un 32% de tipo práctico. Entre las mujeres, de las que se conoce su oficio en menor medida, como se ha visto, el porcentaje de las que realizan actividades que requieren estudios es de un 80% frente a un 20% de tipo más práctico, una proporción bastante superior a la masculina. En este caso, el apartado “no procede” se refiere a los casos de personajes de los que se desconoce su actividad profesional o si tienen alguna.

Tabla 9.12: Tipo de trabajo

Tipo de trabajo	Sexo personaje		Total
	Varón	Mujer	
<b>Intelectual</b>	49 (68%)	36 (80%)	85
<b>Práctico</b>	23 (32%)	9 (20%)	32
<b>No consta</b>	0	2	2
<b>No procede</b>	85	83	168
<b>Total</b>	157	130	287

Fuente: elaboración propia

De nuevo, de los personajes de los que se conoce su profesión y en qué condiciones la ejercen (un 36,2% del número total de personajes), se observa que entre los hombres, los trabajadores autónomos y contratados están muy igualados, mientras que en el caso de las mujeres, es más habitual que trabajen por cuenta ajena que en negocios propios o por cuenta propia. Globalmente, la diferencia entre el número de personajes que trabajan por cuenta propia o ajena viene a ser de unos cinco puntos, por lo que no hay diferencias notabilísimas.

Tabla 9.13: Autónomos /contratados

Categoría laboral	Sexo personaje		Total	Totales (%)
	Varón	Mujer		
<b>Autónomo</b>	28	17	45	15,7
<b>contratado</b>	31	28	59	20,6
<b>No procede</b>	98	85	183	63,8
<b>Total</b>	157	130	287	100

Fuente: elaboración propia

### 9.2.6. Marco espacial de los personajes analizados

Los documentales analizados presentan a la mayor parte de sus personajes en el marco espacial de la vivienda, seguido de la calle y del lugar de trabajo en términos absolutos, aunque estos son matizables por las cifras correspondientes a personajes que aparecen en más de una ubicación. De los que comparten más de un escenario, aparecen mayormente en la vivienda y la calle y en la vivienda y el trabajo. La vivienda tiene un papel relevante como lugar de ubicación de los personajes, aunque podría verse favorecido por las facilidades que presenta este espacio privado para grabar. Aun así, llama la atención el hecho de que la diferencia de porcentajes entre localizaciones principales no es mucha.

Si tomamos en cuenta las diferencias por sexos, éstas son casi inexistentes en cuanto a la representación en la vivienda (31,2% hombres y 32,3% mujeres) y se distancian en 6 puntos a favor del hombre en el lugar de trabajo, volviendo a ser prácticamente iguales cuando se traslada a la calle (un punto por encima las mujeres respecto a los hombres). Es decir, los documentalistas han mostrado una mujer que tiene la misma presencia en la calle que el hombre y también en la vivienda, sólo en el trabajo su representación es algo menor. Mientras el hombre aparece más en su vivienda y en idéntica proporción en su trabajo y en la calle, la mujer aparece también más en la vivienda, seguida de la calle y el trabajo en tercer lugar.

Tabla 9.14: Espacios (%)

Escenarios	Sexo personaje		Total
	Varón	Mujer	
Vivienda	31,2	32,3	31,7
Trabajo	20,4	14,6	17,8
Vivienda y trabajo	5,7	6,2	5,9
Calle	20,4	21,5	20,9
Vivienda y calle	5,1	8,5	6,6
Trabajo y calle	4,5	1,5	3,1
Otros	12,7	15,4	14

Fuente: elaboración propia

### 9.2.7. Clase social de los personajes analizados

Los documentales muestran una mayoría de personajes que hemos calificado de pobres (27,5%) como el peldaño social inmediatamente anterior a la marginalidad. Son personajes que luchan a diario por obtener alimento y tienen un lugar donde dormir, nada más en cuanto a posesiones o comodidades. Le sigue muy de cerca la representación de la clase media (25,8%) referida a aquellos personajes que disponen de un empleo que cubre más que sus necesidades básicas de forma regular, es la que suele identificarse con personas que poseen un negocio propio o una profesión definida y viven cómodamente. El siguiente eslabón representado es el de la que se ha considerado clase media-baja (22% de los personajes), que se refiere a aquellos que tienen un empleo u ocupación que les permite un sustento mínimo pero regular. Los porcentajes descienden considerablemente en relación a las otras clases sociales representadas, con un 11,1% de personajes pertenecientes a la clase media-alta (aquellos que disponen de un empleo o renta con el que cubrir no sólo necesidades básicas sino también lujos y comodidades que van más allá. Suele identificarse con personas de profesiones liberales o estudios superiores), un 8,4% de clase alta, definida como la que comprende a los personajes que podríamos catalogar de “ricos” (pueden vivir sin trabajar y/o sin que el sustento sea una preocupación). En último lugar aparecen los

eslabones de los extremos de la cadena social: marginal (5,2%) y millonarios (jeques), que simplemente no tienen ninguna representación en los documentales analizados, ni siquiera como referencia lejana. Destacar que esto contradice el estereotipo de la sociedad estratificada en dos polos: pobres y multimillonarios (jeques). Si sumamos las tres categorías que se han dedicado a la clase media, el porcentaje de personajes es de un 58,9%, una notable mayoría.

Tabla 9.15: Clase social

Clase social	Frecuencia	Porcentaje
Marginal	15	5,2
Pobre	79	27,5
Media-Baja	63	22
Media	74	25,8
Media-Alta	32	11,1
Alta	24	8,4
Total	287	100,0

Fuente: elaboración propia

Observando las clases sociales según el grado de protagonismo de los personajes, destaca que los documentalistas analizados han escogido como protagonistas absolutos personajes de clases media-baja y media en primer lugar, seguidos por personajes pobres y marginales en un porcentaje de aproximadamente la mitad y aparece algún caso de clase alta. Respecto a los protagonistas corales, los pobres representados aumentan exponencialmente hasta un 18,8%, siendo los preferidos junto a las clases medias (baja, media y alta), que tienen porcentajes muy similares en torno al 9% de personajes cada una, sumando entre las tres un 26,9%. Se observa un 6,6% de personajes de clase alta como protagonistas corales y un anecdótico 2,4% de personajes marginales. Una vez más, las clases medias copan el protagonismo. En cuanto a los personajes secundarios, priman las clases media-baja y media con casi una cuarta parte de los personajes representados.

Tabla 9.16: Clase social según grado de protagonismo (%)

Clase social	Grado de protagonismo del personaje			
	Protagonista	Protagonista Coral	Secundario	Total
Marginal	0,7	2,4	2,1	5,2
Pobre	1	18,8	7,7	27,5
Media-Baja	2,1	9,4	10,4	22
Media	1,8	9,4	14,6	25,8
Media-Alta	0	8,1	3,1	11,1
Alta	0,3	6,6	1,4	8,4
<b>Total</b>	<b>5,9</b>	<b>54,7</b>	<b>39,3</b>	<b>100</b>

Fuente: elaboración propia

## 9.2.8. Análisis de temas y conflictos de los personajes analizados

### 9.2.8.1. Reivindicaciones democráticas por parte de los personajes analizados

Un 11,7% de los protagonistas absolutos reivindica de manera expresa un sistema democrático o bien más democracia. Entre los protagonistas corales, éstos son un 5%. Sumando ambas categorías, se observa que en total, un 16,7% de los protagonistas de los documentales hacen alusión directa en su discurso a la reclamación de democracia. Entre los personajes secundarios, este porcentaje es de un 5,3%. Entre los que figura “no/no consta” como categoría, comprende a los que no lo han hecho de manera expresa, es decir, que incluye aquellos personajes de los que no consta aunque se trasluzca que estarían de acuerdo con reivindicarla. Se ha querido contabilizar la muestra de personajes cuyo papel en la película está muy focalizado en esta reivindicación, es por ello que el porcentaje de 16,7% de protagonistas se convierte en una cifra importante, sobre todo de cara a saber qué quieren mostrar los documentalistas.

Tabla 9.17: Personajes que reivindican democracia

Categoría personaje	Reivindicación democracia (%)	
	Sí	No/no consta
Protagonista	11,7	88,3
Protagonista Coral	5	95
Secundario	5,3	94,7

Fuente: elaboración propia

### 9.2.8.2. Falta de trabajo y oportunidades padecida o denunciada por los personajes analizados

Un 11,8% de los personajes de los documentales expresa de forma manifiesta el problema de la falta de trabajo y oportunidades. Distinguiendo en qué clase social se produce más, se observa que es en la clase social que hemos denominado “pobres”, con una diferencia notable respecto al resto de categorías. La incidencia de este tema se debe probablemente a que es precisamente la clase social más representada en los documentales si consideramos la clase media fragmentada. Uniendo las divisiones realizadas de la clase media, el resultado de la reivindicación de oportunidades laborales sigue siendo mucho menor que en la clase caracterizada como de “pobres”, concretamente la mitad.

Tabla 9.18: Personajes que denuncian la falta de trabajo

Clase social	Falta de trabajo		Total
	Sí	No	
marginal	2	13	15
Pobres	20	59	79
Media-Baja	7	56	63

<b>Media</b>	3	71	74
<b>Media-Alta</b>	1	31	32
<b>Alta</b>	1	23	24
<b>Total</b>	34	253	287

Fuente: elaboración propia

Respecto a las diferencias de género respecto a esta reivindicación, cabe señalar que no son notables entre hombres y mujeres.

Tabla 9.19: Personajes que denuncian la falta de trabajo según género

<b>Sexo personaje</b>	<b>Falta de trabajo</b>		<b>Total</b>
	Sí	No	
<b>Varón</b>	19	138	157
<b>Mujer</b>	15	115	130
<b>Total</b>	34	253	287

Fuente: elaboración propia

### 9.2.8.3. Discriminación laboral ejercida o padecida por los personajes analizados

Se ha estudiado la representación de la discriminación laboral de la mujer como la manifestación de uno de los estereotipos occidentales respecto a las sociedades árabes y se ha encontrado que de 287 personajes, sólo una mujer afirma haberla padecido. Esta mujer aparece en la película *Charla de mujeres*, trabaja y tiene estudios universitarios. Ningún hombre muestra o explica que haya ejercido discriminación laboral de alguna mujer. En definitiva, se trata de un tema prácticamente inexistente en los documentales analizados.

Tabla 9.20: Personajes que han padecido discriminación laboral

Sexo personaje	Discriminación laboral		Total
	Sí, la ha padecido	No	
Varón	0	157	157
Mujer	1	129	130
Total	1	286	287

Fuente: elaboración propia

#### 9.2.8.4. Violencia ejercida o padecida por los personajes analizados

En el apartado de “violencia”, uno de los estereotipos más arraigados en Occidente respecto a las sociedades árabomusulmanas y a sus individuos, se ha sido muy riguroso al seleccionar solamente personajes de los que se conozca que ejercen o padecen violencia machista o del entorno de forma expresa a través de las imágenes de la película o bien mediante testimonio directo en primera persona.

##### 9.2.8.4.1. Violencia machista

De los 287 personajes analizados, tres hombres manifiestan haber ejercido violencia machista y 16 mujeres, haberla padecido. Sobre la atención que los documentalistas otorgan a estos casos, cabe destacar que ninguno de los personajes masculinos que ha ejercido violencia machista es protagonista, apareciendo siempre en papeles secundarios, mientras que las mujeres que la han padecido son 16, de las que una es protagonista absoluta, 10 forman parte de un protagonismo coral y 5 son secundarias. Es decir, se da mayor protagonismo en este tema a la mujer que al hombre.

Tabla 9.21: Violencia machista

	Frecuencia	Porcentaje
La ha ejercido	3	1,0
La ha padecido	16	5,6
No procede	268	93,4
<b>Total</b>	<b>287</b>	<b>100,0</b>

Fuente: elaboración propia

Tabla 9.22: Violencia machista según grado de protagonismo

Categoría personaje	Violencia machista			Total
	La ha ejercido	La ha padecido	No procede	
<b>Protagonista</b>	0	1	16	17
<b>Secundario</b>	3	5	105	113
<b>Protagonista Coral</b>	0	10	147	157
<b>Total</b>	<b>3</b>	<b>16</b>	<b>268</b>	<b>287</b>

Fuente: elaboración propia

Los tres personajes que han ejercido violencia machista aparecen en dos películas de las treinta analizadas: *Amina* (con 2), y *Esas chicas* (1). Los personajes femeninos que han padecido violencia machista se distribuyen en cuatro películas: *Tierra de mujeres* (1), *Me gustaría contarles: Dios, la ley y las mujeres* (3), *Estas chicas* (7), y *Amina* (5). De esto se desprende que a lo largo del resto de 26 películas no es un tema que se trate o al que se le dé una

excesiva relevancia dado que no aparecen personajes que manifiesten estar afectados por ello.

#### 9.2.8.4.2. Violencia estructural

Aproximadamente una cuarta parte de los personajes de los documentales manifiesta haber padecido violencia de su entorno o bien afirma vivir con el temor de padecerla de forma inminente. Esta violencia se refiere por lo general a violencia de Estado (detenciones y encarcelamientos con torturas) o bien enfrentamientos armados o guerra, y en menor medida, violencia callejera. Si nos atenemos al número de casos, la proporción no presenta diferencias notables entre sexos, aunque sí se incrementa en el caso de las mujeres por el hecho de que hay menos personajes femeninos.

Tabla 9.23: Violencia estructural

Sexo personaje	Violencia estructural	
	Sí	No
Varón	36	121
Mujer	39	91
<b>Total</b>	75 (26,1%)	212 (73,9%)

Fuente: elaboración propia

Si se valora en relación a la edad de los personajes, se aprecia que en términos de frecuencias, la franja de edad que más aparece en los documentales manifestando padecer o haber padecido violencia del entorno es la franja de adultos seguida de la de jóvenes adultos, disminuyendo considerablemente en el resto de franjas. Sin embargo, si atendemos a los porcentajes dentro de cada categoría, el resultado es algo distinto: sigue encabezado por la franja de adultos. Un 34,4% de los adultos que aparecen en los documentales han padecido o temen padecer violencia en su entorno. Le siguen los jóvenes-adultos con casi un 20% y los grandes cambios se producen en las franjas menos representadas, ya que se pone de manifiesto que un 40% de los niños que aparecen en el documental manifiestan

estar en esta situación, un 20% de los jóvenes y un 23,8% de los mayores de 65 años, en este caso más debido a sus recuerdos de violencia vivida en otros tiempos.

Tabla 9.24: Violencia estructural según edad

		Violencia estructural		Total
		Sí	No	
Edad	Niño (0-14)	6 (40%)	9	15
	Joven (15-24)	7 (20%)	28	35
	Joven/Adulto (25-44)	20 (19,6%)	82	102
	Adulto (45-65)	32 (34,4%)	61	93
	Mayores de 65	10 (23,8%)	32	42
Total		75	212	287

Fuente: elaboración propia

#### 9.2.8.5. Matrimonios forzados entre los personajes analizados

Se decidió incluir en la categoría de matrimonios forzados sólo aquellos que no fueren meramente pactados por familiares, sino que contaran con la clara oposición de la mujer afectada. De este modo, se consideró que cualquier matrimonio infantil sería considerado forzado dado que los menores no tienen capacidad legal de aceptación. Este tema conecta con uno de los estereotipos más arraigados en Occidente respecto a las sociedades árabomusulmanas, con la generalización consustancial a la acción estereotipadora que, en este caso se concreta en la idea de que las mujeres no pueden casarse con quien desean y se ven muy a menudo abocadas a matrimonios “a la fuerza”.

De los datos recogidos se desprende que en los documentales no se ha puesto el foco en el tema pero no se ha evitado cuando ha surgido en forma de testimonio (aunque en ninguno se ha tomado como tema central). Así, aparecen 8 testimonios entre 130 mujeres que afirman haberse casado obligadas en algún momento de sus vidas (un 6,1% del número total de mujeres, lo cual incluye casadas y no casadas). De estos testimonios, tres tienen entre 15 y 24 años, cuatro son de entre 25 y 44, y una tiene entre 45 y 65. No hay ninguna niña ni ninguna mayor de 65 años.

Tabla 9.25: Matrimonios forzados

Edad	Sí	No consta	Total mujeres
Niña (0-14)	0	7	7
Joven (15-24)	3	20	23
Joven/Adulta (25-44)	4	48	52
Adulta (45-65)	1	33	34
Mayor de 65	0	14	14
<b>Total</b>	<b>8</b>	<b>122</b>	<b>130</b>

Fuente: elaboración propia

#### 9.2.8.6. Fundamentalismo entre los personajes analizados

En el análisis de los documentales se ha llevado a cabo un registro de la aparición de personajes que puedan ser considerados “fundamentalistas”, conscientes de que no es una definición sencilla. Así, tal como se ha explicado en el apartado de “Fichas de análisis”, se ha considerado el calificativo “fundamentalista” o “integrismo islámico” en su sentido más extendido como aquel que realiza una interpretación rigorista del Corán y toma la yihad en su sentido belicista, apoyando la existencia de un Estado islámico y siendo partidario de usar la violencia para lograrlo. Esta condición deberá ser expresada por el personaje en el documental o derivarse sin equívocos de sus actos. En el documental tan sólo se ha hallado un personaje que responda a estas características, aunque al ser una definición que responde a un estereotipo de personaje, no resulta sencillo aplicar esta calificación. El personaje así considerado es el protagonista de la película *Reciclaje*, dirigida por Mahmoud Al Massad, que relata la vida de Abu Ammar, ex combatiente de Afganistán y nativo de Zarqa, la ciudad jordana que vio nacer al difunto líder de al Qaeda, Abu Musa Al Zarqawi. Paradójicamente, el protagonista aspira a emigrar a los Estados Unidos en busca de oportunidades profesionales y una vida mejor. El director quiso mostrar la realidad de esta ciudad que conoce bien por haber nacido en ella y romper el estereotipo de que “todos son

terroristas”, mostrando la realidad del día a día de sus personajes, sus dificultades y sus debates internos como sociedad.

#### 9.2.8.7. Presencia de terroristas y terroristas suicidas entre los personajes analizados

En un inicio se incluyeron las variables de “terrorista” y “terrorista suicida” para comprobar si en los documentales se mostraba algún personaje que respondiera a este perfil. El resultado ha sido contundente: no aparece ningún personaje terrorista ni terrorista suicida, considerando esta categoría a aquellos que se preparan o están dispuestos a ejercer esa acción. Los documentalistas analizados no han tomado en consideración a estos personajes a la hora de retratar sus sociedades.

#### 9.2.8.8. Temática religiosa

##### 9.2.8.8.1. Religión de los personajes analizados

Lo más destacable en el análisis de la religión a la que pertenecen los personajes es que la mayoría de ellos (62,4%) no expresan su religión ni se ofrecen imágenes que los capten en acciones de las que se derive inequívocamente su pertenencia religiosa. Es decir, no se ha considerado un tema clave o fundamental a explorar o mostrar por parte de los documentalistas árabes cuya obra se ha analizado. Del 37,6% que sí manifiestan o muestra su adscripción religiosa, la inmensa mayoría son musulmanes y tan solo un 1,7% de los personajes es cristiano.

Tabla 9.26: Religión de los personajes

Religión	Frecuencia	Porcentaje
Musulmana	103	35,9
Cristiana	5	1,7
No consta	179	62,4
Total	287	100,0

Fuente: elaboración propia

Si se comprueba en qué porcentaje hombres y mujeres muestran sus creencias religiosas, nos encontramos con que en los documentales hay más mujeres que lo hacen público que hombres, en una proporción de un 47,7% de mujeres de las que se muestra su pertenencia religiosa frente a un 29,3% de los hombres. Las proporciones respecto a qué religión confiesan siguen la tónica global de mayoría musulmana y una minoría casi anecdótica cristiana.

Tabla 9.27: Religión de los personajes según sexo (%)

Religión	Sexo personaje (%)	
	Varón	Mujer
Musulmana	28	45,4
Cristiana	1,3	2,3
No consta	70,7	52,3
Total	100	100

Fuente: elaboración propia

#### 9.2.8.8.2. Conflicto religioso padecido por los personajes analizados

En el análisis de los treinta documentales, se ha registrado si los personajes se ven afectados por conflictos de tipo religioso de forma directa, ya sea por censura religiosa o con base en asuntos religiosos, prohibición de matrimonios mixtos entre miembros de diferentes religiones, discriminación explícita por motivos religiosos... Se han considerado sólo los personajes que lo manifiestan de forma expresa. Se observa que sólo un 4,2% de los personajes manifiesta verse afectado por un conflicto de tipo religioso, por lo que está muy lejos de ser el tema central escogido por los documentalistas árabes cuya obra se ha analizado, que más bien otorgan un segundo plano al tema y a los conflictos de tipo religioso.

Tabla 9.28: Afectación de los personajes por conflictos religiosos (%)

<b>Conflictos religiosos</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Sí</b>	12	4,2
<b>No</b>	275	95,8
<b>Total</b>	287	100,0

Fuente: elaboración propia

## **Capítulo 10: Análisis de las entrevistas en profundidad**

Como ya se ha dicho en el capítulo 8, las entrevistas en profundidad se han realizado con la intención de complementar y contextualizar mejor los resultados obtenidos en el análisis de contenido cuantitativo. Para ello, se ha querido tener la opinión de expertos en cine árabe, cineastas árabes y profesionales de origen árabe que por su labor profesional tienen un profundo conocimiento de primera mano de los estereotipos que el mundo occidental ha creado sobre sus sociedades y personas que las forman.

### **10.1. Estudio de las entrevistas**

#### **10.1.1. Entrevista a Ethar El-Katatney**

Pese a su juventud, la periodista y bloquera Ethar El-Katatney tiene una larga trayectoria tras de sí. Trabaja para Al-Jazeera Egipto, aunque en estos momentos la cadena se encuentra enfrentada a las autoridades egipcias por el cierre de sus actividades en el país y la detención de cuatro periodistas del canal desde hace más de cuatro meses bajo la acusación de difundir falsas informaciones y alinearse con la organización ilegalizada de los Hermanos Musulmanes. Anteriormente formó parte del staff de Egypt Today y la publicación del mismo grupo Business Today Egypt. Ha recibido importantes premios como la de “Periodista africana del año” de la CNN Multi-Choice en la categoría de economía y negocios y el que otorga la Fundación Anna Lindh. Además, ha colaborado con Muslimah Media Watch, un sitio web que observa y valora la representación de la mujer musulmana en los medios y la cultura popular.

Ethar El-Katatney estuvo invitada por el Institut Europeu de la Mediterrània de Barcelona para debatir sobre periodismo y transiciones políticas. La entrevista se realizó en persona aprovechando esta visita a Barcelona en la primavera de 2014.

#### **Principales estereotipos occidentales sobre las sociedades árabes**

Ethar El-Katatney empieza de forma espontánea por el estereotipo referido a las mujeres árabomusulmanas, de las que afirma que se presentan normalmente “como oprimidas por sus maridos, forzadas a tener un centenar de niños, estar en casa y

cuidarlos”. Respecto a los hombres, asegura que son presentados como violentos, muy violentos, reducidos a “lo que pasó en Afganistán o Irak”, refiriéndose a lo que se mostró en los medios occidentales referente a estos países durante la invasión norteamericana, una imagen “que provoca miedo”. En general, esta periodista sostiene que se suele presentar a los árabes como “diferentes”, se muestra un “Oriente” del que “hay gente que todavía cree que vamos vestidos al estilo ‘danza del vientre’ como en la película de Aladino”. También incide en la imagen generalizada que se proyecta de “atraso”, de “una religión y cultura que nunca han visto una sociedad civilizada” y lo resume en que se les muestra como si vivieran en una era diferente, “ciento cincuenta o doscientos años atrás”, como si fuera inherente a los árabes la incapacidad para combinar religión, cultura y modernidad. Destaca también la imagen que se proyecta de que tienen que escoger entre religión o modernidad, y afrontar la idea de que los árabes modernos y civilizados son los que han renunciado a la religión y a su cultura.

### **¿Cómo se combaten desde el cine (y otras disciplinas culturales) estos estereotipos?**

Ethar El-Katatney distingue entre antes y después de la Primavera Árabe (a la que denomina con este nombre). Asegura que antes los intelectuales se centraban en intentar mostrar al mundo que son una sociedad diversa y plural porque normalmente aparecían como “pintados por la misma brocha”, como si fueran todos iguales, aunque en sus películas y en las artes se vean realidades muy diversas. Ethar El-Katatney destaca las películas sobre Palestina, por ser muy numerosas, y explica que “muestran historias preciosas donde no todo es la violencia de siempre”, o películas sobre Afganistán que muestran la vida diaria y en las que las mujeres no son sólo esos seres ocultos bajo vestimentas azules de los que no se puede saber nada. También reivindica que en Egipto las mujeres luchan por ir a la escuela y recibir educación y que no son “una sociedad monocroma y monolítica”, que hay gente religiosa y gente en los bares, bebiendo, bailando... Según Ethar El-Katatney, el arte hasta hace poco se esforzaba por mostrar que los árabes eran como todo el mundo, que les afectaba el mundo globalizado y que comían en McDonald’s o consumían M&M’s, pero esto implicaba una mirada de inferioridad. Tras la Primavera Árabe, se han dado cuenta de que lo que el arte debe hacer es reflejar su mundo y su cultura, mostrar sus particularidades y su riqueza, su identidad. Así, las

películas han pasado a centrarse mostrar el arte y la historia propias. Y a partir de aquí, abrirse a posibles fusiones, en música y en otras disciplinas artísticas como la fotografía, el diseño, la pintura, que usan su patrimonio e incorporan la modernidad. En definitiva, las manifestaciones artísticas y culturales intentan mostrar más quiénes son que tratar de decir a Occidente que no son tan distintos a ellos, “no tengáis miedo”.

### **Nivel de conciencia sobre los estereotipos occidentales**

Según Ethar El-Katatney, la gente corriente sí es consciente de los estereotipos que hay porque desde hace una década las redes sociales y los foros, chats, etc, han contribuido mucho a un diálogo constante y espontáneo que traspasa fronteras y hace que se conozcan bien estos estereotipos y también que se combatan con naturalidad, sin convertirse en una misión.

### **Valoración del cine árabe de la cuenca mediterránea del siglo XXI y especialmente los documentales**

Ethar El-Katatney se muestra profundamente orgullosa del cine de los últimos tiempos, y de la cultura en general. Asegura que temieron mucho que la actividad artística y cultural se viera negativamente afectada por la revolución, que califica de muy dura, pero asegura que ha sido un revulsivo y simplemente se han creado nuevos espacios para estas disciplinas, como los documentales realizados por ciudadanos, gente que espontáneamente se puso a filmar a mostrar al mundo lo que estaba ocurriendo, muchos de ellos estudiantes. El-Katatney destaca que Egipto fue puesto en un momento dado como una especie de portavoz del mundo árabe al que todo el resto del mundo miraba para saber qué querían decir los árabes. La periodista cuenta que ha estado recientemente en San Francisco, en el Bell Air Film Festival, donde encontró muchas películas formidables de Jordania, y muestra su orgullo por cómo con pocos medios, se consigue hacer un cine cada vez de mayor calidad, y destaca cómo los cineastas se preparan en las escuelas de cine, viajan por el mundo y llevan a cabo un cine de gran calidad, cada vez mejor.

### **¿El cine documental combate efectivamente los estereotipos?**

Según la periodista El-Katatney, sin lugar a dudas, incluso sin tener esa intención de una manera consciente, lo hacen. Simplemente mostrando la realidad sobre el terreno combaten los estereotipos porque la realidad siempre desvela la falsedad de los estereotipos. La realidad es muy rica y mostrarla siempre ayuda a deshacer estereotipos.

### **Necesidades o carencias del cine árabe**

El-Katatney trata de identificar necesidades concretas y lo resume en que “necesitan todo”, y posteriormente matiza: financiación, recursos, el acceso. La periodista califica de “muy duro” el trabajo de los cineastas árabes, especialmente los hacen películas locales y se lamenta de la falta de conexiones, y de que hay mucha gente con sobrado talento que carece del dinero y el conocimientos de lo que sucede en los ambientes de cine suficientes por falta de conexiones. El-Katatney considera que las instituciones locales deberían dar más importancia a lo que pueden hacer para dar oportunidades a los cineastas, quizás ayudándoles con equipos, que son muy costosos. La gente que puede permitirse económicamente realizar este tipo de actividades artísticas son personas con dinero, de determinada clase social, gente que no tiene la presión de tener que sobrevivir económicamente hablando.

#### **10.1.2. Entrevista a Nidal Hassan**

Nidal Hassan es un reconocido director de cine sirio, autor de la película *Salty Skins* (2012) que está considerada como uno de los pilares de cine independiente sirio, y más recientemente por el documental sobre la revolución y guerra sirias *True stories od love, life, death and sometimes revolution* (2012), que realizó junto a la artista Lilibeth C. Rasmussen, nacida en Filipinas y residente en Dinamarca. Nidal Hassan fue invitado por el Institut Europeu de la Mediterrània de Barcelona para presentar este documental y protagonizar un debate posterior en julio de 2014, que es cuando se realizó en persona esta entrevista.

## **Principales estereotipos occidentales sobre los árabes**

Nidal Hassan confiesa que le ha preocupado mucho el tema de los estereotipos en su último documental porque lo hacía junto a una artista danesa, estos es, occidental, por lo que era interesante pero al mismo tiempo debía estar atento a no hacer una película sobre una Siria estereotipada, cosa que trataron de evitar mediante mucho diálogo sobre cómo enfocar temas tan estereotipadores como “la sangre”, “la religión”, “la política” y evitando, por ejemplo, centrarse en “crímenes de honor”, que Nidal Hassan considera una clara manifestación de estereotipo. En principio, pretendían hablar sobre las mujeres en Siria y, de repente, se encontraron que estaban grabando el inicio de la revolución de 2011.

## **El cine y los estereotipos**

Según Nidal Hassan, algunos cineastas árabes incluyen los estereotipos sobre los árabes en sus películas porque reciben financiación de Europa y hacen las películas “para entretener a los europeos”. Hassan califica este cine como un producto de baja calidad. Al ser preguntado si son conscientes de los estereotipos, Nidal Hassan responde que cuando trabaja en sus películas le preocupa reflejar los sentimientos de las personas, piensa en seres humanos, y no se fija en si habla para Europa o si es cine Mediterráneo, lo considera cuestiones menores que no le influyen. Su intención es que sus películas las pueda ver cualquiera en cualquier lugar del mundo y se sienta conmovido.

## **Cine árabe actual**

Según Nidal Hassan, en su país el cine documental es el que refleja de verdad la realidad que viven porque los directores de documentales están más interesados en la sociedad que los de ficción. La industria del cine de ficción requiere más dinero y su destino es mostrarse en shows de televisión, por lo que no puede hablarse de problemas sociales o temas trascendentes. Existe una gran industria en ficción aunque sólo se producen dos o tres películas buenas al año, de 50 o 60 que se realizan, porque la mayoría son muy comerciales. En Siria se trabaja bajo condiciones de censura del gobierno que no permite trabajar en libertad. Por eso el cine documental es muy importante en su mundo, ya que permite

hablar de su cultura con mayor libertad, y las generaciones jóvenes están más interesadas, según Hassan, en el cine documental.

Hassan considera muy interesante el cine documental que se está realizando en estos momentos en Marruecos, Túnez, Líbano y Palestina. Este cine trata de problemas sociales y profundiza en ellos, por ejemplo, la relación entre los hombres y las mujeres. Nidal Hassan considera que este cine se hace al margen de la industria, como modo de expresión para poder hablar de uno mismo y de su comunidad y de expresar lo que se piensa y compartirlo con el mundo. En general, Hassan valora que en Oriente Medio se está haciendo más cine y cada vez de mejor calidad pese a las dificultades de encontrar financiación, que muchas veces viene de fuera.

### **Otras cuestiones surgidas durante la entrevista**

Nidal Hassan quiso destacar también que la gente de su país tiene muchos estereotipos acerca de los occidentales y su cultura, concluyendo que los estereotipos “están por todas partes”.

#### **10.1.3. Entrevista a Sahar Mohamed Talaat**

Sahar Mohamed Talaat, periodista egipcia especialista en nuevos movimientos sociales en el mundo árabe, es corresponsal de Radio France Internationale y colaboradora en medios como TVE y Al-Jazeera, en los que ha explicado las revoluciones árabes en Egipto y Libia. Actualmente está cursando su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, por lo que viene a España con cierta regularidad. En una de estas visitas se realizó en persona la entrevista con Sahar M. Talaat.

### **Principales estereotipos occidentales sobre los árabes**

Según Sahar Talaat, los principales estereotipos occidentales sobre los árabes son el hombre inmigrante y pobre que viene a Occidente y la mujer velada y, respondiendo a los que son más difíciles de erradicar, Sahar Talaat responde que el del integrismo.

## **Conciencia sobre los estereotipos occidentales sobre los árabes**

Sahar Talaat asegura que ella fue consciente de esos estereotipos cuando tuvo contacto con la cultura occidental, cosa que se produjo viajando, aunque ya antes a través del cine y la literatura tuvo conocimiento de los mismos.

## **Cine árabe y estereotipos**

Sahar Talaat destaca que desde 2004 hay una generación de cineastas muy interesante, muchos de ellos recién graduados en la academia de cine egipcia que, según denuncia Sahar, “los Hermanos Musulmanes querían anular y poner sólo cine islámico donde las mujeres no aparecen”. Según Sahar Talaat, los documentales árabes combaten sobre todo los estereotipos de la corrupción endémica (“muchos tratan sobre ese tema”) y los que atañen a la mujer “tratada como un objeto y no como un ser humano”. También hay muchos, según esta periodista, que versan sobre los niños y su futuro.

## **Cine egipcio**

El problema, según Sahar Talaat, del cine egipcio ha sido cuando el Estado ha querido manejar la industria cinematográfica y los estudios han empezado a desaparecer. Había muchos estudios cinematográficos en Egipto y tan sólo quedan uno o dos. Por otro lado, Sahar Talaat explica que los estudiantes de cine se han visto obligados a trabajar sólo en vídeo para la televisión. Los años 70 a 90 han sido los peores para el cine egipcio por los recortes constantes del Estado, aunque los directores, según Talaat, eran muy buenos en el tratamiento del mensaje y en la búsqueda de libertades, exponiéndolas y expresándolas a través de sus películas. Con muy pocos medios han sabido hacer un cine excelente. Muchos cineastas egipcios optaron por marcharse a Francia, donde algunos han podido trabajar. Según Talaat, 2004 ha sido un año clave porque ha empezado a percibirse un auge del cine documental y también de los cortometrajes. Estos tienen una calidad desde el punto de vista técnico bastante insuficiente, salvo algunas excepciones que cuentan con mayores presupuestos, pero las ideas son, según esta periodista, realmente buenas, calificadas por ella de “geniales”.

## **Cine árabe**

Para Sahar Talaat, la industria cinematográfica egipcia y de los países árabes de la cuenca mediterránea en general, se encuentra en estos momentos en una fase muy delicada. Esta periodista hace hincapié en que los cineastas a menudo hacen un gran esfuerzo para viajar a Europa (sobre todo a Francia) para formarse o para trabajar pero ella encuentra a faltar que después en sus películas hablen de la historia de sus países de origen, de su civilización. Talaat explica que encuentra películas espectaculares pero que se narran desde fuera de los países árabes, no desde dentro. Salaat aboga por aquellos que, sin recursos, optan por un cine de análisis o denuncia más profundo, “que toca directamente la realidad”. Asimismo, considera que los documentales son un producto aparte que sí está más ligado a la realidad que muestran, si no al cien por cien, en gran medida, siendo fiel reflejo de sus sociedades.

## **Otras cuestiones surgidas durante la entrevista**

En la conversación con Sahar Talaat, llama la atención su insistencia en el estereotipo del europeo más preparado, especialmente el alemán, del que siempre se presupone que está mejor preparado a nivel profesional y “tendrá todas las soluciones”. Este estereotipo lo detecta en su país natal, Egipto, pero también lo ha visto en los países del Golfo, en Irak, en Marruecos y Argelia. Ella lo llama el estereotipo de “el nuevo Colón”.

Talaat también explicó durante la entrevista que parte del inmenso y rico patrimonio de películas egipcias se estaba estropeando y ha sido vendido a la multinacional Rotana, que tiene empresas de televisión y multimedia y cuyo presidente es un ciudadano de Arabia Saudí con una gran fortuna personal. Así pues, parte del patrimonio cinematográfico egipcio se ha vendido.

### **10.1.4. Entrevista a Sergi Doladé**

Sergi Doladé es una de las personas que más sabe sobre cine documental árabe en nuestro país. Director del MEDIMED (Mercado del Documental Euro-Mediterráneo) desde su creación en el año 2000 y Delegado General de la APIMED (Asociación Internacional de Productores Independientes del Mediterráneo), visiona cada año más de 600 producciones

documentales venidas de todos los países de la cuenca mediterránea, y además conoce desde dentro el mercado cinematográfico de esta región del mundo.

Con Sergi Doladé la entrevista ha tratado sobre todo el cine documental. El MEDIMED y la APIMED tienen su sede en Barcelona, por lo que la entrevista se realizó en persona en su propio lugar de trabajo.

### **Valoración del cine documental árabe reciente**

En los quince años que lleva celebrándose el Mercado del Documental Euro-Mediterráneo en Sitges (Barcelona), Sergi Doladé ha sido testigo de la evolución de este cine, del que destaca la mejora notable en calidad, profesionalidad, en relación a los temas que tratan y en la forma de abordarlos. Según Doladé, en todos estos aspectos ha habido un cambio sustancial. Cuando iniciaron el MEDIMED la intención era crear un mercado para que las coproducciones entre las dos orillas del Mediterráneo fueran una realidad, objetivo que se ha conseguido y hoy en día es una realidad. Doladé destaca que hace 15 años la calidad era muy amateur: se recibían más reportajes que verdaderos documentales, “productos de gente que con su cámara mostraba temas que podían estar relacionados con cuestiones antropológicas, pero no entraban en política o en temas sociales como hacen ahora”. En esto, según Doladé, se ha notado un cambio importante gracias a la entrada de una nueva generación que él considera que surge de la primavera árabe. “En el año 2000 quienes ocupaban la escena de la producción en el Mediterráneo Sur eran productores con una trayectoria amplia que ya venían de la ficción y que consideraban el documental como una forma de tratar cuestiones que en la ficción eran más costosas y complicadas, especialmente en relación a la financiación”. Pero en los últimos cinco años, Doladé ha detectado la aparición de esta nueva generación que “ha sabido romper con una forma determinada de hacer cine”, y explica que hoy en día hay gente que está haciendo documentales con el teléfono móvil, lo cual rompe con una concepción muy clásica de hacer cine o de tratar la imagen, entrando, según Doladé, en una nueva forma de entender el audiovisual y sobre todo de acercarse a la realidad.

## **Valoración de la industria cinematográfica de los países árabes de la cuenca mediterránea**

Según Sergi Doladé, hablar de “industria del documental” referida a los países árabes de la cuenca mediterránea no es ajustado a la realidad, como también piensa que sería discutible hablar de una industria del documental en nuestro país. Doladé matiza que preferiría hablar de que en determinados países (ya que la cuenca mediterránea es muy variada y compleja), se está haciendo buen cine como por ejemplo Marruecos o Túnez, Egipto en algún sentido y, por supuesto, Israel, “que sí que tiene una industria porque además es una industria muy subvencionada”.

Doladé considera que en cine documental ahora mismo destaca Líbano, aunque sólo se puede hablar de unos diez títulos anuales como máximo. Explica que hay productores en estos países que sólo producen documentales, especialmente para Al-Jazeera. Este canal proporciona una salida muy importante a los productores porque los implica en el proceso de producción y les ayuda a trabajar de otra forma, “los profesionaliza”. La entrada en el escenario audiovisual de cadenas como Al-Jazeera es muy importante para tratar determinadas cuestiones “de otra manera”, aproximándose a los temas de interés de una forma más creativa, aplicando técnicas narrativas al reportaje y permitiendo la inclusión de valores autorales que difícilmente tendrían cabida en la televisión tradicional o en las nacionales. Doladé destaca en este sentido el canal 2M, un canal de televisión privado de Marruecos que ha apostado por el documental y desde hace tiempo tiene un espacio fijo los domingos (lo compara con el programa “30 minuts” de TV3) en prime time dedicado al documental producido de forma independiente en los que la mayoría de temas tratados tienen que ver con la realidad en un sentido amplio del mundo árabe. Doladé asegura que realmente han entendido la importancia del género documental. Por otro lado, nos habla de países como Siria o Libia que están viviendo conflictos muy latentes y, por lo tanto, si se encuentra algo de cine es realizado desde fuera, por parte de aquellos directores/as que están viviendo en Francia, Inglaterra o Alemania y a los que califica de muy interesantes. Al mismo tiempo que las televisiones privadas, han aparecido también fuentes de financiación que provienen de los principales festivales que se han creado en los últimos años. Doladé matiza que se refiere no tanto a los del Mediterráneo sino a los de los países del Golfo como Qatar o Dubai. En definitiva, Doladé destaca como factores muy positivos para el cine documental la aparición de canales de televisión por

satélite al margen de los gobiernos y de festivales como los recientemente creados en el Golfo que contemplan la financiación de producciones de cine.

### **La distribución**

Según Sergi Doladé, la distribución del cine documental propio en los países árabes de la cuenca mediterránea es muy difícil. No se exhibe en las televisiones nacionales y tampoco en los cines del circuito comercial. El cine independiente no ha encontrado todavía su propio circuito y, por el momento, salvo excepciones, su circuito natural son los festivales. Doladé señala, no obstante, que eso también pasa en nuestro país con el cine documental.

### **A qué público va dirigido el cine documental árabe**

Sergi Doladé afirma que lo interesante de los realizadores y productores de documentales árabes es que su mirada pasa por no interpretar la realidad con ojos europeos u occidentales, es decir, “en general no realizan esta distinción”. Ellos relatan historias que explican una realidad muy latente y compleja y Doladé asegura que no diría que hay una mirada específica que filtre esa realidad en función de los espectadores que posiblemente acaben viendo el producto en festivales internacionales. Aunque reconoce que es difícil valorarlo porque generalmente se trata de productos muy independientes, de realizadores que muchas veces se han formado en Occidente pero que están en la resistencia, es decir, son gente que continúa hablando de los problemas de su país y que tienen una visión muy poliédrica.

### **Representación de la realidad de sus países**

Sergi Doladé nos confirma que los temas tratan sobre todo su identidad. Y pone como ejemplo paradigmático un realizador que viviendo refugiado en Noruega sigue hablando en sus películas de lo que ha pasado en el Kurdistán, y vuelve a esa zona y hace un recorrido simbólico. Doladé considera que los realizadores escogen el género documental para no renunciar a hablar de lo que conocen que es, al fin y al cabo, su mundo. Quieren acercar esas realidades que los medios de comunicación tradicionales dejan muchas veces de lado. Doladé se pregunta retóricamente qué sabemos de Siria o de Irak, de Libia o de Palestina y

se responde afirmando que aquí es donde el rol del documentalista cobra más sentido: poniendo en evidencia a través de sus imágenes una realidad que de otro modo no llega, explicándola a través de un personaje, de un grupo, de una situación concreta, de la observación o a través de la pura poética en muchos casos. Esa es la grandeza del documental. Su campo de actuación es tan amplio que no se rige por normas estrictas y da cabida a todos los lenguajes.

## **Estereotipos**

Los principales estereotipos occidentales sobre los árabes, según Doladé, son siempre los realacionados con la falta de libertades y lo que comporta en relación a las mujeres, a la pobreza y en general a los derechos humanos. Doladé afirma que son estereotipos porque considera que su razón de ser es, por un lado, la desinformación, y por el otro la complejidad de la realidad a la que se refieren, “ya que no se puede hablar del mundo árabe como una totalidad”.

En palabras de Doladé, los documentales y las películas en general te acercan un pedazo de esa realidad y te hacen entender que esos estereotipos ya no sirven porque al final las distancias que nos separan a priori no son más que puro desconocimiento. Y continúa afirmando que los documentales mueven a la reflexión. El desconocimiento lleva a que uno se agarre a la poca información que tiene, y en relación al mundo árabe, hay muy poca.

## **Conciencia sobre los estereotipos**

Para Doladé sí hay conciencia de los estereotipos existentes sobre el mundo árabe, concretamente porque en países occidentales como Francia hay una comunidad muy amplia de origen árabe. Lo interesante, según Doladé, de este tema sería saber por qué están tan instalados los estereotipos, y en su opinión, la prensa y los medios de comunicación en general tienen una gran responsabilidad en ello.

## Otras cuestiones surgidas durante la entrevista

Sergi Doladé, desde su profundo conocimiento del cine de la cuenca mediterránea, apuntó que en poco tiempo ha detectado un cambio muy considerable en lo que concierne a las producciones. A finales de los 90 y principios del 2000, todavía había una concepción muy tradicional de la idea del documental, que se basaba mucho en la narración, más en una concepción de reportaje para televisión, y en estos momentos prácticamente ya no encuentras documentales de este tipo. Doladé considera que el atractivo del género documental para los nuevos espectadores viene de que cada historia es muy singular y en este sentido se acerca mucho a la ficción, mientras que la ficción cada vez más se va también hacia este tipo de mirada.

### 10.1.5. Entrevista a Viola Shafik

Nacida en 1961, profesora de cine en la Universidad Americana de El Cairo, cineasta reconocida internacionalmente y autora de libros sobre cine árabe como *Arab Cinema: History and Cultural Identity* (1998), Viola Shafik es una de las personas que más sabe de cine árabe, tanto desde la perspectiva de una respetada investigadora como desde la de una directora de documentales premiada internacionalmente por películas como *The lemon tree* (1993) o *Jannat' Ali (My name is not Ali)* (2011). Viola Shafik vive entre Alemania y Egipto y la entrevista se realizó a través de una conversación por Skype.

### Principales estereotipos occidentales sobre los árabes

Los estereotipos, según Viola Shafik, van cambiando con el paso del tiempo pero ella considera que hay cuatro principales, cuatro temas con los que el mundo árabe está asociado: primero el terrorismo, desde los años setenta con la cuestión palestina; segundo es el fundamentalismo asociado al islam, un estereotipo muy antiguo que enlaza con la histórica hostilidad entre cristianismo e islam. Shafik considera especialmente grave el fundamentalismo moderno: “Aunque también haya fundamentalismo cristiano, muy fuerte y también muy peligroso, o protestante, en los Estados Unidos todo el mundo habla del fundamentalismo islámico”. En tercer lugar Shafik considera la idea de la mujer oprimida, que califica de discurso muy antiguo propio del colonialismo que desarrolló esta idea de

que debían defender y liberar a las mujeres árabes de sus hombres opresores, justificando de este modo la misión civilizadora de Occidente. El cuarto estereotipo sería, según Viola Shafik, el subdesarrollo social y político y la pobreza. Eso se lleva a cabo mediante un proceso que consiste en crear al “otro” y que, según Stuart Hall tiene cuatro pasos: se empieza por atribuir “esencias”: “todos los árabes son por naturaleza violentos”; el siguiente paso es “demonizar”, generando miedos hacia ese “otro”, después viene el tercer paso que consiste en crear el “fetiche”: magnificar algunos rasgos para crear un mito que lleva implícita la amenaza y, finalmente, viene “el buen nativo”, que consiste en lo contrario a demonizar. En la estereotipia árabe, Shafik reconoce estos pasos y añade que, en el momento en que se puede admitir que el esencialismo no funciona y algún individuo no responde al estereotipo, se admite la posibilidad del cambio (lo contrario al esencialismo que no lo permite), el estereotipo se deshinchacha y deja de funcionar.

### **Valoración de la nueva generación de cine documental árabe**

Viola Shafik afirma sentirse muy orgullosa de los nuevos talentos que están emergiendo, mucha gente joven que ha empezado a hacer películas y algunos de ellos muy brillantes e interesantes. Pero lo que Shafik considera más interesante es el proceso por el que la financiación de películas en el mundo árabe se ha implicado en los últimos tiempos en la creación de una especie de cultura del documental que hace que cada vez haya más público interesado en los documentales aunque los documentalistas todavía no puedan vivir de su trabajo. Esto ha supuesto un incremento notable del número de creadores de documentales. En segundo lugar, Viola Shafik destaca que algunos documentalistas (y nombra Marruecos como ejemplo paradigmático) están creando un lenguaje muy personal y diferenciado, un lenguaje propio que los aleja sobremanera de los documentales clásicos o de los que las televisiones suelen hacer, películas de mirada subjetiva, muchas veces autobiográficas. En definitiva, se está creando cada vez más un cine muy directo que comprende un amplio abanico de películas, y esta variedad de cine se ha desarrollado sobre todo en los últimos 15 años. Shafik concluye valorando el cine documental árabe como muy “prometedor”.

## **Industria cinematográfica de los países árabes de la cuenca mediterránea**

Viola Shafik critica el hecho de que la industria está sólo interesada en comprar y vender y sostener un mercado y no hay mercado para los documentales, así que no podemos hablar de una industria en ese sentido. La industria, para Shafik, suele ser un tema que concierne a la política pero no le conciernen los documentales. Esta directora asegura que el mercado documental está en la televisión, ahí es donde hay dinero, aunque el de la televisión es un mundo muy estandarizado y rígido en formatos, por lo que es específico para documentales ya creados con ese fin. Los documentales de los que hablamos con ella (y analizados en este trabajo de investigación) sólo pueden ser financiados por partidas destinadas a la cultura o desde países occidentales, y, según Shafik, tienen una cabida muy pequeña todavía en las televisiones, encajando sólo en programas especiales o en algunos canales: “es un segmento muy pequeño del mercado. Los documentalistas trabajan lejos del gran mercado”.

### **Representatividad de los documentales**

Viola Shafik considera que juzgar la representatividad de las películas documentales es una labor que habría que hacer con cada película de manera individual y aun así es de una gran complejidad. Da por supuesto que los documentalistas tienen un conocimiento previo de lo que el resto del mundo piensa de sus sociedades porque los árabes también han crecido con influencias del orientalismo, como ocurre en Occidente, igual que en los países occidentales tenemos conciencia del colonialismo. A partir de este presupuesto, Viola Shafik destaca que los cineastas árabes creen en la modernidad, creen que las naciones deben progresar. Shafik destaca que normalmente, los directores de documentales son más críticos que otros artistas, precisamente porque no están tan adaptados y no sirven al gran mercado, tienen la libertad y la capacidad de elegir ser críticos con ellos mismos y con los demás.

### **Público de los documentales**

Según Viola Shafik, los documentales árabes son de difícil acceso para el público árabe porque no tienen cabida en la televisión y a veces sólo se puede llegar a ellos a través de internet. Estos documentales suelen estar en manos de distribuidoras muy pequeñas que

los muestran en festivales, pero esa es una proporción de audiencia muy pequeña. Shafik comenta que hay alguna excepción de algún documental que ha llegado a las salas de cine, algo muy extraño y nuevo, según ella, aunque considera que se da más a menudo ahora que hace unos años, aunque sigue siendo excepcional. También aclara que los que han llegado a no son estrictamente documentales de creadores, sino más bien reportajes con un estilo muy televisivo.

#### **10.1.6. Entrevista a Zienab Abdelgany**

Zienab Abdelgany es coordinadora de Desarrollo Juvenil en la delegación de Los Angeles del Council on American-Islamic Relations (CAIR), la asociación más importante en Estados Unidos de defensa de los derechos civiles de los musulmanes en este país. Abdelgany fue invitada a Barcelona por el consulado de Estados Unidos para participar en un debate sobre “Jóvenes musulmanes y la construcción de nuevas identidades”. La entrevista se desarrolló en el propio consulado.

#### **Principales estereotipos occidentales sobre los árabes**

El primero, según Zienab Abdelgany, es que la comunidad musulmana es monolítica, todos son iguales, no hay ninguna diferencia entre árabes, y todos son musulmanes, sin tener en cuenta que hay musulmanes en todos los países del mundo, con lo que eso conlleva de diferencias entre ellos. El segundo estereotipo identificado por Abdelgany es la idea de que el islam es una religión violenta, y según ella, este estereotipo se basa en los retratos que se hacen desde los medios de comunicación, a los que acusa de explicar lo que ocurre en el mundo árabe extrayéndolo de su contexto sociopolítico y atribuyendo cualquier hecho siempre a la fe musulmana o relacionando constantemente las informaciones sobre musulmanes con imágenes de pobreza, colonialismo, ocupación y guerra como si fueran consustanciales al islam. El tercer estereotipo, según Abdelgany, es que el islam es una religión extremadamente sexista. La entrevistada reconoce que entre la comunidad musulmana se da el patriarcado, pero asegura que esto no es algo excepcional, y afirma que el patriarcado “existe en todas partes”. Abdelgany explica que siempre que aparecen retratos de mujeres con hiyab, se asume automáticamente que han sido obligadas por sus padres, maridos o hermanos a llevarlo, y especialmente si esas mujeres viven en Occidente,

cuando ella (que usa hiyab a diario y lo lleva puesto en el transcurso de la entrevista) considera que para la mayoría de mujeres que lo usan es una parte muy habitual y normalizada de su cultura y también responde a motivos personales diferentes a la propia cultura, sin atribuirle mayor importancia y despojándolo de cualquier dramatismo u “obligación”. Esta activista de los derechos civiles de los musulmanes estadounidenses nos cuenta como anécdota que en una revista, durante la invasión de Afghanistan, vio una imagen de un cartel donde aparecía una mujer con la nariz amputada por los Talibanes y un texto que decía: “esto es lo que os pasará si abandonamos Afghanistan”. Para Abdelgany, la historia del colonialismo es la historia de hombres blancos intentando salvar a mujeres de piel oscura de sus también oscuros hombres. Ella considera que no es un fenómeno nuevo en absoluto para la comunidad occidental, y destaca la cantidad de políticos obsesionados con el atuendo islámico de la mujer y con la vieja idea de salvarla. Finalmente, Zienab Abdelgany destaca como estereotipo la idea de que los musulmanes son incapaces de atoregularse. En relación al documental *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2006), de Sut Jhally (ver apartado 5.1.1. de esta investigación), que Abdelgany manifiesta haber visto, destaca la imagen de extrema violencia que se da de los árabes, que aparecen dominados por líderes dictadores “absolutamente estúpidos, completamente irracionales y muy emocionales”, confirmando esta idea de que no son capaces de regularse por sí mismos y necesitan a alguien que les ponga normas o los gobierne, de lo contrario ellos se matarían a sí mismos y “caerían en la desgracia”. Así describe Zienab Abdelgany el retrato que el cine y otros medios de comunicación han transmitido de los árabes.

### **Estereotipos más profundamente arraigados en la sociedad norteamericana**

Preguntada por el tema en el que es especialista, Zienab Abdelgany responde que todos los estereotipos mencionados están profundamente arraigados en la sociedad estadounidense, ya que todos ellos están muy conectados entre sí. Ella lo resume del siguiente modo: “La idea de que todos los musulmanes son iguales es la base de los otros estereotipos: casi todas las mujeres están oprimidas, casi todos los hombres son violentos, todos los musulmanes son incapaces de autogobernarse”.

## **Valoración del cine como medio para combatir los estereotipos**

Zienab Abdelgany explica que ha participado en festivales de cine árabe en el pasado y considera que lamentablemente no logran atraer a tanto público como sería deseable pero destaca de las películas que ha podido ver el protagonismo que dan a las historias humanas. Para Abdelgany el cine puede ser una herramienta muy poderosa para contar las historias de personas con todos sus matices y su riqueza humana. Todos los medios en general, y el cine y la televisión en particular, tienen un gran poder para mostrar experiencias humanas, y en definitiva, para humanizar a las personas. Por ello es muy importante el compromiso de los medios en la representación de los musulmanes, y esto incluye comprometer a Hollywood.

### **10.1.7. Entrevista a Basel Ramsis**

Basel Ramsis, nacido en El Cairo en 1973, es el comisario de todos los Panoramas de Cine Documental Árabe que organizó Casa Árabe y, por tanto, la persona que llevó a cabo la selección de los documentales analizados en esta investigación. Además, ha realizado algunos documentales como *Columpios – Marageeh* (2006), da clases de realización y escribe habitualmente artículos de opinión en la prensa egipcia y libia, además de colaborar con el Huffington Post en su edición española. Basel Ramsis reside entre Madrid y El Cairo y su entrevista se realizó por videoconferencia a través de Skype.

### **Principales estereotipos occidentales sobre los árabes**

Según Basel Ramsis, los principales estereotipos sobre los árabes los retratan como “fundamentalistas, todos musulmanes, islamistas, radicales, pueden ser violentos, mujeriegos, machistas y pueden practicar fácilmente la violencia de género” y añade que se les considera antisemitas, de lo cual Ramsis comenta que parece un chiste dado que precisamente son semitas. En definitiva, considera que los estereotipos más presentes tienen relación con temas de género y el trato hacia la mujer y con el islam, tema sobre el cual Basel Ramsis matiza que no le sorprende y que hasta podría decirse que tiene cierta base social y política, “dado que en el mundo árabe hay muchos movimientos radicales de

islam político”, por lo que no considera extraño que exista el estereotipo de que son violentos también a nivel político e islamistas fundamentalistas.

### **Conciencia entre los artistas e intelectuales de los estereotipos occidentales sobre los árabes**

Basel Ramsis hace una distinción respecto a si los artistas e intelectuales árabes son o no conscientes de estos estereotipos que pesan sobre ellos y considera que si son realizadores o cineastas árabes que viven fuera, por supuesto son muy conscientes de ellos, pero respecto a los que viven y trabajan dentro del mundo árabe, Ramsis se cuestiona el nivel de conciencia que puedan tener de los mismos y, sobre todo, si están tan presentes en su trabajo, aunque finalmente afirma que, en general, cualquier ciudadano árabe medianamente culto sabe perfectamente la imagen que hay del árabe en Europa y Estados Unidos.

### **Influencia de los estereotipos occidentales sobre los documentalistas árabes a la hora de hacer sus películas**

Basel Ramsis considera que sí han tenido influencia y añade que el cine árabe, durante una larga etapa, a partir de los años 70, intentaba de alguna manera hacer un cine que combatiera esos estereotipos, cosa que él considera que en muchos casos ha sido bastante negativo por el peso de tener que hacer tu trabajo hablando hacia un espectador que no existe, porque según Ramsis, el público occidental generalmente no ve cine árabe, quienes lo ven es la gente de sus comunidades, los árabes, es decir, “a veces se cae en la trampa de intentar hablar al occidental diciéndole que somos buenos, no somos fundamentalistas, no somos machistas (o lo somos todos, orientales y occidentales, porque machistas hay en Egipto, en España y en cualquier sitio)”. Pero según Ramsis, el hecho de tratar de defenderse a uno mismo y querer mostrar cuán progresista se es, transmite una sensación de quererse vender, algo en lo que este director y productor considera que parte del cine árabe ha caído, muchas veces también motivado por las coproducciones entre países árabes y países europeos o completamente financiadas por Europa. Basel Ramsis asegura que él prefiere otra vía diferente a la de tratar de mostrar una imagen positiva de su sociedad para Europa o tratar de defenderla de estereotipos que, en definitiva son eso: estereotipos.

Ramsis se inclina por grabar sobre aquello que le preocupa y hablar así con su público, “el que sabe que realmente existe”, una actitud, por otro lado, que se observa en la mayoría de documentales analizados de última generación.

### **Estereotipos sobre los árabes entre los propios árabes**

A veces coinciden con los mismos que tienen los occidentales, según Basel Ramsis, y añade a éstos “el estereotipo del fracasado”, en el sentido de considerarse a sí mismos como una nación o pueblo fracasados en general y atrasados.

### **Valoración de la última generación de documentalistas provenientes del mundo árabe de la cuenca mediterránea**

Para el director y productor egipcio Basel Ramsis, se está viviendo el momento más interesante del cine documental árabe, un cine que, según él, ha sido históricamente sobre todo egipcio y también propagandístico, “al estilo del nodo en España o del documental informativo”, aclara, refiriéndose también a un estilo más de reportaje turístico, aunque reconoce que ha habido excepciones notables en la historia del documental árabe, ya que en los años 50-70 empezó un tipo de documental social y crítico gracias a unos cineastas muy concretos que en los diversos Panoramas que se han ido celebrando en Casa Árabe de Madrid se han ido mostrando y homenajeando. A esta lista sumaría también algunos realizadores y directores de cine de ficción que en sus inicios hicieron documentales, a los que se añaden también directores libaneses. A partir de los 90, Basel Ramsis considera que el documental árabe entra en su etapa más interesante, “en el sentido de que hay una variedad de formatos, de formas de expresar, de estrategias distintas de acercamiento hacia los temas que trabaja el cineasta y también hay mayor producción”. Es cuando Ramsis considera que se empieza a ver una generación que trabaja el documental como el formato que de verdad le interesa, y no como una vía de entrar en el cine siempre con el objetivo final de conseguir hacer ficción. Así, “empieza a haber un documental social, un documental muy personalizado, autoreflexivo, mucho más potente que en cualquier otra etapa vivida”. Para Basel Ramsis, en estos momentos en el mundo árabe hay más películas documentales interesantes que en la ficción, que él considera que lleva veinte años “en un

atasco del que no sabe salir”, aunque no niega que también hay películas de ficción muy interesantes.

### **Eficacia de los documentales para combatir estereotipos sobre los árabes**

Para Basel Ramsis, los documentales que se están haciendo pueden ayudar a combatir estereotipos pero no se puede hablar de un efecto sobre las sociedades porque, al final, el cine documental documental en general y el árabe en mayor medida tienen un público muy reducido. Ramsis se lamenta de que no hay tantas muestras o posibilidades de encontrar cine documental árabe. Así, se puede decir que incide en una parte pequeña de los espectadores, pero cambiar o acabar con los estereotipos que existen en las sociedades occidentales sobre el mundo árabe es, según Ramsis, un proceso social y político bastante largo y no empieza en Occidente, debe empezar en los países árabes.

Según este director y productor egipcio, la mal llamada primavera árabe (él prefiere el término “evoluciones árabes”) era un comienzo para este cambio, un comienzo para que las sociedades occidentales empezaran a descubrir realidades árabes diferentes, pueblos distintos y colectivos muy variados, dando cuenta de este modo de que no responden a los estereotipos, pero Ramsis afirma que están en un momento difícil y que una gran parte de los movimientos sociales ocurridos durante los últimos tres años y medio han acabado en manos de islamistas o en la mano de los militares que ya gobernaban antes de la revolución. Basel Ramsis se lamenta de que lo que la sociedad occidental puede ver del mundo árabe en los telediarios son conflictos armados, milicias religiosas y agresiones sexuales colectivas en las plazas y calles egipcias, lo que no hace más que alimentar el estereotipo, no acabar con él.

### **Representatividad de los documentales**

Preguntado sobre si lo que se ve en los documentales es representativo de la realidad, Basel Ramsis, que fue quien llevó a cabo la selección de los documentales analizados en esta investigación y que pudo ver el público de ciudades como Madrid y Córdoba, responde que él, como documentalista, sabe que no hay nada real, y explica que todo documentalista elige una parte de la realidad, la que desea trabajar, y tiene un punto de vista hacia esa realidad, mostrándola como quiere mostrarla y como quiere que el espectador la vea. Y a

continuación, matiza su respuesta diciendo que los documentalistas son fieles en expresar o mostrar las sociedades de donde vienen y confiesa que él, al seleccionar las películas de los ciclos, el criterio principal que tuvo siempre en mente fue elegir la calidad, que define diciendo que su intención no era mostrar un documental malo solamente porque trata un asunto que interesa, sino que primó el hecho de ofrecer un nivel de calidad alto. Al mismo tiempo, siempre tuvo claro que los documentales seleccionados debían tratar asuntos importantes, no “chorradas”, porque hay documentales interesantes a nivel formal pero que hablan sobre cosas que no interesan. Otro criterio que tuvo en cuenta es que fueran variados a nivel de formato y a nivel de estrategias narrativas. También reconoció que “hay una parte importante de estos documentales que tratan temas sociales porque yo, en mi trabajo de realizador, tiendo a esos temas”. También afirma que, según su parecer, la selección de documentales llevada a cabo presenta un grado elevado de honestidad en el trato hacia la sociedad, en cuanto a retratarla como es, aunque eso no niega que al final haya un punto de vista, y cualquier realidad tiene millones de perspectivas desde las que mirarla. El cine, según Basel Ramsis, al fin y al cabo, es manipulación: se coge una materia y se manipula, se muestra algo cómo alguien lo quiere mostrar, aunque Ramsis reconoce que los directores seleccionados son honestos en el proceso entre el cineasta y su tema.

## 10.2. Resumen de las entrevistas

Tabla 10.1: Resumen de las entrevistas

Entrevistados	Estereotipos	Conciencia	Valoración cine árabe reciente	Carencias	¿El cine documental combate estereotipos?
Ethar El-Katatney	Mujer: oprimida por su marido. Hombre: violento. Sociedad: atrasada.	Sí, en parte gracias a las redes sociales.	Muy positiva, calidad cada vez mejor.	Financiación, equipos, conexiones ...	Sí, incluso sin proponérselo.
Nidal Hassan	Mujeres, religión, política, violencia (sangre, crímenes de honor).	-	Positiva, en especial, el cine documental.	Financiación y libertad.	-
Sahar Mohamed Talaat	Hombre pobre, mujer velada, integristas (violencia)	Sólo los que tienen contacto con	Cine documental de gran calidad aunque	Financiación y recursos técnicos.	

		el mundo occidental por viajes, cine o libros.	técnicamente insuficiente.		-
<b>Sergi Doladé</b>	Falta de libertades y sus derivados: mujer, pobreza, derechos humanos.	Sí, a través de las comunidades emigrantes en Occidente.	Positiva: rompe con la tradición y aporta calidad y reflexión.	Industria, financiación y libertad.	Sí, combate el desconocimiento y acerca realidades.
<b>Viola Shafik</b>	Terrorismo, fundamentalismo islámico, opresión de la mujer y subdesarrollo y pobreza.	Sí, han crecido recibiendo influencias de la cultura occidental.	Muy positiva, independiente, mirada nueva y muy personal. Detecta una nueva generación de documentalistas en los últimos 15 años.	Financiación.	-
<b>Zienab Abdelgany</b>	Todos los árabes son iguales y todos son musulmanes; el islam es una religión violenta y sexista, los árabes son incapaces de autogobernarse, necesitan que les pongan normas desde fuera.	-	-	Público.	Sí, el cine y los medios en general son muy potentes en este sentido porque “humanizan”.
<b>Basel Ramsis</b>	Fundamentalistas, radicales, todos musulmanes, violentos (también a nivel político), machistas y antisemitas.	Sí, cualquier ciudadano medianamente culto sabe qué imagen hay del árabe en Europa y EE UU.	Muy positiva, especialmente en cuanto al cine documental, que está viviendo el mejor momento de su historia y es más interesante en estos momentos que el que se hace en la ficción.	Mejores vías de distribución, público.	Sí, tiende a ello, aunque la falta de público hace que su poder sea reducido.

Fuente: elaboración propia

## Capítulo 11: Conclusiones

La investigación que se presenta ha pretendido analizar la imagen que los directores de documentales de los países árabes de la cuenca mediterránea proyectan sobre las sociedades de esta región del mundo a través de sus obras recientes, tratando de descubrir aquello que denuncian, ensalzan y también desmienten, y averiguar si esta realidad concuerda con los estereotipos occidentales sobre las sociedades árabomusulmanas.

En este comienzo de siglo, se ha producido un fenómeno en la cinematografía de los países árabes de la cuenca mediterránea que consiste en una reactivación del cine documental que, sin ánimo de triunfalismos, ha logrado unas cotas de calidad notables en relación a los medios de que disponen. Este cine documental realizado por profesionales del mundo árabe ha sido impulsado, entre otros factores, por la revolución de las nuevas tecnologías digitales, que han facilitado técnicamente y han abaratado las grabaciones y ediciones de material audiovisual, mejorando notablemente la calidad del vídeo y sus posibilidades de ser proyectado en grandes salas. Otro factor que ha influido en este fenómeno ha sido la generalización del acceso a internet, que amplía las comunicaciones y permite la difusión de los trabajos al margen de los circuitos oficiales, aportando una libertad necesaria para los creadores. El surgimiento de nuevos canales de televisión vía satélite, cuyo paradigma es Al-Jazeera, y su labor en la profesionalización de realizadores y demás profesionales del sector, en la difusión de sus trabajos y también en la financiación ha sido muy importante. Otro factor remarcable ha sido la proliferación de festivales de cine que funcionan como escaparates al mundo y que facilitan con sus premios la financiación y las relaciones comerciales del sector, donde destaca nuevamente Al-Jazeera como promotor y organizador, junto a los llamados países del Golfo, que han apostado fuertemente por este tipo de eventos tratando de crear un circuito propio de alcance internacional y su propio *star system*. Finalmente, en cuanto a la financiación, una de las mayores dificultades con que se encuentra el cine de esta región, el recurso frecuente a la cofinanciación con países occidentales, especialmente europeos, está aportando algo de oxígeno al sector. Podríamos concluir esta introducción afirmando que todos estos factores colaboran, cada uno a su manera y en su medida, en la consecución de tres de los

elementos básicos para que pueda existir un cine de calidad: libertad creadora, medios y difusión.

Todas estas circunstancias hacen de este cine un objeto de análisis interesante que nos lleva al interrogante de qué muestran estos directores de sus países, qué sociedades retratan y si estos retratos coinciden con las ideas que imperan desde occidente respecto a las mismas o bien aportan nuevas perspectivas y matices.

En esta investigación se ha llevado a cabo el análisis de 30 documentales a través de sus 287 personajes para tratar de alcanzar el objetivo principal propuesto, que no es otro que realizar un diagnóstico acerca de si los documentales presentan o no los estereotipos occidentales sobre el mundo árabomusulmán, además de determinar las características de la construcción de un ‘nosotros’, que estos documentales transmiten.

Para ello se han identificado una serie de estereotipos principales en el marco teórico que después se han venido a confirmar con los testimonios de las entrevistas en profundidad realizadas. Así, se dividen en cuatro temáticas fundamentales: religión, mujer, pobreza y atraso y violencia.

### **11.1. Características de los documentales**

Los documentales analizados son una muestra de 30 y van desde el año 2001 (inicio del siglo XXI) hasta el inicio de las revoluciones árabes en 2010. La selección de la muestra la llevó a cabo el director y productor egipcio Basel Ramsis para los ciclos conocidos como Panorama de Cine Documental Árabe organizados por Casa Árabe de Madrid entre los años 2007 y 2010, y para ello, según ha manifestado en la entrevista que se le realizó para esta investigación, sólo tuvo en cuenta su nivel de calidad, honestidad (en referencia a la intención del director/a de mostrar fielmente la realidad) y la relevancia de los temas tratados, por lo que el resto de características de la selección podrían considerarse representativas de la producción que se está llevando a cabo en esta región del mundo.

Así, se observa que se han seleccionado menos películas del inicio de siglo (años 2001 a 2003), sumando los tres años un 13 por ciento de los documentales analizados. La selección ha aumentado exponencialmente en el periodo que va de 2004 a 2007 (con un 73 por ciento de las películas), destacando 2006 como el año más representado (un 23 por ciento de las películas), y se produce un descenso muy notable en la selección de

producciones de los dos años anteriores al inicio de las revoluciones árabes (2008-2009), que suponen un 14 por ciento de la selección.

Algo más de la mitad de los documentales analizados (un 57 por ciento) son coproducciones entre países árabes y occidentales (tan solo uno se ha coproducido entre dos países árabes: Palestina y Jordania), una opción que se confirma como recurrente a la hora de buscar financiación y que se ve facilitada por la proliferación de festivales internacionales de cine en los que tienen cabida las producciones árabes de la cuenca mediterránea, ya que promueven su visibilidad y las relaciones entre actores del sector a nivel internacional.

Respecto a los países productores, esta tendencia a la coproducción pone a Francia como el país que aparece en más películas de la muestra (ha participado en un 36,6 por ciento), teniendo en cuenta que además es el único país occidental que ha producido una película en exclusiva. El país árabe que más películas de la muestra ha producido es Egipto (aparece en un 26,6 por ciento de los documentales), confirmando que conserva su supremacía histórica en cuanto a industria cinematográfica se refiere, además, Egipto ha producido en exclusiva cuatro de las películas analizadas. Líbano y Palestina aparecen en un 20 por ciento de las películas como productores, con la salvedad de que el primero ha producido tres películas en exclusiva, mientras que Palestina, sólo una, por lo que la balanza se decanta hacia Líbano como país destacable en cuanto a actividad cinematográfica. Les siguen Marruecos, con un 13,3 por ciento, y Jordania y Alemania con un 10 por ciento cada una, situándose Alemania como el segundo país coproductor occidental, aunque a mucha distancia de Francia. Siria participa en un 6,6 por ciento y el resto de países aparecen con un discreto e igualado 3,3 por ciento que confirma la pésima situación de Argelia y Túnez, dos países que tienen un pasado cinematográfico a considerar, a diferencia de Yemen, con el mismo porcentaje pero que carece de esa tradición. Por parte de Occidente, aparecen con ese mismo porcentaje de participación Holanda, Bélgica, Canadá y Estados Unidos. Se observa que todos los países coproductores europeos tienen un pasado colonial.

En cuanto a la duración, es sabido que en el género documental la duración de las películas no es tan estandarizada y rígida como suele serlo en la ficción, teniendo una mayor cabida medidas como el cortometraje y el medimetraje. En este caso, la muestra contiene un 7 por ciento de documentales de menos de 30 minutos de duración, un 36 por ciento de

mediometrajes (entre 30 y 60 minutos) y una mayoría (57 por ciento) de largometrajes de más de una hora de metraje.

## **11.2. Perfil del documentalista árabe de la cuenca mediterránea del siglo XXI**

No sólo las treinta películas documentales de las que se han analizado los personajes ofrecen en sí mismas información relevante de las sociedades que quieren retratar, sino que esta información empieza por la idiosincrasia de sus directores/as, 28 en total, que constituyen en sí un testimonio de estas sociedades y de la generación de cineastas surgidos de las mismas. No en vano se ha dicho que el cine documental árabe de última generación es un cine intimista y personal y casi siempre próximo a su director/a.

Es por ello que uno de los objetivos de esta investigación se proponía realizar un perfil del documentalista árabe del siglo XXI a partir de los que han realizado los documentales de la muestra analizada, y, en el apartado anterior, podemos decir que ya se ha confirmado uno de los extremos que se sostenía en la hipótesis séptima, se trata del hecho de que esta generación de documentalistas recurre a capital y apoyo proveniente de la coproducción con países occidentales.

El estudio del perfil de los documentalistas viene a confirmar también la hipótesis segunda de que el sexismo, aunque existe, no está presente en todos los ámbitos de la sociedad sino que forma parte de los sectores sociales más retrógrados. En este caso, la representación de género en la dirección de los documentales está bastante igualada, y de las 30 películas, 14 están dirigidas por hombres, 14 por mujeres y dos por parejas de codirectores mujer-hombre. Esto no se traduce exactamente en que exista el mismo número de hombres y mujeres directores/as debido a que algún director/a es autor/a de más de una película, por lo que las cifras quedan del siguiente modo: hay 13 directoras y 15 directores.

Los 28 directores/as de los documentales analizados han nacido mayoritariamente en países árabes, tan solo tres de ellos lo han hecho en países occidentales pero han crecido en el seno de familias árabes: Nadia Bouferkas es nacida en Francia de padres argelinos; Namir Abdel Messeh es nacido también en Francia de padres egipcios, y Mourad Boucif ha nacido en Bélgica en una familia marroquí. En cuanto a sus orígenes, Líbano y Egipto son los países de origen más frecuente de los directores/as, seguidos de Marruecos, Siria y Jordania. La nota excepcional la aporta la directora Khadija Al-Salami, nacida en un país de

poca tradición cinematográfica como es Yemen. Otros países de procedencia, aunque en menor número, son Israel, Palestina, Turquía y Túnez.

El 71 por ciento de los directores/as ha cursado algún tipo de estudio en algún país occidental, por lo que nos aporta un perfil de personas que han viajado y residido fuera de sus países, que conocen el mundo occidental de primera mano y, por tanto, también sus estereotipos respecto al mundo árabe, que han podido incluso experimentar de forma directa y en primera persona, al tiempo que han podido tener una perspectiva con distancia de sus países de origen. Se observa también que estos directores/as han decidido regresar a sus países y mostrarlos en sus obras. En general, se ha observado que los estudios se realizan en sus países de origen y se perfeccionan o amplían en un país occidental. Esta cifra viene a debilitar o contradecir de facto otro de los estereotipos seleccionados, el del individuo árabe intrínsecamente “atrasado”, ignorante y/o cerrado dentro de su mundo e incapaz de evolucionar. Si lo observamos separado por géneros, el resultado viene a romper también con el estereotipo del sexismo y de la mujer oprimida y recluida, ya que hay más mujeres que hombres que se han formado en Occidente y que han salido de sus países de origen a vivir un tiempo (o definitivamente) en los llamados países occidentales, concretamente, de 13 mujeres directoras, 11 han salido fuera; mientras que de 15 directores varones, lo han hecho 9.

### **11.3. Retrato de los personajes y sociedades árabes de los países de la cuenca mediterránea en el siglo XXI**

La representación de géneros en el número de personajes que aparecen en los documentales difiere en un 9,4 por ciento a favor de los hombres (aparecen 27 hombres más sobre un total de 287 personajes), una diferencia que si se interpretara como signo de sexismo en la sociedad y/o en la mirada del/la documentalista, en todo caso no se correspondería con el estereotipo de la mujer invisible, sino más bien con un cierto grado de sexismo. Si lo relacionamos con el grado de protagonismo, nos encontramos con que de los personajes analizados, un 60,6 por ciento del total son protagonistas, entre protagonistas absolutos y protagonistas corales (aquellos que comparten el protagonismo con otros personajes, una estructura muy habitual en el género documental). Si se relacionan estos resultados con el género de los personajes, se aprecia que los directores de los documentales analizados han escogido a un mayor número de personajes protagonistas

absolutos femeninos que masculinos (3,8 frente a 2,1 por ciento), mientras que no ha sido así en el caso del protagonismo compartido o coral, donde aparecen más hombres que mujeres (30 frente a 24,7 por ciento), aunque están bastante igualados. Si sumamos los porcentajes de protagonistas (absolutos y corales), el resultado es de un 28,5% de mujeres protagonistas y un 32,1% de hombres, es decir, una representación levemente decantada hacia los papeles protagonistas masculinos. Cabe destacar que la aparición de un mayor número de papeles protagonistas absolutos femeninos se relaciona con una mayor cantidad de películas dedicadas al personaje de una mujer. Es decir, que una vez más, el estereotipo de la mujer invisible, que no participa o que no se manifiesta no es atendido por los/as documentalistas, que muestran a las mujeres en sus películas, no en grado de paridad absoluta pero con diferencias no demasiado alarmantes. Sí aumenta la diferencia en los papeles secundarios: 16,7 por ciento de mujeres frente a un 22,6 por ciento de hombres. En resumen, los documentalistas han preferido a la mujer frente al hombre para papeles de protagonista absoluta y no ha sido así para los protagonismos corales, con una diferencia de 5,3 puntos en términos de porcentajes, aunque donde la diferencia es mayor a favor de la representación masculina es en los papeles secundarios, con 5,9 puntos. En todo caso, la diferencia de presencia masculina y femenina en los documentales está lejos de equivaler al protagonismo que la estereotipia occidental atribuye a hombres y mujeres en la vida pública de los países árabomusulmanes representados.

Respecto a la representación por edades, en la franja que se ha llamado “jóven-adulto” (de 25 a 44 años), la presencia masculina y femenina es prácticamente igual, mientras que en la de adultos (45 a 65 años), la de mujeres desciende notablemente y encontramos 25 varones más sobre 287 personajes. En mayores de 65 años, el número de mujeres es la mitad que el de hombres. Sin embargo, la presencia femenina es casi el doble de la masculina en el caso de la franja de los más jóvenes (15 a 24 años) y prácticamente igual en niños/as. Estos datos parecen mostrar que los documentalistas han tenido más fácil encontrar mujeres dispuestas a protagonizar sus películas en la franja de las más jóvenes, otorgándoles un mayor protagonismo que a los hombres, tal vez para compensar el hecho de que, a medida que la edad aumenta, la presencia femenina desciende, aunque en la edad más representada globalmente (jóvenes/adultos), es prácticamente igual a la masculina. En definitiva, los documentalistas han mostrado preferentemente mujeres de entre 15 y 44 años, a partir de esa edad, la representación en comparación con la de los hombres desciende notablemente, lo que podría interpretarse como el cambio generacional,

la mujer joven más presente e implicada en la vida pública que la mujer de más edad, quizás signo de una tendencia que rompe con el estereotipo del sexismo omnipresente e inamovible y viene a mostrar que sí hay cambios en la sociedad árabomusulmana .

El atuendo constituye un elemento muy destacado dentro de la estereotipia del mundo árabe. Los documentalistas estudiados muestran a un 86% de los hombres vestidos al modo que hemos llamado “occidental” (en referencia a que no presenta distintivo alguno tradicional y pasaría inadvertido en un país occidental), una mayoría notable, mientras que en el caso de las mujeres, desciende a un 57,7%, también mayoría aunque no tan amplia.

La prenda tradicional más utilizada por la mujer es el hiyab, que llevan un 35,4% de las que aparecen, mientras que el nicab o el burka son absolutamente anecdóticos con un solo personaje en cada uno de los casos. Así, puede decirse que en los documentales analizados prácticamente no aparecen mujeres con el rostro tapado. Destaca también que, en ocasiones, las mujeres cambian la indumentaria “occidental” por la tradicional con el hiyab y aparecen de ambos modos en un 5,3 por ciento de los casos, aunque sólo lo hacen las jóvenes. Destaca el hecho de que la representación más numerosa es la de una mujer entre 25 y 44 años vestida al modo “occidental” (23 por ciento de las mujeres), seguida por mujeres de esta misma franja de edad con hiyab y mujeres algo mayores (45-65 años) con atuendo “occidental” en la misma proporción (ambas un 14,6 por ciento de los casos).

El hiyab aparece en un 30,4% de las mujeres más jóvenes (15-24 años), en un 36,5% entre las de 25 a 44 años, en un 35,2% en la franja de 45 a 65 años y en un 50% de los casos de mayores de 65 años. La progresión por edades que reflejan los documentales parece llevar a una disminución de su uso, aunque no a su desaparición. Sí se ha observado que, llevarlo o no, no constituye, en todo caso, un tema de debate o conversación central o importante en las historias que aparecen en los documentales, como sí lo es en Occidente.

Los documentales analizados parecen no conceder una excesiva importancia a mostrar de una forma explícita el estado civil de sus personajes, dado que en el 65 por ciento de los casos, simplemente, se desconoce. Se observa que se desvela más el estado civil de las mujeres que el de los hombres. Casi la mitad de las mujeres (46,9 por ciento de los casos) deja claro en el documental su estado civil, mientras que en los hombres sólo lo sabemos en una cuarta parte (25,5 por ciento), lo cual viene a mostrar que o bien la mujer es más explícita en estos temas o bien los documentalistas han querido mostrar esta información. Las mujeres que aparecen y de las que se sabe su estado civil (la mitad, como decíamos) son mayormente casadas (20 por ciento), seguidas de las solteras (13,1 por

ciento) y en mucha menor medida, divorciadas o separadas (8,4 por ciento), aunque éstas son más que las viudas (5,4 por ciento). En cuanto a los hombres, la exigua información de la que disponemos ofrece una franja mayor de casados, el doble que solteros, y muy pocos casos de divorciados y viudos, bastantes menos que mujeres.

El número de hijos es un tema que guarda relación con los estereotipos de sexismo y atraso por considerarse que en una sociedad que tiene muchos hijos la mujer no se ha emancipado y dedica todo su tiempo al cuidado de familias numerosas. También se ha identificado frecuentemente con “el otro amenazador”, que pertenece a una sociedad que crece y puede invadir. Es por ello que se escogió esta variable aunque, en la mayor parte de los casos, los documentales no consideran necesario mostrar si los personajes tienen o no hijos o su número, no considerándolo algo relevante. Así, del 67,9% de personajes no lo sabemos. Entre la minoría de la que sí se conoce este dato, lo más frecuente son entre 1 y 3 hijos, reduciéndose a menos de la mitad los casos de personajes con más de 3 hijos y un 4,2 por ciento que no tienen. El estereotipo de las mujeres al cuidado de familias numerosísimas no se aprecia en los documentales analizados.

Teniendo en cuenta que sólo se detalla el nivel de estudios de un 31,4 por ciento de los personajes, los documentales analizados muestran que un 21,6% de estos tienen estudios superiores, un 4,2 por ciento, estudios medios, y las cifras de estudios primarios, analfabetismo o personajes autodidactas quedan a un nivel anecdótico (éstas dos últimas categorías sólo aparecen en mujeres). Sí es destacable que aparecen menos mujeres con estudios superiores que hombres (26 frente a 36 personajes) pero su número es mayor en cuanto a estudios medios (9 frente a 3). Aun así, no se ha considerado muy relevante dado el elevado número de personajes del que no se conoce esta información.

Si se relaciona el nivel de formación con el grado de protagonismo que los personajes tienen en las películas, destaca que los grupos más numerosos y con mucha diferencia respecto a los siguientes, por este orden, son los protagonistas corales con estudios superiores y los secundarios con estudios superiores. Esos datos muestran que, si del personaje representado consta el nivel de formación, éstos son mayoritariamente con estudios superiores, tanto en hombres como en mujeres. Aparecen 26 personajes masculinos protagonistas con estudios superiores, y 17 mujeres, una diferencia que se reduce ligeramente si tenemos en cuenta que hay un 32,1 por ciento de hombres con papeles protagonistas frente a un 28,5 por ciento de mujeres protagonistas.

Respecto a la actividad profesional, los documentales analizados sólo nos ofrecen la información de si trabajan o no respecto al 60 por ciento de los hombres y el 40 por ciento de las de las mujeres aproximadamente. Casi la mitad de los hombres que aparecen en la película en términos absolutos (es decir incluyendo a aquellos de los que desconocemos este dato y a todas las franjas de edades, con niños y mayores de 65 años) trabajan; mientras que en el caso de las mujeres, el porcentaje es de un 36,1 por ciento, cifra que habría que compensar con el dato de que de ellas conocemos en menor medida si ejercen o no una actividad profesional remunerada. Como dato curioso, de las mujeres que muestran su situación laboral, sólo un 6,2 por ciento no trabaja. Si lo relacionamos sólo con el grado de protagonismo, se observa que los directores/as de los documentales han preferido hombres y mujeres que trabajan como protagonistas absolutos (64,7 por ciento), se han molestado menos en especificar si trabajan o no sus protagonistas corales (que como el término indica, comparten el protagonismo entre numerosos personajes), con un 46,5 por ciento sin especificar y un 40,1 por ciento que trabajan, y respecto a los secundarios, o no han especificado (54 por ciento), o trabajan (39,8), quedando la etiqueta de “no trabaja” muy reducida. Respecto al tipo de trabajo que realizan los personajes que aparecen en los documentales, se aprecia una mayor representación de empleos cuya actividad requiere estudios y aplicación de los mismos (etiquetado como “trabajo intelectual”). Entre los hombres, un 68 por ciento de los que se conoce su oficio ejercen una profesión intelectual frente a un 32 por ciento de tipo práctico. Entre las mujeres, de las que se conoce su oficio en menor medida, como se ha visto, el porcentaje de las que realizan actividades que requieren estudios es de un 80 por ciento frente a un 20 de tipo más práctico. De estos datos se aprecia que aparece una proporción mayor de mujeres trabajando en una escala profesional más elevada. Finalmente, los documentales muestran que los hombres trabajadores autónomos y contratados están muy igualados (28 y 31 respectivamente), mientras que en el caso de las mujeres, es más habitual que trabajen por cuenta ajena que en negocios propios (28 mujeres contratadas y 17 autónomas). De todas formas, los datos respecto a la actividad profesional no son concluyentes debido a la cantidad de personajes de los que no se sabe qué tipo de trabajo ejercen, lo que disminuye considerablemente la representatividad de los mismos.

Con respecto al marco espacial en el que los documentalistas han situado a los personajes, en su mayor parte aparecen en sus viviendas (31,7 por ciento), seguido de la calle (20,9 por ciento) y del lugar de trabajo (17,8 por ciento) en términos absolutos,

aunque estos son ligeramente matizables por las cifras correspondientes a personajes que aparecen en más de una ubicación. Así, pues, la vivienda tiene un papel relevante aunque podría verse favorecido por las facilidades que presenta este espacio privado para la grabación. Aun así, llama la atención el hecho de que la diferencia de porcentajes entre las tres localizaciones principales no es mucha. Si tomamos en cuenta las diferencias por sexos, éstas son casi inexistentes en cuanto a la representación en la vivienda (31,2% hombres y 32,3% mujeres) y en la calle (un punto por encima las mujeres respecto a los hombres), y se distancian en 6 puntos a favor del hombre en el lugar de trabajo. Es decir, los documentalistas han mostrado una mujer que tiene la misma presencia en la calle que el hombre y también en la vivienda, sólo en el trabajo su representación es algo menor. De aquí se podría destacar que los documentalistas no muestran una mujer encerrada en casa y que no participa de la vida pública y social de la calle (estereotipo de la mujer oprimida), aunque al mismo tiempo, sí presentan al hombre con algo de mayor presencia en el lugar de trabajo como marco espacial propio.

Respecto a la división social, tema reflejado en la hipótesis quinta de esta investigación, viene a confirmarse que los documentales árabes analizados no muestran una sociedad dividida entre pobres y jeques multimillonarios, sino que retratan a personas de muy variadas clases sociales donde lo más frecuente es la clase media. Si contemplamos la estratificación realizada, los documentales muestran una mayoría de personajes que hemos calificado de “pobres” (27,5 por ciento) como el peldaño social inmediatamente anterior a la marginalidad. Son personajes que luchan a diario por obtener alimento y tienen un lugar donde dormir, nada más en cuanto a posesiones o comodidades. Le sigue muy de cerca la representación de la clase media (25,8 por ciento) referida a aquellos personajes que disponen de un empleo que cubre más que sus necesidades básicas de forma regular, es la que suele identificarse con personas que poseen un negocio propio o una profesión definida y viven cómodamente. El siguiente eslabón representado es el de la que se ha considerado clase media-baja (22 por ciento de los personajes), que se refiere a aquellos que tienen un empleo u ocupación que les permite un sustento mínimo pero regular. Los porcentajes descienden considerablemente en relación a las otras clases sociales representadas, con un 11,1 por ciento de personajes pertenecientes a la clase media-alta (aquellos que disponen de un empleo o renta con el que cubrir no sólo necesidades básicas sino también lujos y comodidades que van más allá. Suele identificarse con personas de profesiones liberales o estudios superiores), un 8,4% de clase alta, definida como la que

comprende a los personajes que podríamos catalogar de “ricos” (pueden vivir sin trabajar y/o sin que el sustento sea una preocupación). En último lugar aparecen los eslabones de los extremos de la cadena social: marginal (5,2 por ciento) y millonarios (jeques), que simplemente no tienen ninguna representación en los documentales analizados, ni siquiera como referencia lejana. Destacar que esto contradice el estereotipo de la sociedad estratificada en dos polos: pobres y multimillonarios (jeques). Si sumamos las tres categorías que se han dedicado a la clase media, el porcentaje de personajes es de un 58,9 por ciento, una notable mayoría.

Observando las clases sociales según el grado de protagonismo de los personajes, destaca que los documentalistas analizados han escogido como protagonistas absolutos en primer lugar a personajes de clases media-baja y media, seguidos por personajes pobres y marginales en un porcentaje de aproximadamente la mitad y aparece algún caso de clase alta o “ricos”. Respecto a los protagonistas corales, los pobres representados aumentan exponencialmente hasta un 18,8 por ciento, siendo los preferidos junto a las clases medias (baja, media y alta), que tienen porcentajes muy similares en torno al 9 por ciento de personajes cada una, sumando entre las tres un 26,9 por ciento. Se observa un 6,6 por ciento de personajes de clase alta como protagonistas corales y un anecdótico 2,4 por ciento de personajes marginales. Una vez más, las clases medias copan el protagonismo. En cuanto a los personajes secundarios, priman las clases media-baja y media con casi una cuarta parte de los personajes representados.

Un 16,7 por ciento de los protagonistas de los documentales reivindica de manera expresa un sistema democrático o bien más democracia, lo cual conecta directamente con la hipótesis sexta que afirmaba que los documentalistas árabes que realizan sus películas en este inicio de siglo XXI no retratan a una población radicalizada y fundamentalista sino que se fijan en personajes que reivindican o luchan por valores como la igualdad, la libertad y la democracia. Además, cabe destacar que los personajes que figuran en “no/no consta” como categoría, comprenden a los que no lo han hecho de manera expresa, es decir, que incluye a todos aquellos de los que no consta aunque se trasluzca de sus actos que serían partidarios de esta reivindicación. Estas cifras vienen también a constatar que los documentalistas árabes del siglo XXI analizados no parecen conectar con el estereotipo visto en el apartado teórico de este trabajo de que los árabes son intrínsecamente antidemocráticos o incapaces de autogobernarse. En este mismo sentido, un 11,8 por ciento de los personajes de los documentales denuncia de forma expresa el problema de la

falta de trabajo y oportunidades, destacando como otro de los temas remarcables en los documentales. Distinguiendo en qué clase social se produce más, se observa que es en la clase social que hemos denominado “pobres”, con una diferencia notable respecto al resto de categorías. Estos datos vienen a confirmar el carácter social de los personajes y temáticas escogidas por los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea en este inicio del siglo XXI.

En cuanto a la discriminación laboral de las mujeres, tema escogido como una de las manifestaciones del estereotipo del sexismo omnipresente en las sociedades árabes, los documentales analizados muestran, entre 287 personajes, sólo una mujer que afirma haberla padecido. Esta mujer trabaja y tiene estudios universitarios. No se muestra a ningún hombre ejerciendo (o explicando haberlo hecho) discriminación laboral a alguna mujer. En definitiva, se trata de un tema prácticamente inexistente en los documentales.

En el apartado dedicado a la “violencia”, uno de los estereotipos más arraigados en Occidente sobre las sociedades árabomusulmanas y sus individuos, sólo se han tenido en cuenta testimonios o imágenes directas tanto de violencia activa como pasiva. Así, se observa que de los 287 personajes analizados, 3 hombres manifiestan haber ejercido violencia machista y 16 mujeres, haberla padecido (un 12,3 por ciento de las mujeres que aparecen). De los hombres, ninguno de ellos aparece como protagonista (los 3 son secundarios), mientras que de las 16 mujeres, una sí es protagonista absoluta, 10 son protagonistas corales y 5, secundarias. Esto viene a mostrar que el retrato de las sociedades árabes de la cuenca mediterránea por los documentalistas no esconde que existen casos de violencia machista, poniendo la cámara más sobre las víctimas que sobre los agresores y ofreciéndoles papeles protagonistas. No obstante, cabe mencionar que las 16 mujeres que han padecido violencia machista y los 3 hombres que la han ejercido aparecen en 4 de las 30 películas, de lo que se desprende que a lo largo del resto de 26 películas no es un tema que se trate o al que se le dé una excesiva relevancia dado que no aparecen personajes que manifiesten estar afectados por ello.

La violencia estructural, entendida como la violencia de Estado (detenciones y encarcelamientos con torturas) o bien enfrentamientos armados o guerra, y en menor medida, violencia callejera, está mucho más presente en los documentales, siendo uno de los temas recurrentes de los personajes analizados. Cerca de una cuarta parte de los personajes manifiesta haberla padecido o bien afirma vivir con el temor de padecerla de forma inminente. En relación a los géneros, en número de casos no hay diferencias

notables entre ellos, aunque en términos de porcentaje sí se traduce en una mayor proporción en el género femenino por estar algo menos representado en las películas. Si se valora en relación a la edad de los personajes, un 34,4 por ciento de los adultos (45-65 años) que aparecen en los documentales han padecido o temen padecer violencia inminente en su entorno. Les siguen los jóvenes-adultos (25-44 años) con casi un 20 por ciento, y las cifras se disparan en las franjas menos representadas, ya que se pone de manifiesto que un 40 por ciento de los niños que aparecen en el documental (aparecen un total de 15 niños) manifiestan el temor a esa violencia inminente, un 20 por ciento de los jóvenes (15 -24 años) y un 23,8 por ciento de los mayores de 65 años, en este caso debido sobre todo a sus recuerdos de violencia vivida en otros tiempos. Este es, sin duda, el dato que más se ajusta a los estereotipos occidentales sobre las sociedades árabomusulmanas, y los documentalistas han puesto su foco en ello y lo han tomado como uno de los temas más presentes entre las preocupaciones de sus personajes.

Los matrimonios forzados forman parte de la violencia ejercida contra las mujeres y son uno de los estereotipos más arraigados en Occidente respecto a las sociedades árabomusulmanas. De los datos recogidos se desprende que los documentalistas no le han concedido importancia al tema pero tampoco lo han evitado cuando ha surgido en forma de testimonio (aunque en ninguno se ha tomado como tema central). Así, aparecen 8 mujeres entre 130 que afirman haberse casado obligadas en algún momento de sus vidas (un 6,1 por ciento del número total de mujeres) repartidas en 4 películas. De estos testimonios, tres tienen entre 15 y 24 años, cuatro son de entre 25 y 44, y una tiene entre 45 y 65. No hay ninguna niña ni ninguna mayor de 65 años. En las 26 películas restantes no hay noticia de ningún matrimonio forzado.

En el análisis de los documentales se ha llevado a cabo un registro de la aparición de personajes que puedan ser considerados “fundamentalistas”, conscientes de que no es una definición sencilla. Así, tal como se ha explicado en el apartado de “Fichas de análisis”, se ha considerado el calificativo “fundamentalista” o “integrismo islámico” en su sentido más extendido como aquel que realiza una interpretación rigorista del Corán y toma la yihad en su sentido belicista, apoyando la existencia de un Estado islámico y siendo partidario de usar la violencia para lograrlo. Esta condición deberá ser expresada por el personaje en el documental o derivarse sin equívocos de sus actos. En el documental tan sólo se ha hallado un personaje que responda a estas características, se trata del protagonista de la película *Reciclaje* (2007), dirigida por Mahmoud Al Massad, que relata la

vida de Abu Ammar, ex combatiente de Afganistán y nativo de Zarqa, la ciudad jordana que vio nacer al difunto líder de al Qaeda, Abu Musa Al Zarqawi. Paradójicamente, el protagonista aspira a emigrar a los Estados Unidos en busca de oportunidades profesionales y una vida mejor. El director quiso mostrar la realidad de esta ciudad que conoce bien por haber nacido en ella y romper el estereotipo de que “todos son terroristas”, mostrando la realidad del día a día de sus personajes, sus dificultades y sus debates internos como sociedad. En un inicio se incluyeron las variables de “terrorista” y “terrorista suicida” para comprobar si en los documentales se mostraba algún personaje que respondiera a este perfil. El resultado ha sido contundente: no aparece ningún personaje terrorista ni terrorista suicida, considerando esta categoría a aquellos que se preparan o están dispuestos a ejercer una acción terrorista. Los documentalistas analizados no han tomado en consideración a estos personajes a la hora de retratar sus sociedades.

En torno a la religión existen una serie de estereotipos profundamente arraigadas en Occidente, como el de que todos los árabes son musulmanes y de que la sociedad y los poderes públicos están regidos por una religiosidad intrínseca o consustancial a sus ciudadanos y que impregna sus vidas en todos sus ámbitos. Lo más destacable en el análisis de la religión a la que pertenecen los personajes que aparecen en los documentales analizados es que la mayoría de ellos (62,4 por ciento) no expresan su religión ni se ofrecen imágenes que los capten en acciones de las que se derive inequívocamente su pertenencia religiosa. Es decir, no se ha considerado un tema clave o fundamental a explorar o mostrar por parte de los documentalistas árabes cuya obra se ha analizado. Del 37,6 por ciento que sí manifiestan o muestra su adscripción religiosa, la mayoría son musulmanes (35,9 por ciento) y tan solo un 1,7 por ciento de los personajes es cristiano. En el análisis de los treinta documentales, se ha registrado si los personajes manifiestan sentirse afectados por conflictos de tipo religioso de forma directa, ya sea por censura religiosa o con base en asuntos religiosos, prohibición de matrimonios mixtos entre miembros de diferentes religiones, discriminación explícita por motivos religiosos... Se han considerado sólo los personajes que lo manifiestan de forma expresa. Se observa que sólo un 4,2% de los personajes manifiesta verse afectado por un conflicto de tipo religioso, por lo que está muy lejos de ser el tema central escogido por los documentalistas árabes cuya obra se ha analizado, que más bien otorgan a este tema poca atención.

#### **11.4. Entrevistas en profundidad**

Las siete entrevistas en profundidad realizadas han venido a confirmar los estereotipos que en el apartado teórico de esta investigación se individualizaron para su búsqueda en los documentales, así ha habido acuerdo sobre estereotipos como la violencia, la opresión de la mujer, la religión omnipresente, convertida en ciertos casos en fundamentalismo y ligada al atraso y la pobreza generalizados, la ausencia de un espacio de comunicación pública estructurado que provoca la falta de capacidad o conciencia democrática, y el escenario de fondo del crecimiento del terrorismo tan destacado en los medios de comunicación occidentales y que opaca/invisibiliza otros muchos aspectos. Por otro lado, se ha confirmado que los directores/as árabes tienen conciencia acerca de los estereotipos que vienen enjuiciándolos de antemano desde Occidente. Ha habido unanimidad al considerar el elevado nivel de los documentales de última generación de los países de la cuenca mediterránea, pero se han confirmado las carencias de este cine en general (tanto en el género documental como en la ficción) del apoyo de una verdadera industria, de financiación, de medios técnicos, de libertad, de mejores canales de distribución y de público. Finalmente, han confirmado que a través del cine pueden combatirse los estereotipos “incluso sin proponérselo”, porque “humanizan”, acercan realidades, empatizan al espectador mediante el sentimiento, que no el sentimentalismo, y combaten el desconocimiento, aunque para ello se necesita de un público más amplio y mejores redes de distribución de sus productos.

#### **11.5. Cumplimiento de objetivos y confirmación/refutación de hipótesis**

El principal objetivo de esta tesis doctoral plantea realizar un diagnóstico acerca de si los documentales responden/reaccionan o no a los estereotipos occidentales sobre el mundo árabomusulmán, además de determinar las características de la identidad que estos documentales transmiten. Los objetivos siguientes desgranar esos estereotipos principales, empezando por la acusación de encontrarnos con una sociedad absolutamente sexista y paternalista. Al respecto, la propia selección de documentales analizada, realizada por el director egipcio Basel Ramsis en virtud de “la calidad, honestidad e interés de los temas”, empieza a deshacer el estereotipo al haber el mismo número de películas dirigidas por hombres y por mujeres, que, por haber directores que repiten, se traduce en la participación

de 13 directoras y 15 directores. Por otro lado, es relevante el dato de que hay más directoras que directores que han viajado y/o residido en países occidentales para completar su formación (lo han hecho 11 de las 13 directoras, mientras que sólo 9 de los 15 directores). En los documentales aparecen más hombres que mujeres (54,7 por ciento frente a 45,3 respectivamente), lo cual puede reflejar cierto grado de sexismo pero está muy lejos de representar una mujer invisibilizada, como reza a veces el estereotipo. Por franjas de edad, aparecen más mujeres jóvenes que hombres (el doble) y están igualados hasta los 45 años, es a partir de esa edad cuando la presencia femenina disminuye, lo que probablemente venga a confirmar la hipótesis de que el sexismo puede estar presente como reminiscencia del pasado y en vías de superación vista la evolución de estas cifras según las edades. En cuanto al grado de protagonismo (ligado al estereotipo de la invisibilidad de la mujer), hay un 32,1 por ciento de hombres con papeles protagonistas frente a un 28,5% de mujeres protagonistas, una diferencia que no invisibiliza a la mujer. La mayoría de mujeres que aparecen en los documentales van vestidas al modo que hemos denominado “occidental”, una parte nada desdeñable (35,4 por ciento) lleva la cabeza cubierta por un hiyab (la cifra desciende a medida que desciende la edad) y la mujer con el rostro tapado prácticamente es inexistente en los documentales (dos casos puntuales con un grado de protagonismo secundario). Lo que sí es destacable es que no hay prácticamente debate o conversaciones al respecto, como sí existen en Occidente, como si los documentalistas y sus personajes no le otorgaran ninguna importancia al tema del atuendo. Tampoco parece atribuírsele importancia a si los personajes tienen hijos o no, por lo que en la mayor parte de los casos no se muestra. Aun así, entre los que sí lo dan a conocer, lo más frecuente son entre 1 y 3 hijos, lejos del estereotipo de la mujer cargada de hijos a los que dedica toda su vida, síntoma de una sociedad sexista y “atrasada”, otro de los estereotipos arraigados en Occidente. Destaca que aparecen menos mujeres con estudios superiores que hombres (26 personajes femeninos frente a 36 masculinos) pero su número es mayor en cuanto a estudios medios (9 y 3 respectivamente). Un 36,1 por ciento de las mujeres que aparecen en los documentales consta que trabaja fuera del hogar, (una cifra que pierde representatividad porque casi en el 60 por ciento de casos simplemente no se especifica). Aparecen más mujeres en trabajos intelectuales (80 por ciento) que de tipo manual (20 por ciento), y la proporción es mayor que en el caso de los hombres que trabajan (68 frente a 32 por ciento de trabajo intelectual y manual). En cuanto al grado de autonomía del trabajo, los documentales muestran más mujeres trabajando para otros (contratadas) que autónomas o

dueñas de su propio trabajo (28 mujeres frente a 17), siendo así también para en el hombre pero con menor diferencia (31 frente a 28). Hombres y mujeres aparecen prácticamente en igual proporción en sus casas y en la calle (contraviniendo el estereotipo de la mujer encerrada), mientras que la presencia en el trabajo de la mujer es menor que la del hombre (6 puntos de diferencia). No aparece discriminación laboral en el trabajo en su forma activa ni pasiva (un caso entre 287 personajes) pero sí encontramos a 16 mujeres que aseguran haber padecido violencia machista (y 3 hombres haberla ejercido), lo que supone un 12,3 por ciento de las mujeres que aparecen en los documentales aunque distribuidas en 4 películas, lo que significa, que en los 26 documentales restantes, no se ha considerado que fuera un tema a tratar. En definitiva, tal como rezaba la hipótesis segunda de esta tesis, los documentales árabes actuales no muestran una sociedad sexista/patriarcal como la que percibimos en Occidente, donde todo está impregnado de esta actitud y los individuos se dividen en hombre opresores y mujeres oprimidas. Por el contrario, los documentalistas árabes muestran una sociedad donde el sexismo/patriarcalismo forma parte de los sectores sociales más retrógrados como reminiscencia del pasado y como algo en vías de superación.

El segundo objetivo de este trabajo consiste en averiguar si las sociedades que los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea muestran en sus obras viven sometidas a la religiosidad, siendo ésta uno de los principales rasgos definitorios de las sociedades, de sus individuos y de sus conflictos. De los resultados de la investigación se aprecia que del 62,4 por ciento de los personajes no se indica su pertenencia religiosa, ni de forma expresa ni a través de rituales o símbolos que la harían deducible, de lo que se deriva que no es un asunto relevante para los documentalistas. Asimismo, tan sólo un 4,2 por ciento de los personajes expresa en algún momento estar padeciendo algún conflicto de tipo religioso del tipo que sea. En definitiva, vendría a corroborar la tercera hipótesis de esta tesis que afirma que los documentales árabes de los países de la cuenca mediterránea y realizados en las últimas décadas no muestran una sociedad sometida a la religiosidad y donde la identidad religiosa rige por completo las vidas de las personas. Por el contrario, la religión y los conflictos religiosos no son los protagonistas de sus historias.

El tercer objetivo ha sido estudiar el nivel de violencia que los documentales realizados por directores/as árabes de la cuenca mediterránea en la primera década del siglo XXI muestran en las sociedades árabes y entre sus individuos. Ya se ha mencionado que un 12,3 por ciento de las mujeres que aparecen en los documentales explican haber padecido violencia machista, por lo que se aprecia que los documentalistas no han centrado sus

películas en ello pero sí han permitido que se muestre como parte de una realidad, pero más preocupante es la que hemos llamado violencia estructural o del entorno. Una cuarta parte de los personajes explica haberla padecido o vivir bajo el temor de ser víctima de la misma de forma inminente. Por otro lado, de las 130 mujeres que aparecen en los documentales, 8 aseguran haber sido forzadas a casarse, testimonios que se distribuyen en 4 películas, no constituyendo por sí un tema escogido por los documentalistas aunque tampoco esquivado. De estas cifras se desprende que la violencia estructural es la más frecuente y sí constituye un tema al que los documentalistas prestan atención y sobre el que reflexionan. Así, la hipótesis cuarta que se planteó al principio de esta investigación no está desencaminada al afirmar que los documentales árabes de principios de este siglo no escogen como protagonistas a personajes que usan la violencia en sus relaciones y se comportan como “bárbaros”, sino que más bien ponen su foco sobre posibles víctimas de estos comportamientos que se consideran propios del pasado. Tal vez esta última parte de la aseveración sea la menos ajustada, ya que es claro que no se considera algo propio del pasado en cuanto al temor constante que muestran muchos personajes a que se desencadene la violencia en su entorno. Sí podría decirse que las mujeres que explican sus experiencias de violencia sexista y especialmente de matrimonios forzados hablan de ello como recuerdos más bien de un pasado que se está superando.

El cuarto objetivo consiste en precisar la estratificación de las sociedades árabes según la capacidad económica de los individuos basándonos en lo que los documentales analizados muestran. Así, se ha detectado una mayoría de personajes denominados “pobres” (27,5 por ciento). La clase media se ha dividido de acuerdo a las características de las sociedades representadas, en tres grupos (media-baja, media y media-alta) que, por sí solos no superan a los “pobres” pero sí sumados, ya que en conjunto representan un 58,9 por ciento de los personajes. Sólo aparecen un 8,4 por ciento de “ricos” o clase alta y un 5,2 por ciento de los denominados “marginales”. Ningún jeque árabe multimillonario. Entre los protagonistas, las clases medias son las más representadas y, como secundarios, priman las clases media-baja y media con casi una cuarta parte de los personajes. Por lo tanto, la quinta hipótesis, que establece que los documentales árabes de última generación no muestran una sociedad dividida entre pobres y jeques multimillonarios, sino que retratan a personas de todas las clases sociales, donde lo más frecuente es la clase media parece confirmarse, y añadiríamos que dentro de la clase media, es más abundante la más humilde.

El objetivo quinto establece la intención de determinar en qué medida adjetivos tan comunes en Occidente para definir las sociedades árabomusulmanas y a sus individuos como son “terrorista” y “fundamentalista” pueden encontrarse en los retratos de individuos y sociedades que presentan la última generación de documentalistas árabes de la cuenca mediterránea en sus obras. La respuesta es que sólo aparece un personaje entre los 287 analizados que podría calificarse de fundamentalista y ningún terrorista o terrorista suicida, por lo que la sexta hipótesis no parece desencaminada al afirmar que los documentalistas árabes que realizan sus películas en este inicio de siglo XXI no retratan a una población radicalizada y fundamentalista sino que se fijan en personajes que reivindican o luchan por valores como la igualdad, la libertad y la democracia. Esto se confirma con el dato de que un 16,7 por ciento de los protagonistas de los documentales reivindica de manera expresa un sistema democrático o bien mayores cotas de democracia. Esta hipótesis enlaza con el objetivo sexto que pretendía determinar qué tipo de conflictos son los más habitualmente reflejados por los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea en la primera década del siglo XXI. Así, se observa que la falta de democracia es uno de los más presentes entre las preocupaciones de los personajes, ya se ha visto que la violencia del entorno donde habitan es otro conflicto importante del que los personajes se hacen eco con mucha frecuencia y que muestra unas sociedades donde la guerra, los enfrentamientos violentos o las represalias se viven como una amenaza presente y constante, frecuentemente ligada en su origen a problemas identitarios. Otro de los temas reflejados en los documentales a través de los testimonios directos de sus personajes es la falta que manifiestan de oportunidades laborales, que denuncian un 11,8 por ciento de los personajes de forma expresa. Finalmente, la séptima hipótesis de este trabajo viene a corroborar este extremo afirmando que los documentalistas árabes de la cuenca mediterránea que han realizado sus trabajos en la primera década de este siglo tienen un perfil comprometido y tratan temas principalmente sociales y políticos, para lo que cuentan con capital y apoyo proveniente de la coproducción con países occidentales. Y es que el perfil del documentalista árabe del siglo XXI es un director/a nacido/a en un país árabe, formado/a en Occidente durante un periodo de tiempo y que efectivamente puede recurrir a la coproducción con países occidentales para financiar su trabajo, en el que escoge reivindicaciones sociales y políticas como la precariedad laboral, la necesidad de mayores cotas de democracia o el problema de la violencia estructural como temas, retratando sobre todo las clases medias y pobres de sus países. Todo esto viene a confirmar de alguna forma

la primera hipótesis que establecía que los documentalistas árabes de los países de la cuenca mediterránea que trabajan en este siglo XXI muestran una sociedad diferente a la estereotipada por Occidente.

## **11.6. Futuras investigaciones**

Como bien decía el profesor Umberto Eco (1982), al finalizar una tesis doctoral, es frecuente sentir el impulso y hasta cierta urgencia por ir más allá en la investigación del tema tratado. Ello ocurre porque, al profundizar en cualquier tema, nos percatamos del campo que se abre ante nuestros ojos por descubrir.

Tras la redacción de este trabajo de investigación, se han podido comprobar las carencias informativas que existen sobre el cine árabe, especialmente el más reciente, por lo que el abanico de vías a abrir en este sentido es muy amplio, aunque también las dificultades de acceso al visionado de este cine.

Esta doctoranda, por motivos prácticos, ha tenido que acotar los documentales analizados justo hasta el momento anterior a iniciarse las llamadas “primaveras árabes”, un periodo que ya se ha reconocido como de gran iniciativa y creatividad entre los cineastas que han querido mostrar lo vivido en sus países y los cambios a los que se enfrentan, conscientes de estar convirtiéndose en testimonios de la historia, especialmente en Egipto, donde existe un caldo de cultivo de cineastas muy interesante. Así, en una segunda etapa, sería interesante llevar a cabo un estudio del cine documental derivado de estas revoluciones y de estos deseos de cambio de algunas sociedades árabes.

Asimismo, la presente investigación se ha centrado especialmente en un análisis cuantitativo, sólo complementado cualitativamente por las entrevistas realizadas. Esta doctoranda ha podido apreciar las limitaciones de la investigación cuantitativa y el objetivo de llevar a cabo un análisis cualitativo que se adentre en el cine documental árabe para captarlo y explicarlo en toda su esencia y complejidad sería una línea interesante a desarrollar. Finalmente, se ha detectado un elemento común como fuente de los conflictos, preocupaciones y reivindicaciones de los personajes estudiados de los muy diversos países que muestran los documentales: la identidad, y resultaría interesante adentrarse en una investigación de sus conflictos identitarios.



## Bibliografía

- Abu Zayd, N. H.** (2012). “Religiones: de la fobia al entendimiento”. En Martin, G. y Grosfoguer, R. (Eds.), *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*. Madrid: Casa Árabe, 11 – 34.
- Adorno, T. W.** (2006). “Transparencias cinematográficas”. En *Archivos de La Filmoteca*, 52, 130 – 138.
- Adorno, T. W.; Frenkel-Brunswik, E., Daniel J.; Sanford, R. N.** (1950). *La Personalidad Autoritaria*. Nueva York: Norton and Company.
- Ahlstrand, M.** (2007). *Gender Stereotyping in Television Advertisements. A case of Austrian state television*. (Tesis doctoral inédita). Austria: Lulea Techniska Universitet. Recuperado el 3 de mayo de 2014 de: <http://epubl.ltu.se/1402-1773/2007/236/LTU-CUPP-07236-SE.pdf>.
- Ahmed, L.** (1993). “The discourse of the veil”. En *Women and gender in islam: Historical roots of a modern debate*. New Haven: Yale University Press.
- Ahmed, L.** (2011). *A Quiet Revolution. The veil's resurgence, from de Middle East to America*. New Haven: Yale University Press.
- Allport, G. W.** (1979). *The nature of prejudice*. Cambridge, Massachusetts: Perseus Books.
- Almárcegui, P.** (1995). “Orientalismo: veinte años después después”. En *Quaderns Del Iemed*, 4, 1–10.
- Álvarez-Osorio, I.** (2011). “El mito de la conflictividad del mundo árabe. De la época colonial a las revueltas populares”. En *Investigaciones Geográficas*, 55, 55–70.
- Ameli, S. R., Marandi, M. S., Ahmed, S., Kara, S., y Merali, A.** (n.d.). *British Muslims' Expectations of the Government - The British Media and Muslim Representation: The Ideology of Demonisation*. Wembley: Islamic Human Rights Commission.
- Antonio, J. y Alcantud, G.** (2008). “Lo moro revisitado. Dimensión estética, diversidad cultural, función crítica, fantasma social”. En *Revista Interuniversitaria de Formación Del Profesorado (RIPF)*, 31, 29–48.
- Arensburg, G.** (2010a). *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. Las Palmas de Gran Canaria: Casa África.
- Armes, R.** (2010). *Arab filmmakers of the middle east: a dictionary*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press.
- Barnouw, E.** (1993). *Documentary. A history of the non fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Barnouw, E.** (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

- Bayat, A.** (2010). "No Silence, No Violence: A post-Islamist Trajectory". En Stephan, M. S. (Ed.), *Civilian Jihad. Nonviolent Struggle, Democratization and Governance in the Middle East*. New York: Palgrave MacMillan, 43–52.
- Becerra, S.** (Ed.) (2010). *Primera muestra de cine de medio Oriente contemporáneo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Cinemateca Distrital.
- Benelli, N., Hertz, E., Delphy, C., Hamel, C., Roux, P., y Falquet, J.** (2006). "Del'affaire du voile à l'imbrication du sexisme et du racisme". *Nouvelles Questions Féministes*, 25 (1), 4–11.
- Bensalah, M.** (2005). *La pasarela cinéfila. Un recorrido por el cine mediterráneo*. Barcelona: Cidob Edicions.
- Bensalah, M.** (2006). "Islam y representaciones mediáticas". En *Revista CIDOB D'afers Internacionals*, 73-74, 69–83.
- Berciano, R.** (2007). *El documental en televisión: tradición y debates en torno al documental en la genealogía de las actuales formas de no ficción*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Berger, M.** (2011). *Cine y censura. ¿Cine y democracia? Los casos de Túnez y Egipto*. Fuente electrónica [en línea], *Africaescine*. En: [http://www.fcat.es/FCAT/index.php?option=com\\_content&view=article&id=271:cine-censura-y-democracia-en-tunez-y-egipto&catid=55:a-fondo&Itemid=89](http://www.fcat.es/FCAT/index.php?option=com_content&view=article&id=271:cine-censura-y-democracia-en-tunez-y-egipto&catid=55:a-fondo&Itemid=89) [consultado el 27/8/2014].
- Bernabé, L. F.** (2009a). "Identidad y cohesión, exclusión y expulsión de los moriscos de España". En *Hesperia Culturas Del Mediterráneo*, 13, 87–101.
- Bernabé, L. F.** (2009b). *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Bessis, S.** (2002). *L'Occident et les Autres. Histoire d'une suprématie*. París: La Découverte.
- Bolaños De Miguel, A. M.** (2005). "Memoria y cine: los conflictos en Oriente Medio". *Papeles Ocasiones*, 9, 31–43.
- Breschand, J.** (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Brown-Givens, S. y Monahan, J.** (2005). "Priming mummies, jezebels, and other controlling images: An examination of the influence of mediated stereotypes on perceptions of an African American woman". En *Media Psychology*, 7(1), 87–106.
- Bruzzi, S.** (2000). *New documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge.
- Bueno, T.** (2012). *Estereotipos de género en los orígenes de la publicidad: la imagen femenina en el cartel artístico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Caldevilla, D.** (2010). "Estereotipos femeninos en series de televisión". En *Chasqui*, (111), 73–78.

- Cardini, F.** (2002). *Nosotros y el Islam : historia de un malentendido*. Barcelona: Crítica.
- Caro Baroja, J.** (1991). *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Istmo.
- Carroll, N.** (2003). *Engaging the moving image*. New Haven: Yale University Press.
- Casa Árabe** (2010). *Informe sobre el conocimiento en los países árabes, 2009, 6*.
- Casas, M. y Dixon, T.** (2003). “The impact of stereotypical and counter-stereotypical news on viewer perceptions of Blacks and Latinos: An exploratory study”. En Valdivia, A. (Ed.), *A Companion to Media Studies*. Blackwell: Londres, 480–494.
- Casetti, F. y Di Chio, F.** (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castany Prado, B.** (2009). “Edward W. Said, Orientalismo”. En *Cartaphilus*, 6, 232–247.
- Català, J. M.** (2007). “Después de lo real . Pensar las formas del documental, hoy”. En *Archivos de La Filmoteca*, 6 – 25.
- Català, J. M.** (2009). “Imagen verdadera y verdad”. En *Archivos de La Filmoteca*, 63, 152 – 156.
- Català, Josep M.; Cerdán, J.** (2008). “Teorizar desde la praxis: el interior del nuevo documental”. En *Archivos de La Filmoteca*, 58, 219 – 221.
- Chamki, S.** (2002). *Cinéma Tunisien Nouveau*. Túnez: Sud Editions.
- Chanan, M.** (2007). “El documental y el espacio público”. En *Archivos de La Filmoteca*, 57, 68 – 99.
- Choi, J.** (2001). “A reply to Gregory Currie on documentaries”. En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 317–19.
- Clements, R. y Musker, J.** (1992). *Aladdin*. Estados Unidos: Walt Disney Feature Animation.
- Cock, A.** (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*. [Tesis doctoral inédita]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado el 7/8/2014 de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/96533>
- Corominas, J.** (1983). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. (Gredos, Ed.). Madrid.
- Currie, G.** (1999). “Visible traces: documentary and the contents of photographs”. En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 285–97.
- De Andrés del Campo, S.** (2002). *Estereotipos de género en la publicidad de la segunda república española: Crónica y Blanco y Negro*. (Tesis inédita). Departamento de Comunicación y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
- Delgado, M.** (2001). “El arte de danzar sobre el abismo”. En *Imagen, Memoria Y Fascinación. Notas Sobre El Documental En España*, 221–230.

- Deltell Escolar, L.** (2006). “La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento. El documental de ficción: entretenimiento y manifiesto”. *Actas Del Congreso Internacional de Ética Y Derecho de La Información*, 4, 183–200.
- Devictor, A.** (2003). “Une politique publique du cinéma. Le cas de la République islamique d’Iran”. En *Politix. Revue Des Sciences Sociales Du Politique*, 16 N° 61, 151–178.
- Di Tella, A.** (2008). “Yo y Tú : Autobiografía y narración”. En *Archivos de La Filmoteca*, 58, 249 – 259.
- Dixon, T. L.** (2000). “A social cognitive approach to studying racial stereotyping in the mass media”. En *African American Research Perspectives*, 6 (1), 60 – 68.
- Dolgopol, D. G.** (2013). *Breve comentario sobre el libro “Orientalismo”, de Edward Said*. Fuente electrónica [on-line] Revista Clasesdehistoria, artículo 337. En: <http://www.clasesdehistoria.com/revista/2013/articulos/dolgopol-comentario-libro.pdf> [Consultado el 11/8/2014].
- Domke, D.** (2001). “Racial Cues and Political Ideology”. En *Communication Research*, 28(6), 772–801.
- Dönmez-Colin, G.** (2004). *Women, Islam and cinema*. London: Reaktion Books - Locations.
- Dönmez-Colin, G.** (2006). *Cinemas of the Other: a personal journey with filmmakers from the Middle East and Central Asia*. London: Intellect Books.
- Dönmez-Colin, G.** (ed.) (2007). *Cinema of North Africa and the Middle East*. London: Wallflower Press.
- Dugat, G.** (n.d.). *Histoire des Orientalistes de l’Europe du XIIe. au XIXe. siecle (vol I - II)*. Paris: Maisonneuve et cie.
- Duterme, B.** (2009). “Contestation versus coercion dans le monde arabe”. En *Cetri: État Des Résistances Dans Le Sud, Vol. XVI, 20*. Recuperado el 15 de agosto de 2014 de: <http://www.cetri.be/spip.php?article1466&lang=fr>
- Eco, U.** (1982). *Cómo se hace una tesis* (2ª ed.). Barcelona: Gedisa.
- Edison, T.** (1896). *Fatima’s Coochee-Coochee Dance*. Estados Unidos: Edison Manufacturing Co.
- Elena, A.** (1999). *Los cines periféricos*. Barcelona: Paidós.
- Elena, A.** (2008). “De Tánger a Yakarta : cartografías del cine en el mundo islámico”. En *Archivos de La Filmoteca*, 58, 298 – 301.
- El-Katatney, E.** (2008 a). “Identity Crisis”. En *Egypt Today* (mayo). Recuperado el 20 de agosto de 2014 de: <http://etharelkatatney.wordpress.com/2008/05/08/identity-crisis-101-2/>

- El-Katatney, E.** (2008 b). "The Business of Islam". En *Business Today Egypt* (junio). Recuperado el 20 de agosto de 2014 de: <http://etharelkatatney.wordpress.com/2008/07/06/the-business-of-islam-2/>
- Entman, R.** (1993). "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm". En *Journal of Communication*, 43 (4), 51 – 58.
- Espinosa, J.** (2008). "Jordania irrumpe en el mundo del cine. Crónicas desde Oriente Próximo". En *El Mundo* (26/06/2008). Recuperado el 27 de agosto de 2014 de: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/06/27/orienteproximo>
- Fellini, F.** (1952). *Lo Sceicco Bianco*. Italia: Luigi Rovere.
- Fernández Buey, F.** (2003). "La contribución de Edward Said a una tipología cultural del imperialismo". En *Cátedra Unesco D'estudis Interculturals (UPF)*, 1–15.
- Fernando, B. L.** (2009). *Islamofobia y antisemitismo: la construcción discursiva de las amenazas islámica y judía*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Fitzmaurice, G.** (1926). *The son of the Sheik*. Estados Unidos: United Artists.
- Galán, E.** (2005). *Construcción social de la realidad y caracterización de los personajes en las "series dramáticas profesionales" en España (1998- 2003). Antecedentes y evolución*. Universidad de Extremadura.
- Galán, E.** (2006). "Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva". En *ECO\_PÓS*, 9(1), 58–81.
- Ganga, R. M.** (2004). "Cambios y permanencias en el documental de la era digital". En Muro Munilla, M. A. (Coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Logroño: Fundación San Millán de la Cogolla. Universidad de La Rioja, 469–482.
- García, A., Vives, A., Expósito, C., Pérez-Rincón, S., López, Lola; Torres, Gemma; Loscos, E., Orres, G. T. y Oscos, E. L.** (2011). "Velos , burkas ... moros : estereotipos y exclusión de la comunidad musulmana desde una perspectiva de género". En *Investigaciones Feministas*, 2, 283–298.
- García Álvarez, H.** (2008). "Vivir con la televisión . 30 años de análisis de cultivo". En *Anagrama*, 7(13), 91–106.
- Gauthier, G.** (1995). *Le documentaire un autre cinema*. París: Nathan Université.
- Gauthier, G.** (2013). "El documental narrativo. Documental/ficción". En *Cine Documental*, 7, 1–14.
- Gerbner, G.** (1993). *Women and minorities on television. (A report to the Screen Actors Guild and the American Federation of Radio and Television Artist)*. Pennsylvania. Recuperado el 17 de abril de 2014 de: <http://www.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=338>
- Gerllner, E.** (1996). *Condiciones para la libertad: la sociedad civil y sus rivales*. Barcelona: Paidós.

- Gil Pérez, J.** (2010). *Conceptualización del islamismo. El observatorio de la islamofobia*. Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado, Rabat.
- Ginsberg, T. y Lippard, C.** (2010b). *Historical dictionary of Middle Eastern Cinema*. Plymouth (UK): The Scarecrow Press Inc.
- Gómez, M.** (2006). “El barrio de Lavapiés, laboratorio de interculturalidad”. En *Dissidences, Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 2.1.
- Gómez Vaquero, L.** (2008). “Realidad e imagen : nuevas miradas en la era del “ post-documental.” *A En rchivos de La Filmoteca*, 58, 291 – 294.
- González Alcantud, J. A.** (2006). *La Fábrica de los estereotipos : Francia, nosotros y la europeidad*. Madrid: Abada.
- Gorham, B. W.** (2009). “Considerations of Media Effects: The Social Psychology of Stereotypes: Implications for Media Audiences”. En Lind, R. A. (Ed.), *Race/Gender/Media: Considering diversity across audience* (2nd ed.). Chicago: Pearson, 93–101.
- Granados, A.** (2006). *La imagen del mundo árabe e islámico en los medios de comunicación europeos* Rabat (Marruecos), 1–12. Recuperado el 17 de agosto de 2014 de: <http://ldei.ugr.es/medimedia/opinion/9.pdf>
- Gross, L., Katz, J. y Ruby, J.** (1988). **Introduction: A Moral Pause.** En. Gross, L., Katz, J. (Eds.), *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press.
- Guil Bozal, A.** (1998). “El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer”. En *Comunicar*, 11, 95–100.
- Haddad, L.** (2006). “Islam , mujer y apuestas del imaginario identitario”. En *Revista CIDOB D'afers Internacionals*, 73-74, 59–68.
- Hafez, K.** (2008). “The Role of Media in the Arab World’s Transformation Process”. En Hanelt, C. P. y Möller, A. (Eds.), *Bound to cooperate. Europe and the Middle East II* . Berlín: Berlag Bertelsmann Stiftung , 321–339.
- Haghighat, M. y Sabouraud, F.** (1999). *Histoire du cinéma iranien. 1900-1999*. París: Centre Georges Pompidou.
- Harwood, J. y Anderson, K.** (2002). “The presence and portrayal of social groups on prime-time television”. En *Communication Reports*, 15(2), 81–97.
- Heck, G.** (2008). “Le documentaire: un genre o un geste?” En *La Lettre Des Pôles*, 9. Recuperado el 21 de Agosto de 2014 de: [http://www.clermont-filmfest.com/03\\_pole\\_regional/newsletter/img/lettredespoles/lettre9.pdf](http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/newsletter/img/lettredespoles/lettre9.pdf)
- Ibrahim, S. E.** (1995). “Liberalization and Democratization in the Arab World: An Overview”. En *Political Liberalization and Democratization in the Arab World. Theoretical Perspectives*. London: Lynne Rienner Publishers.

- Igartua, J. J. y Humanes, M. L.** (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Jung, C. G.** (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Vol. 34). Barcelona: Paidós.  
doi:10.1159/000068789
- Jung, C. G.** (2002). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. (A. Jaffe, Ed.) ((Primera e.). Buenos Aires: Seix Barral.
- Kedourie, E.** (1992). *Democracy and Arab Political Culture*. Washington: Washington Institute for Near East Policy.
- Khayati, K.** (1996). *Cinemas arabes, topographie d'une image éclatée*. París: L'Harmattan.
- Killian, C.** (2003). "The Other Side of the Veil: North African Women in France Respond to the Headscarf Affair". En *Gender & Society*, 17(4), 567–590.
- King, J. M. y Zayani, M.** (2008). "Media, branding and controversy: perceptions of Al Jazeera in newspapers around the world". En *Journal of Middle East Media*, 4 N. 1, 27–44.
- Kriwaczek, P.** (1997). *Documentary for the Small Screen*. Oxford: Focal Press.
- Labarrère, A. Z.** (2009). *Atlas del cine*. Madrid: Ediciones Askal.
- Lacan, J.** (2013). "El estadio del espejo como formador de la función del yo". En *Escritos 1* (4ª edición). Madrid: Biblioteca Nueva, 99–106.
- La-Roca, F.** (2006). *Estadística aplicada a les ciències socials*. (U. de València, Ed.). València.
- Leaman, O.** (2001). *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*. Routledge.
- Lippmann, W.** (2003). *La opinión pública*. (C. de L. S.L., Ed.). Madrid.
- López, B.** (1990). "Arabismo y orientalismo en España: radiografía y diagnóstico de un gremio escaso y apartadizo". En *Anraq, I (anexo d)*, 35 – 69.
- López García, B. y Bravo López, F.** (2008). "Visiones del Islam y la inmigración musulmana . Un intento de clasificación". En *Actas Del V Congreso Sobre La Inmigración En España. La Imagen Social Y Mediática de La Inmigración. Universidad Autónoma de Madrid*, 1–24.
- López, P. ;, Otero, M., Pardo, M. y Vicente, M.** (2010). *La Imagen del Mundo Árabe y Musulmán en la Prensa Española*. Sevilla: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo.
- Lorente, E.** (2010). "Dramaturgias de lo difuso. Reality fictions, el cine-denuncia de Frederick Wiseman". En *Actas del II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Macdonald, M.** (2011). "British Muslims, memory and identity: Representations in British film and television documentary". En *European Journal of Cultural Studies*, 14(4), 411–427.

- Maluf, R.** (2005). "Al Jazeera. L'Enfant terrible of Arab media". En *European Journal of Communication*, 20 (4), 531–37.
- Marshall, G.** (2005). "Ideology, Progress, and Dialogue: A Comparison of Feminist and Islamist Women's Approaches to the Issues of Head Covering and Work in Turkey". En *Gender & Society*, 19(1), 104–120.
- Martín Corrales, E.** (2002). *La imagen del magrebí en España: una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*. Barcelona: Bellaterra.
- Martín, G.** (1996). "Fundamentalismo islámico y violencia contra las mujeres. Las razones de un falso debate". En Renau, M. D (Coord.), *Integrismos, violencia y mujer*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 45–58.
- Martín, G.** (2000). "Imágenes e imaginarios. La representación de la mujer musulmana a través de los medios de comunicación en Occidente". En Valcárcel, Amelia; Renal, Dolores; Romero, R. (Eds.), *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Martín, G.** (2001). "¿Supuesta confrontación Islam y Occidente o el problema de la supremacía occidental?" En *RIFP*, 17, 101–116.
- Martín, G.** (2005). "Mujeres musulmanas: entre el mito y la realidad". En Checa, F. (Ed.), *Mujeres en el camino*. Barcelona: Icaria, 193–220.
- Martín, G.** (2006). "Patriarchy and Islam". En *Quaderns de La Mediterrània*, 7, 37–43.
- Martín, G. y Grosfoguel, R.** (eds.). (2012). *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*. Madrid: Casa Árabe.
- Maugeri, L.** (2003). "No en nombre del petróleo". En *Foreign Affairs*, 3 - 3, 175–186.
- McMahon, B. y Quin, R.** (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Melford, G.** (1921). *The sheik*. Estados Unidos: Famous Players y Lasky Corporation Production.
- Ménoret, P.** (2004). *Arabia Saudí: el reino de las ficciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Miladi, N.** (2006). "Satellite TV News and the Arab Diaspora in Britain: Comparing Al-Jazeera, the BBC and CNN". En *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(6), 947–960.
- Miles, H.** (2005). *Al-Jazeera: the inside story of the Arab news channel that is challenging the West*. New York: Grove Press.
- Miller, A.** (2013). "The Construction of Southern Identity Through Reality TV: A Content Analysis of Here Comes Honey Boo Boo, Duck Dynasty and Buckwild". En *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(2), 66–77.

- Monk-turner, E., Heiserman, M. y Johnson, C.** (2010). "The Portrayal of Racial Minorities on Prime Time Television: a replication of the Mastro and Greenberg Study a Decade Later". En *Studies in Popular Culture*, 32(2), 101–114.
- Monteverde, J. E.** (2001). "Realidad, realismo y documental en el cine español". En Català, Josep M<sup>a</sup>; Cerdán, Josetxo; Torreiro, C. (coords), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España (IV Festival de Cine Español de Málaga)* Madrid: Ocho y Medio, 15.
- Morgan, M.** (2008). "La teoría del cultivo". En Baquerín de Riccitelli, M. T. (Ed.), *Los medios ¿aliados o enemigos del público?*. Buenos Aires: Educa, 17 – 46.
- Moualhi, D.** (2000). "Mujeres musulmanas : estereotipos occidentales versus realidad social". En *Papers*, 60, 291–304.
- Moya, M., Vasco, P., Glick, P. y Poeschl, G.** (2002). "Masculinidad y feminidad y factores culturales". En *Revista Española de Motivación Y Emoción*, 3, 127–142.
- Muñiz, C., AR, S., Marañón, F. y Rodríguez, A.** (2013). "Pantallas para ver el mundo. Estereotipación televisiva de la población indígena mexicana y generación de prejuicio". En *Revista Latina de Comunicación Social*, 68, 290–308.
- Nash, M.** (n.d.-a). *El discurso sobre la inmigración en la prensa española de los años 90*. Barcelona: Icaria.
- Nash, M.** (n.d.-b). *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Natche, J.** (2011). "Muestra de cine jordano". En *Miradas*. Recuperado el 27 de Agosto de 2014 de: [file:///C:/Users/ACER/Downloads/diptico\\_natche\\_maquetaci-n\\_1.pdf](file:///C:/Users/ACER/Downloads/diptico_natche_maquetaci-n_1.pdf)
- Navarro, L.** (2007). *Interculturalidad y comunicación: la representación mediática del mundo árabe-musulmán*. Universidad de Valencia.
- Nichols, B.** (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B.** (1991). *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B.** (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington (Indianapolis): Indiana University Press.
- Nichols, B.** (2007). "Cuestiones de ética y cine documental". En *Archivos de La Filmoteca*, 57, 29–45.
- Oweis, F. S.** (2008). *Encyclopedia of Arab American Artists*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Páez, D.** (2004). *Psicología social, cultura y educación*. Madrid: Pearson Educación.
- Perceval, J. M.** (1995). *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación. Una perspectiva histórica*. Barcelona: Paidós.

- Perceval, J. M.** (1996). *Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Perceval, J. M.** (2007). “Entre el humor i el furor: sàtira i visió d’Occident en el mitjans de comunicació del món arabo-musulmà”. En *Quaderns Del CAC: Consell Audiovisual de Catalunya*, 27, 37–47.
- Perceval, José María; Fornieles, J.** (2009). “Tópicos y medios de comunicación: la punta del iceberg de los arquetipos sobre “el otro”” En S. Alcob (Ed.) *Lengua, comunicación y libros de estilo*. Barcelona: Departamento de Filología Española UAB.
- Perceval, J. M.** (2010a). “Historiographic Narratives. The Discourse Strategies for Constructing Expellable Moorish Subjects”. En *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, VIII - 2, 83–94.
- Perceval, J. M.** (2010b). “Retos de los estudios interculturales en comunicación a comienzos del siglo XXI”. En *Análisis. Cuadernos de Comunicación Y Cultura*, 40, 69–84.
- Pérez, J. G.** (2006). *Conceptualización del islamismo* (Tesis inédita). Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado. Recuperado el 18 de agosto de 2014 de: <http://www.teologos.com.ar/historia.htm>
- Petrus, A.** (2009). “La escuela documental británica”. En *Miradas de Cine*, 90 (Dossier Los años 30).
- Plantinga, C.** (1993). “Film theory and aesthetics: notes on a schism”. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 nº3, 445–454.
- Plantinga, C.** (1997). *Rethoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, C.** (2005). “What a documentary is, after all”. En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 105–17.
- Plantinga, C.** (2007). “Caracterización y ética en el género documental”. En *Archivos de La Filmoteca*, 57, 46 – 67.
- Plantinga, C.** (2009). “Documentary”. En Livingston, P.; y Plantinga, C. (Eds.), *The routledge Companion to philosophy an Film..* New York: Routledge, 494–503.
- Poole, E.** (2002). *Reporting Islam: Media Representations of British Muslims*. Londres: I.B. Tauris.
- Predelli, L. N.** (2004). Interpreting Gender in Islam: A Case Study of Immigrant Muslim Women in Oslo, Norway. *Gender & Society*, 18(4), 473–493.
- Rabí do Carmo, A.** (2003). *Ednuard Said. Orientalism*. Fuente electrónica [en línea]. Observatorio de la Islamofobia. En: [http://islamofobia.blogspot.com.es/2006/10/libros-orientalismo\\_08.html](http://islamofobia.blogspot.com.es/2006/10/libros-orientalismo_08.html) [consultado el 12/8/2014].
- Rabiger, M.** (2005). *Dirección de documentales* (3ª edición.). Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

- Ramasubramanian, S.** (2005). "A Content Analysis of the Portrayal of India in Films Produced in the West". En *Howard Journal of Communications*, 16(4), 243–265.
- Ramsis, A.** (2009a). "El cine realizado por mujeres en el mundo árabe". En *Culturas*, 5, 86–97.
- Ramsis, A.** (2009b). "El cine realizado por mujeres en el mundo árabe. Un acercamiento sociopolítico". En *Culturas*, 5, 86 –97.
- Read, J. G. y Bartkowski, J. P.** (2000). "To veil or not to veil?: A Case Study of Identity Negotiation among Muslim Women in Austin, Texas". En *Gender & Society*, 14(3), 395–417.
- Renov, M.** (1993). "Introduction: The Truth about Non-Fiction". En Renov, M. (Ed.), *Theorizing documentary*. New York: Routledge.
- Renov, M.** (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Richardson, I.** (2003). "*The failed dream that led to Al-Jazeera*" *Press Gazette*. London. Recuperado el 31 de agosto de 2014 de: [http://www.richardsonmedia.co.uk/al\\_jazeera\\_origins.html](http://www.richardsonmedia.co.uk/al_jazeera_origins.html)
- Ridouani, D.** (2011). "The Representation of Arabs and Muslims in Western Media". En *Ruta*, 3. Recuperado el 4 de mayo de 2014 de: <https://www.uef.fi/documents/1084476/1084497/Dialnet-TheRepresentationOfArabsAndMuslimsInWesternMedia.pdf/2841b5bb-d841-42db-9def-b5627421596e>
- Rivière, A.** (2000). *Orientalismo y nacionalismo español. Estudios árabes y hebreos en la Universidad de Madrid (1843-1868)*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Rodríguez, P.** (2010). "New documentary productions: A new speaking position for migrants in Extranjeras and Si nos dejan". En *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* 2(1), 43–58.
- Romaguera, J. y Alsina, H.** (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Rueda, A.** (n.d.). "Las relaciones Norte / Sur en el cine contemporáneo. Representaciones del "otro" en la construcción de redes transnacionales". En *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88, 119 – 141.
- Ruiz, J. I.** (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Russell, C.** (2007). "Otra mirada". En *Archivos de La Filmoteca*, 57, 116 152.
- Sádaba, M. T.** (2001). "Origen, aplicación y límites de la "teoría del encuadre" (framing) en comunicación". En *Comunicación Y Sociedad*, 14(2), 143 – 175.
- Said, E.** (1980). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. París.
- Said, E.** (1990). *Orientalismo*. Madrid: Quibla Libertarias.

- Said, E.** (2003). *Fragmentos de "Orientamismo."* Fuente electrónica [en línea]. Webislam. En [http://www.webislam.com/articulos/26979-orientalismo\\_fragmentos.html](http://www.webislam.com/articulos/26979-orientalismo_fragmentos.html) [consultado el 12/8/2014]
- Said, E.** (2004). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident.* (2ª edición.). París: Points.
- Said, E.** (2008). *Orientalismo* (2ª ed.). Barcelona: Debolsillo.
- Saiz, J., Rapinmán, M. y Mladinic, A.** (2008). "Stereotypes and the media: a re-evaluation". En *Psyke*, 17(2), 27–40.
- Schonemann, J.** (2013). *The Stereotyping of Muslims: an analysis of The New York Times' and The Washington Times' coverage of Veiling and the muhammad cartoon controversy.* University of Oslo.
- Shafik, V.** (2007). *Arab Cinema. History and cultural identity.* El Cairo: The American University in Cairo Press.
- Shafik, V.** (2008). "El cine árabe actual: tendencias y retos". En *Culturas*, 2, 96–110.
- Shaheen, J.** (1980). *The Influence of the Arab stereotypes on American children.* Washington D.C.: American Arab Anti-Discrimination Committee.
- Shaheen, J.** (1984). *The TV arab.* Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Shaheen, J.** (1997). *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture.* Washington D.C.: Center for Muslim-Christian Understanding, Georgetown University.
- Shaheen, J.** (2001). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People.* Northampton: Interlink Publishing.
- Shomaly, D.** (2006). *El rol de la comunicación publicitaria norteamericana en la percepción del mundo árabe.* Fuente electrónica [en línea] Rodelu. En <http://www.rodelu.net/2006/semana33mundo0629.html> [consultado el 20/8/2014]
- Starck, K.** (2009). "Perpetuating prejudice: media portrayal of arabs and arab americans". En Geissler, R. y Pöttker, H. (Eds.), *Media – Migration – Integration European and North American Perspectives.* New Jersey: Transaction Publishers, 181–213.
- Steinsleger, E.** (2006). *Hollywood contra el Islam. Culturales.* Fuente electrónica [en línea] Rodelu. En <http://www.rodelu.net/2006/semana35cultur0172.html> [consultado el 19/8/2014]
- Tajfel, H.** (1969). "Cognitive aspects of prejudice". En *Journal of Social Issues*, 25, 79 – 97.
- Tamborini, R., Mastro, D., Chory-Assad, R. y Huang, R.** (2000). "The color of crime and the court: A content analysis of minority representation on television". En *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 77(3), 639–653.
- Tan, A. S; Li, A; Simpson, C.** (1986). "American TV and Social Stereotypes of Americans in Taiwan and Mexico". En *Journalism Quarterly*, 63, 809 – 814.

**Terrón, T.** (2012). “La mujer en el Islam. Análisis desde una perspectiva socioeducativa”. En *El Futuro Del Pasado*, 3, 237–254.

**Thussu, D. K.** (2006). *Contra-flow in global media: an asian perspective*. Penang (Malaysia).

**Thussu, D. K.** (2007). *Media on the move: Global flow and contra-flow*. London: Routledge.

**Torregrosa, M.** (2008). “La naturaleza del cine de no ficción: Carl . R . Plantinga y la herencia pragmatista del signo”. En *Zer*, 13 - 24, 303–315.

**Tortosa, J. M.** (2011). “Sobre los movimientos alternativos en la actual coyuntura”. En *Polis*, 30.

**Van Dijk, T.** (2007). “El racismo y la prensa en España”. En Bañón, A. (Ed.), *Discurso periodístico y procesos migratorio*. Donostia: Tercera Prensa Hirugarren Prentsa, 27–80.

**Van Dijk, T.** (2008). “Racismo , Prensa e Islam”. En *Derechos Humanos. Asociación Pro Derechos Humanos de Andalucía (APDHA)*, 5, 10–20.

**Vega Carrasco, M.** (2013). *El Orientalismo*. Fuente electrónica [en línea] Papel de Periódico. En <http://papeldeperiodico.com/2013/01/28/el-orientalismo/> [consultado el 11/8/2014]

**Velázquez, T.** (2010). “Société multiculturelle et construction de l’image de l’autre. Le rol de moyens de communication”. En Poulain, C.; Wulf, J. y Triki, F. (Eds.), *Violence, religion, et dialogue interculturel. Perspectives euro-méditerranéennes* . París: L’Harmattan, 207–234.

**Velázquez, T.** (2011a). “El análisis de contenido”. En Vilches, L. (Ed.), *La Investigación en comunicación*. Barcelona: Gedisa.

**Velázquez, T.** (2011b). “Las técnicas de investigación para el análisis de la comunicación. Las bases de datos estadísticas sobre comunicación”. En Vilches, L (Ed.), *La Investigación en comunicación*. Barcelona: Gedisa.

**Vicente, M.; López, P.** (2009). “Resultados actuales de la investigación sobre framing: sólido avance internacional y arranque de la especialidad en España”. En *ZER*, 14, 13– 34.

**Vilches (coord.), L., Del Río, Oi., Simelio, N., Soler, P. y Velázquez, T.** (2011). *La Investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

**Webster, A.** (2013). *Hollywood Does Arabia, From A to B. “Valentino”s Ghost, a Documentary by Michael Singh*. New York Times (16 de mayo). Recuperado el 21 de agosto de 2014 de: [http://www.nytimes.com/2013/05/17/movies/valentinos-ghost-a-documentary-by-michael-singh.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/05/17/movies/valentinos-ghost-a-documentary-by-michael-singh.html?_r=0)

**Wingfield, M., y Karaman, B.** (2002). *Arab stereotypes and american educators: beyond heroes and holidays*. Fuente electronica [en línea] Arab-American Anti-discrimination Committee. En [http://www.adc.org/index.php?id=283&no\\_cache=1&sword\\_list\[\]=stereotype](http://www.adc.org/index.php?id=283&no_cache=1&sword_list[]=stereotype) [consultado el 21/8/2014]

**Zayani, M.** (2008). “Arab media, corporate communications, and public relations: the case of Al Jazeera”. En *Asian Journal of Communication*, 18(3), 207–222.

**Zayani, M. y Sahraoui, S.** (2007). *The culture of Al-Jazeera. Inside an Arab Media Giant*. Jefferson (Carolina): McFarland & Company.