

## La primera generación de cineastas tunecinas y sus largometrajes de ficción como contradiscurso feminista (1976-2017)

Javier Socías Baeza

### Como citar:

SOCIÁS BAEZA, J. La primera generación de cineastas tunecinas y sus largometrajes de ficción como contradiscurso feminista (1976-2017). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p.491-524, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671243. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671243>.

**Imagen** [modificada]: Cartel de largometraje "Les Silences du Palais" (1994), Moufida Tlatli. disponible en: <https://www.moviemeter.com/movies/drama/samt-el-qusur> [selección de editores].

# La primera generación de cineastas tunecinas y sus largometrajes de ficción como contradiscurso feminista (1976-2017)

The first generation of Tunisian women filmmakers and their fiction feature films as a feminist counter-discourse (1976-2017)

Javier Socías Baeza\*

## RESUMEN

Las mujeres tunecinas tienen un estatuto jurídico casi igualitario, lo que constituye una situación excepcional en el mundo araboislámico. Ese estatuto es fruto, sobre todo, de la política de emancipación femenina promovida por el ex primer ministro y expresidente Habib Bourguiba, quien se atribuyó a sí mismo el sobrenombre de “El Libertador de la Mujer”. No obstante, las cineastas tunecinas de la primera generación, integrada por Selma Baccar, Nejia Ben Mabrouk, Moufida Tlatli y Kalthoum Bornaz, construyeron un contradiscurso cinematográfico feminista que cuestionó tanto los límites de dicha emancipación como la reapropiación de la historia de las mujeres tunecinas por parte de Bourguiba. Este texto es un breve estudio sobre la construcción de ese contradiscurso mediante la lectura histórica de documentos y testimonios de esas cineastas, desde la perspectiva de la historia de las mujeres y del género y del feminismo de la igualdad, de la diferencia y/o situacionista, como categorías de análisis.

## PALABRAS CLAVES

Túnez. Historia de las mujeres y del género. Mujeres cineastas. Largometrajes de ficción. Contradiscurso feminista.

## ABSTRACT

Tunisian women have an almost equal legal status, which is an exceptional situation in the Arab-Islamic world. This statute is the result, above all, of the female emancipation policy promoted by former Prime Minister and former President Habib Bourguiba, who gave himself the nickname “The Liberator of Women”. However, the Tunisian women filmmakers of the first generation, made up of Selma Baccar, Nejia Ben Mabrouk, Moufida Tlatli and Kalthoum Bornaz, produced a feminist cinematographic

counter-discourse that questioned both the limits of said emancipation and the reappropriation of Tunisian women's history by part of Bourguiba. This text is a brief study on the construction of this counter-discourse through the historical reading of documents and testimonies of these filmmakers, from the perspective of the history of women and gender and the feminism of equality, difference and/or situationism, as categories of analysis.

**KEYWORDS**

Tunisia. History of women and gender. Women filmmakers. Fiction feature films. Feminist counter discourse.

## **Introducción**

Tras setenta y cinco años de dominación colonial francesa, el 20 de marzo de 1956, Túnez accedió formalmente a la independencia. Apenas cinco meses después, el 13 de agosto de 1956, el expresidente Habib Burguiba (1957-1987), que entonces era solo primer ministro, promulgó un innovador compendio de derecho de familia: el Código de Estatuto Personal. Gracias a ese Código y a otras medidas políticas posteriores, las mujeres tunecinas tienen un estatuto jurídico casi igualitario, lo que constituye una situación excepcional en mundo araboislámico.

En el marco de esa política de emancipación femenina, Burguiba no solo se atribuyó a sí mismo el sobrenombre de “El Libertador de la Mujer”, sino que intentó reapropiarse de la historia de las mujeres tunecinas. Años después, las cineastas tunecinas de la primera generación, formada por Selma Baccar, Nejia Ben Mabrouk, Moufida Tlatli y Kalthoum Bornaz, construyeron un contradiscurso cinematográfico feminista que cuestionó

tanto los límites de dicha emancipación como la reapropiación de la historia de las mujeres tunecinas por parte de Bourguiba.

Este texto es un breve estudio sobre la construcción de ese contradiscurso mediante la lectura histórica de documentos y testimonios: las notas de intención de las realizadoras, las entrevistas publicadas y las entrevistas del autor con dos de ellas. Esa lectura la hemos llevado a cabo desde la perspectiva de la historia de las mujeres y del género y del feminismo de la igualdad, de la diferencia y/o situacionista, como categorías de análisis. Los dos primeros apartados de este artículo son una breve síntesis del marco histórico y de las relaciones de género en el que fueron promovidas las reformas de Habib Bourguiba. En los otros apartados, estudiamos la trayectoria y la cinematografía de cada una de las cuatro cineastas, que, sin duda, son diferentes, aunque en ocasiones son también convergentes.

El objetivo fundamental de este estudio es mostrar el proceso de construcción histórica de ese contradiscurso cinematográfico feminista, como una de las consecuencias de la política igualitaria promovida por Bourguiba. Una política que tuvo un efecto polisémico ya que propició, por una parte, la visibilidad cinematográfica de las mujeres tunecinas como sujetos históricos y, por otra, el empoderamiento de las cineastas tunecinas como mujeres y ciudadanas del Estado tunecino postcolonial.

## **Las reformas secularizadoras en la construcción del Estado tunecino postcolonial**

Túnez es el Estado más secularizado del mundo araboislámico. Dicha secularización hunde sus raíces en las tres grandes reformas promovidas por Habib Bourguiba: la reforma de la justicia, el Código de Estatuto Personal y la reforma de la enseñanza. Esas reformas fueron mantenidas e incluso ligeramente ampliadas por el expresidente Zine El Abidine Ben Ali (1987-2011).

La reforma de la justicia (1956) consistió en la supresión de los tres tipos de tribunales que coexistieron durante la época colonial: los tribunales franceses y los tribunales tunecinos religiosos judíos o islámicos, y en la creación de una única administración de justicia en la que los magistrados franceses fueron sustituidos por sus homólogos tunecinos.

En la misma línea, la reforma de la enseñanza (1958) instauró un sistema de enseñanza pública, mixta y bilingüe en árabe y francés. El Gobierno asignó una considerable parte del presupuesto a la enseñanza pública, algunos autores hablan de un 75% del presupuesto, y muchas niñas y niños tunecinos fueron escolarizados.

Sin embargo, la reforma más significativa fue la promulgación del Código de Estatuto Personal. Ese Código y otras medidas políticas posteriores tenían como principal objetivo el reconocimiento de los derechos de las mujeres mediante una legislación casi igualitaria. El Código de Estatuto Personal prohíbe la poligamia y el repudio e instaura el matrimonio monógamo y el divorcio judicial, suprime la figura del tutor y establece el consentimiento mutuo y la edad legal mínima para contraer matrimonio.

Esas disposiciones fueron completadas con el reconocimiento del sufragio femenino (1957), el acceso generalizado de las mujeres a la enseñanza (1958) y la política de planificación familiar, incluyendo el uso de anticonceptivos (1961) y el aborto legal (1973). Además, Bourguiba promovió la creación de la Unión Nacional de Mujeres Tunecinas (1956): una organización nacional femenina que debía actuar como correa de transmisión entre el Gobierno y las mujeres, y decretó la celebración anual del Día de la Mujer Tunecina (13 de agosto). Años después se atribuyó a sí mismo los sobrenombres de “El Combatiente Supremo”, “El Constructor del Nuevo Túnez” y “El Libertador de la Mujer”. Este último era su preferido. En palabras de Habib Bourguiba: “La mujer constituye el orgullo de mi obra” (Bourguiba, 1978: 600).

No obstante, esa política de emancipación femenina no estaba exenta de los tradicionales discursos y prácticas de género. En su versión

primigenia, el artículo 23 del Código establecía que el marido era el cabeza de familia y que la esposa le debía “respeto y obediencia”. En 1993, Ben Alí modificó ese artículo y sustituyó el respeto y la obediencia de la esposa por la “benevolencia entre ambos esposos”, aunque el marido continúa siendo el cabeza de familia.

En la misma línea, cabe señalar que, en el discurso inaugural del 2º congreso de la Unión Nacional de Mujeres Tunecinas, con el explícito título de “Las misiones de las mujeres” (1962), Bourguiba afirmaba que las profesiones ideales para las mujeres eran las de enfermera, puericultora, costurera o dactilógrafa (Bourguiba, 1962: 199-201). Esas profesiones, a pesar de que forman parte de la división sexual del trabajo, hacían posible que las mujeres tunecinas salieran de casa y desarrollaran una carrera profesional con la doble contrapartida del salario y de la socialización. Años después, en el contexto de la crisis económica de mediados de los años setenta y de la emergencia del movimiento islamista, en el discurso que pronunció en el 6º congreso de esa organización, titulado “Harmonizar los roles sociales de la mujer” (1976), Bourguiba le dio un giro de 360 grados a su discurso igualitario y les recordó a las mujeres que sus principales atributos sociales eran los de esposa, madre y ama de casa y que los trabajos ideales para ellas eran aquellos que podían realizarse en casa (Bourguiba, 1981: 238-239).

Mientras tanto, el Ministerio del Interior emitió la circular de 1973 que prohibía el matrimonio entre una mujer tunecina musulmana y un hombre no musulmán, a pesar de que a finales de los años sesenta Bourguiba había contemplado la posibilidad de legalizar esas uniones (Haddad, 1995: 171-172). Del mismo modo, en la conferencia inaugural de un seminario del CERES en 1974, titulada “La acción y el esfuerzo espiritual en el islam”, Bourguiba señaló que la asignatura pendiente de su política de emancipación femenina era la igualdad entre hombres y mujeres en el acceso a la herencia (Hajji, 2011: 273). Al respecto hay que señalar que el derecho de familia de los países araboislámicos mantiene una antigua disposición del *Fiqh* o jurisprudencia

islámica que estipula que las mujeres musulmanas cuando concurren con el mismo grado de parentesco que los hombres, heredan solo la mitad. La circular que prohibía el matrimonio entre una mujer tunecina musulmana y un hombre no musulmán fue derogada en 2017, mientras que el desigual acceso a la herencia continúa vigente y, como veremos, fue una de las reivindicaciones de la Asociación Tunecina de Mujeres Demócratas (ATFD) creada en 1989, de la cineasta Kalthoum Bornaz en su película *Shtar M'haba-L'Autre moitié du ciel* (2008) y de la Comisión de las Libertades Individuales y de la Igualdad (COLIBE) en 2018.

### **Consenso y oposición a las reformas**

Tanto Bourguiba como Ben Alí gobernaron en el marco de un régimen presidencial que, en realidad, era una dictadura maquillada de régimen constitucional y democrático con un partido único sometido al poder ejecutivo. En ese marco, ambos gobernantes recalcaron que las reformas secularizadoras no se oponían a los principios de la religión islámica, sino que, por el contrario, mostraban que el islam y la modernidad son compatibles. De hecho, tanto el uno como el otro instrumentalizaron la religión para legitimar sus políticas reformistas.

Sin embargo, esas reformas fueron contestadas en diferentes épocas por diferentes autoridades religiosas, movimientos y partidos políticos. Ya en 1956, el Código de Estatuto Personal suscitó la oposición de algunas autoridades religiosas que apenas tuvo repercusión, puesto que la mayoría de esos jeques religiosos, pertenecientes a la Gran Mezquita Zituna, fueron revocados o jubilados (Ben Achour, 1992: 216-220).

Pocos años después, algunos estudiantes tunecinos que cursaban estudios en las universidades francesas crearon el Grupo de Estudios y de Acción Socialista Tunecino (1963) conocido como *Perspectives*, que

era el nombre de la revista que publicaron. Ese movimiento fue en sus orígenes un grupo de reflexión política y social integrado por estudiantes francófonos y de izquierdas que años después fueron torturados, juzgados y encarcelados tras un primer proceso en 1968 (Ben Khader, 2004: 533-548; Charfi, 2009: 75-132; Ayari y Bargaoui, 2010). Posteriormente, *Perspectives* fue reconstruido con el nombre de *El Amel Ettounsi* o *El Trabajador Tunecino* y los hombres y mujeres que formaban parte de esa organización fueron también torturados, juzgados y encarcelados en los procesos de 1974-1975.

Casi medio siglo después, algunas de esas mujeres respondieron al llamamiento de la activista cultural y feminista Zeyneb Farhat y redactaron sus testimonios que han sido publicados en una obra colectiva. Esas mujeres señalan, de forma unánime, que en aquella época su única ideología era el socialismo, mientras que, años después, cuando ya habían salido de la cárcel y *Perspectives-El Amel Ettounsi* no era más que un agridulce recuerdo de juventud, experimentaron su toma de conciencia feminista y algunas participaron de la creación del movimiento feminista autónomo tunecino a finales de la década de los setenta (VV.AA., 2021). Todos esos militantes, tanto hombres como mujeres, coinciden en señalar que no se oponían a las reformas secularizadoras con las que comulgaban, sino al autoritarismo de Bourguiba.

Del mismo modo, el autoritarismo de Habib Bourguiba fue también puesto en tela de juicio por un grupo de militantes del partido único y diputados de la Asamblea Nacional, conocidos como los “liberales”. Ese grupo de disidentes, que años después creó el partido opositor Movimiento de los Demócratas Socialistas, estaba encabezado por Ahmed Mestiri, el ministro de Justicia responsable de la redacción del Código de Estatuto Personal en 1956. De ese grupo formaba parte también Radhia Haddad que fue militante del partido único, diputada de la Asamblea Nacional y presidenta de la Unión Nacional de Mujeres Tunecinas entre 1958 y 1972. En sus memorias, tanto Ahmed Mestiri como Radhia Hadad, al igual que



los integrantes del movimiento *Perspectives-El Amel Ettounsi*, insistieron en su defensa de la política de emancipación femenina, pero se opusieron abiertamente a la dictadura de Bourguiba (Haddad, 1995; Mestiri, 2011). Ambos fueron expulsados del partido único.

Por el contrario, la única fuerza política que cuestionó la política de emancipación femenina de Bourguiba fue el movimiento islamista tunecino, cuyos miembros crearon en la clandestinidad el Movimiento de la Tendencia Islámica (1981). En 1985, uno de sus fundadores, el abogado Abdelfattah Mourou, reclamó que el Código de Estatuto Personal fuera sometido a una consulta popular, ya que, en su opinión, la influencia del Código sobre la familia tunecina había sido nefasta (Chater, 1992: 38-39).

No obstante, tres años después, cuando los islamistas creían que el nuevo presidente, Zine El Abidine Ben Alí, iba a reconocerlos como partido político, Mourou operó un giro radical en su discurso y afirmaba que: “Consideramos que, en su conjunto, el Código de Estatuto Personal es positivo” (Geisser y Hamrouni, 2004: 383). Mientras tanto, las mujeres tunecinas islamistas habían irrumpido en el espacio público con un nuevo tipo de velo, el *hijab*, y, de forma unánime, consideraban que las medidas de la política de emancipación femenina de Bourguiba eran contrarias a la religión islámica (Belhassen, 1980).

Para entonces, otras mujeres, en su mayoría universitarias, francófonas y laicas, habían creado el llamado feminismo autónomo a partir de la de la creación del Club de Estudios de la Condición Femenina (1978), en el seno del Club Cultural Tahar Haddad, y de la Comisión Sindical de Mujeres de la Central Sindical UGTT (1982). Ese movimiento feminista autónomo cristalizó en la creación de la Asociación Tunecina de Mujeres Demócratas que fue reconocida por el gobierno de Ben Alí en 1989, y entre sus múltiples acciones destacan la denuncia de la violencia contra las mujeres y la reivindicación de la igualdad en el acceso a la herencia (VV.AA, 2008).

## Las realizadoras tunecinas y su contradiscurso cinematográfico feminista

Mientras tanto, las realizadoras tunecinas de la primera generación habían filmado ya algunos largometrajes de ficción, que representan tanto la historia de las mujeres tunecinas como el estatuto jurídico de las mujeres en la construcción del Estado tunecino postcolonial, recurriendo a un contradiscurso cinematográfico feminista.

Esa primera generación de cineastas tunecinas estaba integrada por cuatro mujeres nacidas en los últimos años del protectorado francés de Túnez: Selma Baccar y Kalthoum Bornaz en 1945, Moufida Tlatli en 1947 y Nejia Ben Mabrouk en 1949, las tres primeras en la Gobernación de Túnez y la última en la Gobernación de Tozeur. Todas ellas cursaron estudios superiores de Cine en prestigiosas escuelas europeas como el IDHEC de París (actual Fémis) o el INSAS de Bruselas.

En una primera etapa, hicieron prácticas o trabajaron en diferentes cadenas de televisión y en diversos rodajes tanto tunecinos como internacionales en calidad de directora de producción, ayudante de realización, *script* o montadora. Posteriormente, dieron el salto a la realización. Además de spots, cortometrajes, documentales y series de televisión, cada una de ellas cuenta en su haber con un número diferente de largometrajes de ficción que, en su mayoría, tienen un título en árabe y otro en francés.

Selma Baccar, la más prolífica, ha rodado cuatro largometrajes: *Fatma 75* (1976), *Habiba Msika-La Danse du feu* (1994), *Khochkhach-Fleur d'oubli* (2006) y *El Jaida* (2017), mientras que Nejia Ben Mabrouk tan solo ha dirigido uno: *Sama-La Trace* (1988). La recientemente fallecida Moufida Tlatli filmó tres: *Samt El Qusur-Les Silences du palais* (1994), *Mawsim al-riyal-La Saison des hommes* (2000) y *Nadia et Sarra* (2004), y, la también difunta, Kalthoum Bornaz, dos: *Keswa-Le Fil perdu* (1998) y *Shtar M'haba-L'Autre moitié du ciel* (2008).

Esas diez películas tienen en común tres características. Por una parte, son largometrajes de ficción escritos y/o dirigidos por mujeres que representan el pasado y el presente de las mujeres tunecinas. Por otra, constituyen una crítica del patriarcado y de las relaciones de género desde la perspectiva del feminismo igualitarista, del feminismo diferencialista y/o del feminismo situacionista. Finalmente, muchas de las historias filmadas guardan una estrecha relación con la trayectoria vital y las experiencias de las propias realizadoras.

### **Selma Baccar, la cineasta de la memoria histórica de las mujeres tunecinas**

Selma Baccar (Túnez, 1945) estudió dos años de Psicología en Lausana y dos años de Cine en el IFC de París. A su regreso a Túnez, trabajó como ayudante de realización en la ERTT, la Radio Televisión Tunecina, entre 1970 y 1976. Mientras tanto, realizó un filme de docuficción de 60 minutos sobre la historia de las mujeres tunecinas, *Fatma 75* (1976), a raíz de la resolución de la ONU que proclamó 1975 como el Año Internacional de la Mujer.

Sobre *Fatma 75*, Selma Baccar me explicó que la primera parte del título, el nombre femenino *Fatma*, hace referencia al hecho de que los colonos franceses llamaban Fatma a todas las mujeres tunecinas colonizadas, de forma despectiva, mientras que el número 75 hace referencia al Año Internacional de la Mujer (Baccar, 2006a). La protagonista, Fatma Ben Alí, es una joven estudiante de la Facultad de Letras de Túnez, es decir una Fatma descolonizada y liberada mediante el acceso a la enseñanza, que tiene que hacer una exposición oral sobre la historia de las mujeres tunecinas.

El filme comienza con la teatralización de algunas mujeres célebres de la historia antigua, medieval y moderna de Túnez. Después, combinando la ficción y el documental, la realizadora representa tres etapas claves de la historia colonial y postcolonial de Túnez. La primera (1930-1938) fue la

época en la que Bechira Ben Mrad creó la primera asociación femenina: la Unión de Mujeres Tunecinas Musulmanas, en la órbita de la Gran Mezquita Zituna y del partido independentista *Nuevo Destur*. La segunda (1938-1952) fue el período álgido del movimiento nacional y culminó, entre otros hechos, con la creación de la primera célula femenina del *Nuevo Destur* por parte de un grupo de mujeres que protagonizaron la primera manifestación política femenina contra el colonialismo francés. La última de esas etapas (1956-1975) muestra las continuidades y los cambios en la cotidianeidad de las mujeres tunecinas como consecuencia de la política igualitaria de Bourguiba, que para la cineasta era insuficiente ya que en su opinión: “Bajo el paraguas de la perfecta liberación, la situación de la mujer, sin embargo, continúa siendo bastante ambigua” (Baccar, s. f.: 2). Además, en diferentes escenas, el filme rinde homenaje al pensador reformista Tahar Haddad (1898-1935), quien, en su ensayo *Nuestra mujer en la sharía y en la sociedad* (1930), no solo defendió los derechos de las mujeres, sino que preconizó la igualdad entre los dos sexos en el futuro. Muchos autores consideran que esa obra fue el referente intelectual de la política de emancipación femenina de Bourguiba.

La cinta fue producida y debía ser distribuida por una estructura cinematográfica estatal: la SATPEC, que nunca llegó a comercializarla porque fue prohibida. Oficialmente el motivo de esa prohibición era una escena en la que puede verse a un grupo de alumnas tunecinas de un instituto de enseñanza secundaria que, en el marco de un curso de educación sexual, hacen una serie de preguntas en francés sobre salud sexual y planificación familiar. No obstante, Selma Baccar me contó que en realidad la película fue prohibida porque planteaba que los derechos de las mujeres no eran una concesión de Habib Bourguiba, “El Libertador de la Mujer”, sino que eran el resultado también de la militancia nacionalista primero y feminista después de las mujeres tunecinas. El hecho de que la realizadora le restará protagonismo, mostrando tanto las ideas precursoras de Tahar Haddad como los movimientos de mujeres tunecinas, era algo que el régimen de Bourguiba no podía tolerar (Baccar, 2006a).

En cualquier caso, el objetivo de la película no era tan solo la reapropiación de la historia remota y reciente de las mujeres tunecinas, sino la pedagogía y el debate feminista también. En una entrevista con la abogada feminista argelina Wassyla Tamzali, Selma Baccar, que en aquella época firmaba con su apellido de casada como Selma Bedjaoui, señalaba que:

Mi película se dirige a las mujeres en general y a las tunecinas en particular. Espero que puedan verla aquellas que habitualmente no van al cine, es decir salir del circuito tradicional y presentarla como punto de partida para el debate con las mujeres. Aunque, sin duda, algunas de ellas estarán en contra del filme. En nuestros días, solo algunas intelectuales luchan por los derechos de las mujeres. Sin embargo, no hay un dialogo entre las que ya han tomado conciencia feminista y las que no. En mi película hay una parte documental que muestra las dificultades de la vida cotidiana de las amas de casa y de las campesinas como el coste de la vida, con el objetivo de aportar elementos para establecer un debate entre las mujeres (Bedjaoui, 1978: 203).

No obstante, el filme solo pudieron verlo algunos hombres y mujeres en diferentes festivales y otras manifestaciones culturales tanto en Túnez como en el extranjero. Ahora bien, el trabajo de documentación sobre el período del protectorado francés en Túnez le sirvió a la realizadora para preparar su segundo largometraje: *Habiba Msika-La Danse du feu* (1994).

Marguerite Habiba Msika (h. 1899/1900-1930) fue una actriz de teatro, bailarina y cantante tunecina de filiación judía y una de las primeras divas de la escena tunecina. A sus actuaciones se desplazaba acompañada de un grupo de fans llamados *askers ellil* o “Soldados de la Noche”, a los que la diva reservaba algunos asientos.

Habiba fue también una mujer liberada y transgresora. Como artista viajó, sola o en compañía de sus amantes, a Egipto, Argelia, Marruecos, Francia y Alemania. En el teatro desarrolló una prolífica carrera junto a Mohamed Burguiba, hermano de Habib Burguiba, y en diferentes ocasiones representó personajes masculinos. A lo largo de su carrera protagonizó

tres escándalos mayores por motivos diferentes. El primero tuvo lugar en una de las múltiples ocasiones en las que Habiba interpretó un personaje masculino, representación en la que besó a su compañera de reparto. El segundo dando vida al profeta José, desatando así la ira de los tunecinos musulmanes tradicionalistas. El último cuando cantó envuelta con la bandera de Túnez, provocando la indignación de las autoridades coloniales francesas.

En su vida privada, después de un efímero matrimonio con su primo, sus biógrafos le atribuyen numerosos amantes tanto árabes como europeos de diferente filiación: católicos, judíos o musulmanes. Al final, cuando parecía que había encontrado la estabilidad emocional junto al ciudadano francés Raoul Merle, con el cual según los rumores parece que iba a casarse, fue víctima de un terrible asesinato. El viejo y adinerado comerciante tunecino judío Liahou Ben David Mimouni, quien siempre albergó la esperanza de que Habiba se casara con él, envenado por los celos ante el inminente matrimonio de la artista, la roció con gasolina mientras dormía y le prendió fuego. Horas después Habiba Msika fallecía, él lo hizo días después. El sepelio de la diva fue un acto multitudinario al que asistieron miles de tunecinos judíos y musulmanes (Bessis, 2017: 179-219).

En su película, Selma Baccar la representó como una mujer tunecina judía, artista, liberada y nacionalista. De hecho, era la segunda vez que representaba a una mujer judía, puesto que en *Fatma 75* uno de los personajes teatralizados al principio del filme era la Kahena, la mujer bereber judía que a finales del siglo VII y principios del VIII luchó contra los conquistadores árabes y musulmanes del Magreb. De ese modo, la cineasta mató dos pájaros de un tiro al escenificar tanto la presencia de las mujeres y los hombres judíos en Túnez desde la Antigüedad como su participación en el movimiento nacional. Sin embargo, como señala la realizadora, la cinta no es solo un *biopic* sobre Habiba Msika, sino una reconstrucción de su época también: los años 1920-1930. Una época de la que su madre le hablaba rememorando los recuerdos de su infancia y de su juventud. De ahí que,

en la entrevista que concedió a la periodista Samira Dami, Selma Baccar afirmara que: “Respecto a las motivaciones subjetivas [de la película] hay que buscarlas en la importancia que yo le doy a la transmisión del legado cultural, especialmente entre madre e hija” (Baccar, 1998: 87).

Años después, la cineasta recurrió una vez más a los recuerdos de su infancia para rodar su tercer largometraje, *Khochkhach-Fleur d’oubli* (2006). En la nota de intención del filme, Selma Baccar señala que:

En mi infancia, varios miembros de mi familia me contaron la historia de Zakia mediante susurros con los labios fruncidos y escandalizados y risas cómplices. En mi mente de niña, de adolescente después y finalmente de mujer cineasta, los detalles escabrosos de ese destino singular, primero me aterrorizaron, luego me intrigaron y por último me fascinaron (Baccar, 2006b: 1).

Zakia, la protagonista de la película, es una mujer perteneciente a la clase acomodada de la capital tunecina que, en los años 1940, contrae matrimonio con Mokhtar, un hombre de su misma clase social. No obstante, Zakia no tarda mucho en descubrir las frecuentes relaciones homosexuales entre su marido y un sirviente, motivo por el cual su suegra, Lella Mannana, la atosiga para que se quede embarazada y poder transmitir así el patrimonio material de la familia. Tras el parto de su hija Myriam, la madre de Zakia le da una infusión de flores del opio para paliar los dolores. En ese preciso instante comienza el descenso a los infiernos de Zakia, quien, para superar el sufrimiento que le provoca la infidelidad homosexual de su esposo, se vuelve adicta a las infusiones de flores de *khochkhach* u opio, la flor del olvido. Internada en un asilo, Zakia traba amistad con otro interno, “Khemais el Loco, Khemais el Sabio”, quien poco a poco le ayuda a poner en orden sus recuerdos para establecer las causas de su terrible adicción.

Tras el rodaje y el estreno de *Fleur d’oubli*, la cineasta trabajaba en el guión de un nuevo largometraje de ficción, cuando “De repente, la Revolución tunecina” (2010-2011). Pocos meses después, Selma Baccar

fue una de las diputadas que formó parte de la Asamblea Nacional Constituyente (2011-2014) y vicepresidenta de la Comisión Constituyente de Derechos y Libertades. Cargo desde el que reivindicó la inscripción en el texto constitucional de los derechos y los deberes de las ciudadanas y los ciudadanos tunecinos frente a la nación de “complementariedad de los esposos” que defendía el partido islamista *Ennahdha*.

Tras su paso por la política, la realizadora pudo filmar, por fin, su cuarto largometraje de ficción, *El Jaida* (2017). Ambientado en la ciudad de Túnez en los últimos años del protectorado francés (1954-1956), el filme denuncia una práctica de género consistente en internar a las mujeres en una especie de establecimiento penitenciario conocido como *Dar Joued*, en el que los hombres patriarcales podían internar a sus esposas insumisas.

En la película, la realizadora representa la cotidianeidad de cuatro mujeres de edades y clases sociales diferentes, internadas por sus esposos u otros familiares con el beneplácito de las autoridades judiciales religiosas. El filme muestra tanto la solidaridad entre las reclusas como la crueldad de la carcelera, *El Jaida*. Al final de la película, la cineasta-diputada teatraliza la figura de la hija de la protagonista del filme, para denunciar las ideas retrogradadas de los diputados islamistas de la Asamblea Nacional Constituyente.

Para escribir el guión de *El Jaida*, Selma Baccar recurrió, una vez más, a la memoria histórica, pero no de las mujeres de su familia, sino de las mujeres tunecinas que conocieron *Dar Joued* e incluso de algunas que fueron internadas en esa funesta institución (Baccar, 2017: 1). Mientras tanto, fue consciente de que sus tres últimos largometrajes de ficción constituyen una trilogía que abarca prácticamente la primera mitad del siglo XX y la segunda mitad de la historia del protectorado francés de Túnez: *Habiba Msika-La Danse du feu*, los años 1920-1930; *Khochkhach-Fleur d'oubli*, la década de 1940; y *El Jaida*, los años 1950 (Baccar, 2017: 1). De hecho, en su último largometraje Selma Baccar situó la acción en una época decisiva desde la perspectiva de la historia de las mujeres y del género: los últimos meses antes de la



independencia, que fue el período anterior a la promulgación del Código de Estatuto Personal. Entre otros motivos porque, como la propia realizadora explica en la nota de intención, estaba harta de que le reprocharan que todas sus películas representen la historia de las mujeres tunecinas. Frente a ese reproche, la realizadora planteaba la siguiente cuestión: “¿Cómo se puede comprender el presente y no temer al futuro si no se conoce el pasado?” (Baccar, 2017: 1).

Ese interrogante es uno de los fundamentos epistemológicos de la historia contemporánea como área de conocimiento histórico, mientras que el reproche sobre las películas históricas es fútil. En primer lugar, porque Selma Baccar, al igual que cualquier otro(a) creador(a) tiene el derecho de reconstruir la época histórica que le plazca. En segundo lugar, porque Selma Baccar es, sobre todo, la cineasta de la representación de la memoria histórica de las mujeres tunecinas. Labor para la que la realizadora recurre a una de las categorías del feminismo de la diferencia: las relaciones entre una madre y su(s) hija(s).

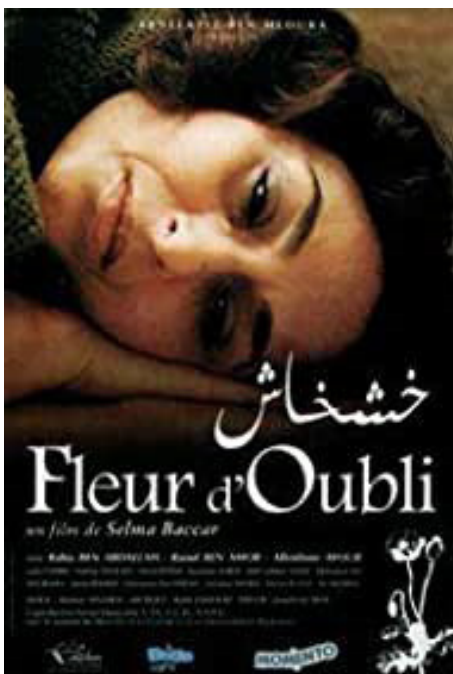


FIG. 1. Cartel de largometraje *Khochkhach-Fleur d'oubli* (2006). Dirección: Selma Baccar. Archivo de autor.

Si bien, ese postulado diferencialista no le ha hecho renunciar, ni como realizadora ni como diputada, al eje central del feminismo de la igualdad: la reivindicación de los derechos de las mujeres tunecinas en su calidad de ciudadanas de pleno derecho tal y como establece la Constitución, el Código de Estatuto Personal y otros textos legales.

### **Nejia Ben Mabrouk o la emigración como último recurso para la liberación de las mujeres tunecinas**

Nejia Ben Mabrouk (El Ouediane, 1949) estudió dos años de Filología Francesa en la Universidad de Túnez y cuatro años de Cine (especialidad Realización) en el INSAS de Bruselas. En la realización de su único largometraje de ficción: *Sama-La Trace*, Selma Baccar fue directora de producción y el montaje corrió a cargo de Moufida Tlatli. Terminó el rodaje del filme en 1982, aunque no pudo estrenarlo hasta 1988 por culpa de un litigio con una de las dos productoras del filme, que, una vez más, era la SATPEC de Túnez.

Sabra, la protagonista de la película, es una joven del sur de Túnez a la que su madre intenta educar para que sea una buena esposa, madre y ama de casa. De ahí que para Sabra la única posibilidad de escapar a ese destino sea el acceso a la enseñanza, motivo por el cual se instala en la ciudad de Túnez para cursar estudios superiores. No obstante, en la capital, en lugar de encontrar un espacio para la libertad en femenino, sufre la presión y la vigilancia por parte de la familia de acogida, mientras que en la calle es acosada por los hombres. El filme termina con una escena más que explícita en la que puede verse un avión despegando. Sabra ha comprendido que el último recurso para la liberación de las mujeres tunecinas es la emigración a Europa.

En ese sentido, el filme de Nejia Ben Mabrouk es autobiográfico, puesto

que ella misma para poder estudiar Cine y convertirse en realizadora tuvo que emigrar a Bélgica, donde residían sus hermanos, sin ningún tipo de ayuda material, ya que sus padres no podían costearle esos estudios. Durante esos años, tuvo que trabajar por la noche y los fines de semana hasta que el Gobierno tunecino le concedió una beca. En palabras de Nejia Ben Mabrouk:

Yo también soy una mujer del sur y conozco el medio social porque mi padre era minero, y al igual que la protagonista de la película, también estudié en la capital tunecina con las mismas condiciones o incluso peores. De hecho, para escribir el guión, partí de mi propia experiencia y traté de compararme con otras mujeres. Durante dos o tres años hablé con muchas mujeres que se habían marchado de Túnez. Entonces me di cuenta de que tenía que hablar de esas mujeres que habían emigrado no solo para encontrar trabajo, sino para hallar la libertad necesaria para expresarse y vivir, y para conocer nuevos horizontes y encontrarse a sí mismas. En Túnez vivimos siempre pendientes de la mirada de los demás. Por eso quería representar un personaje femenino inconformista, capaz de tomar las riendas de su destino, elegir por sí misma e imponerse, aunque se trate de una actitud que va en contra de las normas sociales y es cuestionada. Quería correr el riesgo que conlleva hablar de esa opción (Ben Mabrouk, 1989: 20-21).

En la actualidad, son muchas las mujeres tunecinas en particular y árabes en general que emigran solas a Europa. Sin embargo, en los años 1980, ese era un hecho raro y cuestionado. No obstante, Nejia Ben Mabrouk no solo emigró para estudiar, sino que se casó con un ciudadano belga, formó una familia y adoptó la nacionalidad belga, aunque volvió a Túnez en diferentes ocasiones. Entre ellas para el rodaje de su largometraje *Sama-La Trace*, si bien la experiencia fue muy negativa. No solo por el litigio con la SATPEC para poder recuperar y finalizar el montaje de la cinta, sino por el sexismo que imperaba en el sector cinematográfico tunecino, que era todavía más perceptible en el caso de las mujeres realizadoras. Como ella misma señalaba:

Debido a que los clichés están muy arraigados, la realización cinematográfica se ha considerado durante mucho tiempo como una profesión que requiere cualidades masculinas, en cierto modo como una profesión de machos. Debajo de ese prejuicio se esconde la negación de la capacidad de las mujeres para organizar el trabajo en equipo y la creación mediante una técnica bastante compleja. Por otra parte, también es cierto que las mujeres no están dispuestas a hacer los sacrificios que requiere la profesión de cineasta. En ese sentido, la educación juega un papel importante, porque las mujeres prefieren adaptar su trabajo a su vida familiar que lo contrario (Ben Mabrouk, 1998: 95).

El hecho de que la mayoría de las películas tunecinas hubieran sido realizadas por hombres tuvo como consecuencia una representación cinematográfica de las mujeres tunecinas que ignoraba u ocultaba las experiencias de esas mujeres. Frente a esa constatación, Nejia Ben Mabrouk, que más que como feminista se definía a sí misma como militante de los derechos humanos por el simple hecho de no haber militado nunca en ningún movimiento feminista (Ben Mabrouk, 1998: 96), recurría de forma implícita a los postulados del feminismo de la diferencia:

Es probable que haya universos y personajes que puedan ser representados mejor por los hombres y otros que puedan ser representados mejor por las mujeres, como consecuencia de nuestras experiencias y de las personas y los lugares que frecuentamos. Por ese motivo, las películas de las mujeres cineastas han abordado, sobre todo, experiencias femeninas que los hombres habían ignorado. De ese modo, esas películas son una reacción frente a un cine masculino que ha ocultado una parte importante de nuestras experiencias como mujeres. Pero, en mi opinión, se trataba de un cine de urgencia cuyo objetivo era redimensionar la imagen un poco retorcida que los hombres habían creado de nosotras, como paso previo al diálogo (Ben Mabrouk, 1998: 97).

Ese argumento diferencialista forma parte del mismo contradiscurso cinematográfico feminista que llevó a la prestigiosa montadora Moufida Tlatli a dar el salto a la realización.

## **Moufida Tlatli o la necesidad de representar la historia de las mujeres “doblemente colonizadas” para no enmudecer**

Moufida Tlatli (1947-2021) nació en el seno de una familia tradicional. Al terminar sus estudios de Bachillerato se topó con las reticencias de sus padres al comunicarles su intención de cursar estudios superiores de Cine en Francia. No obstante, pudo vencer esas reticencias cuando el Gobierno tunecino le concedió una beca. Poco tiempo después se marchó a París para estudiar Cine (especialidad *Script* y *Montaje*) en el IDHEC y posteriormente trabajó en la ORTF, la antigua Oficina de la Radiodifusión-Televisión Francesa.

Tras su regreso a Túnez, en 1972, emprendió una prestigiosa carrera como montadora de algunos de los filmes más aclamados de Túnez y de otros países árabes, como *Omar Gatlato* (1976) del argelino Merzak Allouache, *Traversées* (1982) del tunecino Mahmoud Ben Mahmoud, y *Halfaouine* (1990) del también tunecino Ferid Boughedir, además de los montajes de *Fatma 75*, *Sama-La Trace* y de su primera película.

Dio el salto a la realización con su primer largometraje *Samt El Qusur-Les Silences du palais* (1994). Alia, la protagonista de la película, es una joven cantante que en los últimos años del protectorado francés de Túnez vive en concubinato con el joven nacionalista Lotfi. A raíz de la muerte del bey, el soberano de Túnez, Alia regresa al palacio que abandonó diez años atrás. Ese retorno al escenario de su infancia, trae a su mente el recuerdo de su difunta madre, Khadija, una sirvienta y concubina tanto del bey como de sus hijos. En ese marco, Alia recuerda que en diferentes ocasiones le preguntó a su madre: ¿Quién es mi padre? Interrogante al que su madre siempre respondió con el silencio. Otro de sus recuerdos es el trágico final de Khadija, que murió como consecuencia de uno de los numerosos abortos, fruto de las relaciones sexuales impuestas por el bey y sus hijos. Al final del filme, ante la negativa de Lotfi a contraer matrimonio con una joven como ella, que lleva consigo el doble estigma de ser cantante e hija ilegítima en el

seno de una sociedad conservadora y puritana, Alia decide que, al igual que su madre, ella también será madre soltera.

En opinión de la realizadora, la película contiene numerosos elementos autobiográficos. El Palacio de Cartago fue uno de los escenarios de su infancia, puesto que cuando era niña entre sus amigas figuraba una princesa con la que compartió juegos en ese palacio (Tlatli, 1998: 156). El silencio fue una más de las consecuencias de la enfermedad de su madre.

A principio de los años ochenta, a su madre le diagnosticaron la enfermedad de Alzheimer y en 1987 falleció. Mientras tanto, primero olvidó a sus seres queridos, después dejó de andar y, por último, enmudeció, lo que supuso un auténtico trauma para la cineasta:

Se trató de un acontecimiento desgraciado que sacudió mi existencia. Mi madre dejó de hablar los últimos cinco años de su vida. Cayó en un mutismo absoluto, brutal y traumatizante. Fue un silencio que, paradójicamente, me habló mucho porque hizo que me planteara un montón de preguntas sobre el pasado de mi madre y las mujeres de su entorno. No tardé en darme cuenta de que su silencio no era inocente, era el resultado de todos los silencios que había sufrido durante toda su vida (Tlatli, 1999: 144).

La pregunta es inevitable: ¿Cuáles eran los motivos de esos silencios? La respuesta hay que buscarla en el sufrimiento que padecían las mujeres en el doble contexto histórico caracterizado por el tradicional orden patriarcal tunecino y el moderno sistema colonial francés:

En los años cincuenta, el país estaba bajo la colonización francesa y el hombre tunecino estaba pues colonizado. Creo que esta situación provocaba en el tunecino un deseo, quizá inconsciente, de dominio, porque su situación era humillante y, como no la podía cambiar, dominaba lo que podía, es decir, a su mujer. La mujer por tanto estaba doblemente colonizada. Era la colonizada del colonizado (Tlatli, 1999: 147).

Esa reflexión histórica, Moufida Tlatli la trasladaba a su familia al afirmar que: “Mi madre nunca trabajó como sirvienta en un palacio, pero

fue la sirvienta de mi padre y de mis hermanos. Mis cuñadas todavía sufren las consecuencias de que mis hermanos estén acostumbrados a que mi madre les sirviera como si fueran príncipes” (Tlatli, 2002: 184). Esa interpretación contiene de forma implícita los principios del feminismo situacionista, puesto que para la realizadora las mujeres tunecinas de la época que reconstruye el filme eran víctimas del tradicional orden patriarcal tunecino, pero en un nuevo contexto: en situación colonial. El resultado era el sufrimiento reprimido y ahogado en el silencio de las mujeres. En ese punto, la interpretación de Moufida Tlatli converge con la de Nejia Ben Mabrouk, quien, como vimos, a principios de los años ochenta afirmaba que los motivos que empujaban a las mujeres tunecinas a emigrar estaban más relacionados con la mentalidad que con la economía tunecina. Basta recordar que, casi treinta años después de la independencia, Nejia Ben Mabrouk, al hablar con otras mujeres tunecinas que, como ella, habían emigrado a Europa, comprendió que muchas lo habían hecho para poder vivir y expresarse en libertad. Túnez ya no era un protectorado francés, pero el orden patriarcal seguía vigente.

En la misma línea, Moufida Tlatli recurría, también de forma implícita, a los argumentos del feminismo de la diferencia, puesto que con su película *Les Silences du palais*:

Quería hablar desde el punto de vista de la mujer. Quería aportar una mirada distinta. Hasta entonces todas las películas que había montado hablaban del problema de la mujer en el mundo árabe, que es una de las preocupaciones principales de los realizadores con los que he trabajado. No criticó los resultados, al contrario, creo que cada uno ha aportado algo valioso relacionado con el tema de la emancipación femenina o la denuncia de su condición sumisa. Pero en cada película que hacía me sentía frustrada, porque me decía a mí misma que si el realizador hubiera sido una mujer, quizá hubiera ido un poco más lejos o lo hubiera hecho de una manera distinta. La mujer sabe cosas que el hombre no puede saber, porque en el mundo femenino en la civilización arabomusulmana hay muchos no

dichos, muchos tabúes, que el hombre que vive en la calle o incluso un niño no puede sentir del mismo modo ni mucho menos descifrar. Hay una especificidad de la mirada femenina sobre el mundo femenino que es interesante (Tlatli, 1999: 143-144).

En esa mirada femenina y descolonizada de la historia de las mujeres tunecinas en la época del protectorado francés reside, probablemente, el hecho de que el filme fuera aclamado tanto en Túnez como en el extranjero y de que la película, la realizadora y algunos miembros del reparto fueran galardonados con numerosos premios.

Algunos años después, Moufida Tlatli realizó su segundo largometraje de ficción *Mawsim al-riyal-La Saison des hommes* (2000). En esa ocasión representó la cotidianidad de un grupo de mujeres de la isla de Djerba, en el sur del país, que durante once meses esperan el retorno de sus esposos que trabajan en la capital tunecina y pasan un mes de vacaciones en su isla natal. Algunas de ellas se ven obligadas a vivir esos once meses de espera bajo la autoridad patriarcal de sus suegras. A diferencia de su primer largometraje, *Mawsim al-riyal-La Saison des hommes* fue objeto de durísimas críticas por parte de los críticos tunecinos e incluso de algunos habitantes de la isla, que acusaron a la realizadora de haber rodado una película destinada al público occidental, que es uno de los reproches recurrentes que los críticos hacen a las y los cineastas tunecinos. Sin embargo, la cineasta reconoció que no había rodado el filme con la misma minuciosidad que su primer largometraje porque estaba atravesando por un mal momento (Tlatli, 2002: 194-195). Además, como ella misma afirmaba: “El primer filme es bueno porque es visceral. El segundo queremos que sea todavía mejor. Desgraciadamente, no siempre es mejor porque hay que tener en cuenta que un(a) realizador(a) se busca a sí mismo(a)” (Tlatli, 2002: 187).

Respecto a su tercer largometraje, un telefilme de la Cadena Arte, titulado *Nadia et Sarra* (2004), hay que señalar que la película pasó bastante desapercibida en Túnez. De hecho, el filme ni siquiera está incluido en el



*Catalogue du cinéma tunisien* editado por el Ministerio de Cultura (VV.AA., 2010). Además, hasta donde nosotros sabemos, no existen testimonios de la cineasta sobre esa película. Probablemente por dos motivos: se trata de un telefilme producido por una cadena de televisión europea, en una época en la que Moufida Tlatli se había retirado de la escena pública.

Por el contrario, hay que señalar que, en una de las entrevistas que había concedido, la realizadora ya había manifestado la angustia que, a veces, le provocaba la forma en la que debía educar a su hija adolescente y los interrogantes que esta le planteaba (Tlatli, 1999: 144). En la misma línea, *Nadia et Sarra* representa la cotidianidad de Nadia, una profesora universitaria de 47 años que comienza a experimentar los primeros efectos físicos y psicológicos de la menopausia, y las arduas relaciones con su marido y, sobre todo, con su hija adolescente Sarra. Poco tiempo después del estreno de ese telefilme, Selma Baccar me comentó que Moufida Tlatli había solicitado una ayuda para una nueva película, cuyo guión fue rechazado por la Comisión de Ayuda a la Producción Cinematográfica del Ministerio de Cultura, ya que la cineasta quería contar una historia de relaciones lésbicas (Baccar, 2006a).

Apartada ya del montaje y de la realización, tras la Revolución tunecina, al igual que Selma Baccar, Moufida Tlatli dio el salto a la política. En el marco del primer Gobierno tunecino de la transición democrática, la cineasta fue nombrada ministra de Cultura el 27 de enero de 2011, cargo que ocupó durante tan solo diez días. El motivo de tan efímero ministerio radica en el hecho de que, en 2010, Moufida Tlatli había firmado una petición avalando la candidatura del expresidente Zine El Abidine Ben Alí a las elecciones presidenciales de 2014. La realizadora admitió haber firmado esa petición, aunque señaló que lo hizo por temor a las posibles represalias por parte del régimen de Ben Alí.

El 7 de febrero de 2021, la cineasta falleció a la edad de 73 años. Los medios de comunicación nacionales e internacionales dejaron a un lado

su desafortunada y efímera carrera política, para subrayar la significativa trayectoria cinematográfica de Moufida Tlatli como montadora y, sobre todo, como realizadora de tres largometrajes de ficción que representan tanto los silencios como las palabras de las mujeres tunecinas. A diferencia de su madre, Moufida Tlatli había conseguido no enmudecer gracias, sobre todo, al Séptimo Arte.

### **Kalthoum Bornaz, entre el legado cultural y la herencia religiosa**

Kalthoum Bornaz (1945-2016) era la benjamina de una familia de mujeres instruidas. Su madre, Maherzia Bournaz, fue una de las primeras maestras tunecinas durante la época del protectorado francés y autora de unas memorias de juventud en dos tomos: *C'était Tunis 1920* y *Maherzia se souvient Tunis 1930*. Dos libros testimoniales que tuvieron una significativa recepción en el Túnez de los años 1990-2000. Su hermana mayor, Alia Baccar Bournaz, es catedrática emérita de Filología Francesa de la Universidad de la Manuba y autora de numerosos artículos y libros sobre la literatura francesa del siglo XVII y sobre la literatura del Mediterráneo.

Kalthoum Bornaz comenzó a estudiar un grado de Filología Inglesa en la Universidad de Túnez y después estudió Cine (especialidad *Script* y *Montaje*) en el IDHEC de París e hizo prácticas en la ORTF. A su regreso a Túnez trabajó en el rodaje de diferentes filmes tanto tunecinos como extranjeros en calidad de ayudante de realización, script o montadora. Autora de diferentes cortometrajes de ficción y de documentales, dio el salto a la realización de largometrajes con el filme *Keswa-Le Fil perdu* (1998).

La protagonista de *Keswa-Le Fil perdu*, Nozha, es una joven que emigró a Europa para estudiar y allí contrajo matrimonio a pesar de la oposición de sus padres. Tras su divorcio, vuelve a Túnez para asistir a la boda de su hermano y acepta llevar un traje tradicional llamado *keswa*, formado por

una túnica y un pantalón bordados con hilo de plata. Nozha acepta llevar ese traje, que pesa tanto como las tradiciones, para contentar a su familia con la que pretende reconciliarse. Sin embargo, sus familiares parten a la ceremonia y se olvidan de ella, motivo por el que la protagonista se ve obligada a deambular por las calles de la ciudad de Túnez mientras su pantalón se va deshilando, creando un *Fil perdu*. Esa errancia le sirve a Nozha para volver a tomar contacto con la sociedad que dejó atrás cuando emigro a Europa. En palabras de la cineasta:

A través de Nozha y su familia quería representar la vida social en la ciudad de Túnez, en la actualidad, como un laberinto de contradicciones y de coherencias, de libertades y de barreras, retomando, para ello, nuestros arquetipos tradicionales a menudo distorsionados por el orientalismo decadente y el exotismo llamativo, y desvelar así el poder oculto del matriarcado. Pretendía también cuestionar los clichés monolíticos que representan la supuesta condición de eterna víctima pasiva de las mujeres arabomusulmanas y celebrar, por el contrario, la exuberancia, el humor y la sensualidad indecibles, romper la trama del olvido y arrojar algo de luz sobre las sombras de la diferencia (Bornaz, 1998: 1).

En ese sentido, el primer largometraje de Kalthoum Bornaz aporta nuevos elementos. Por una parte, el regreso de Nozha a Túnez podría leerse de forma intertextual con el viaje de ida de *Sabra en Sama-La Trace* de Nejia Ben Mabrouk. Como vimos, en los años ochenta, Sabra emigró a Europa en busca de libertad, aunque el filme no nos cuenta qué fue lo que encontró, mientras que en 1998 Nozha volvía para reencontrarse con su familia y aceptaba el peso de las tradiciones, representado por el *keswa*, pero sin renunciar a la modernidad. Prueba de ello es la imagen del cartel de la película en la que puede verse a Nozha vestida con el tradicional *keswa*, pero con unas modernas gafas de sol. En ese cartel figura también la bandera tunecina, ya que la realizadora era una ferviente patriota y en sus filmes siempre introducía tanto la bandera tunecina como el árabe dialectal tunecino.

Sin embargo, sorprende que, frente a la constante denuncia de la pervivencia del patriarcado y de las relaciones de género de sus conciudadanas y correligionarias las cineastas Selma Baccar, Nejia Ben Mabrouk y Moufida Tlatli, Kalthoum Bornaz quisiera desvelar “el poder oculto del matriarcado”. Máxime si se tiene en cuenta que, a diferencia de las otras realizadoras de la primera generación, Kalthoum Bornaz no creía en el significado de la diferencia, ya que como ella mismo manifestó en diferentes ocasiones: “Las películas femeninas no existen, solo hay buenos filmes o películas fallidas” (Bornaz, 1998: 111); “Pienso que una obra no tiene ni sexo ni raza ni nacionalidad” (Baccar Bournaz, 2017: 50).

No obstante, y de forma paradójica, fue su condición de mujer tunecina y arabomusulmana la que la llevó a rodar su segundo largometraje de ficción *Shtar M’haba-L’Autre moitié du ciel* (2008). Los protagonistas de la película son los mellizos Selim y Selima, quienes mantienen una buena relación hasta que fallece su padre y ambos se ven envueltos en un dilema irreconciliable en torno al reparto de la herencia. Selim quiere aplicar la antigua disposición del *Fiqh* o jurisprudencia islámica contenida en el Corán y heredar así el doble que su hermana. Selima por su parte quiere un reparto equitativo de la herencia. Al final, Selim hereda el doble que su hermana melliza y se marcha a estudiar a Europa.

Para escribir el guión, la realizadora se inspiró en su propia experiencia, puesto que, como ella misma me contó, su hermana Alia y ella heredaron tan solo la mitad que sus dos hermanos varones (Bornaz: 2008a). Sin embargo, con la película, más que cuestionar esa disposición coránica, lo que ella quería era plantear posibles soluciones a las que los padres podrían recurrir mientras vivan. Como ella misma explicaba:

La cuestión del derecho a la herencia de las mujeres en los países islámicos no se ha abordado nunca ni en la literatura ni en el teatro ni en el cine. Y, sin embargo, se trata de una cuestión candente que incluso Bourguiba, quien, desde la independencia en 1956, emancipó a las mujeres tunecinas

concediéndoles sus derechos y libertades, no logró modificar a pesar de todos sus esfuerzos. Las mujeres continúan heredando tan solo la mitad que sus hermanos, está escrito en el Corán y no podemos modificarlo. Ni siquiera podemos hablar de esa cuestión, según parece. Frente a esa constatación me pregunté a mí misma: ¿Qué tipo de película hacer? ¿Representar una vez más la eterna imagen de la mujer árabe como víctima indefensa, mientras se sigue ocultando la cuestión de la herencia que es crucial? El problema es que esa cuestión sigue siendo tabú, y me precavieron de que podría ser vetada e incluso atacada en el seno de la comunidad cinematográfica. En esa tesitura, decidí abandonar la idea de un filme reivindicativo, y, por el contrario, intentar sensibilizar, inspirar, incitar a los padres a dar los pasos pertinentes en vida para que sus hijas y sus hijos tengan un acceso equitativo a la herencia (Bornaz, 2008b: 1).

Una vez más, Kalthoum Bornaz, a diferencia de las otras cineastas tunecinas, insiste en el rechazo de la representación de las mujeres arabomusulmanas como víctimas. De hecho, la realizadora fue una mujer liberada que en su paroxismo llegó a contraer matrimonio con un hombre tunecino judío, motivo por el cual fue duramente criticada (Bornaz, 2008a).

Ahora bien, en su defensa de la política de emancipación femenina, cae en una trampa al afirmar que Bourguiba les concedió a las mujeres sus derechos, en lugar de afirmar que les reconoció esos derechos. Una trampa de género puesto que cuando un hombre le concede sus derechos a una mujer es porque está en un plano de superioridad, mientras que cuando un hombre le reconoce sus derechos a una mujer es porque ambos están en un plano de igualdad. En materia de igualdad de derechos, los verbos conceder y reconocer no son sinónimos, sino antónimos.

No obstante, también es cierto que, al representar el desigual acceso a la herencia, la cineasta estaba cuestionando, de forma explícita, el último bastión del patriarcado en Túnez. En ese sentido, la película de Kalthoum Bornaz coincidió en el tiempo con la campaña que la Asociación Tunecina de Mujeres Demócratas estaba promoviendo, desde hacía unos años, desde la perspectiva del feminismo igualitarista (VV.AA., 2008: 28).

Tras la Revolución, Kalthoum Bornaz presentó diferentes guiones que fueron rechazados por la Comisión de Ayuda a la Producción Cinematográfica. Mientras buscaba soluciones, el 3 de septiembre de 2016, falleció como consecuencia de una explosión de gas en su domicilio. Poco tiempo después, su hermana mayor le dedicó un libro póstumo, a caballo entre el homenaje y el testimonio, *Kalthoum Bornaz. L'Étoile à la recherche du fil perdu* (Baccar Bournaz, 2017).



FIG. 2. Fig. 2. Imágenes de los carteles de los largometrajes de ficción de las cineastas tunecinas. Sitios web: <https://www.imbd.com> y <https://artify.com>

## A modo de conclusión

Desde la perspectiva de la teoría feminista y sus diferentes categorías de análisis, son significativos los diferentes argumentos a los que recurren las cineastas tunecinas de la primera generación, a la hora de decirse o no feministas.

En el caso de Selma Bacchar, tanto su filmografía como su trayectoria política muestran que se trata de una mujer y una cineasta comprometida con la democracia y el feminismo. Basta recordar que, con su filme de docuficción *Fatma 75*, pretendía suscitar un debate con las mujeres que todavía no habían experimentado una toma de conciencia feminista. Por su parte, como vimos, Nejia Ben Mabrouk no se decía a sí misma feminista puesto que nunca había militado en un movimiento feminista, mientras que Moufida Tlatli, al ser cuestionada sobre si era consciente de estar haciendo una labor cinematográfica feminista, respondía con las siguientes palabras: “En el sentido militante o anti-hombre, no” (Gabous, 1998: 161). En cuanto a Kalthoum Bornaz, quien como vimos no creía en el significado de la diferencia, al ser cuestionada por la existencia o no de un “cine de mujeres” en Túnez, no era menos categórica: “Pienso que el apelativo ‘cine de mujeres’ es reductor e innecesario” (Bornaz, 1998a: 112).

Sin embargo, como señalábamos más arriba, los diez largometrajes de esas cuatro realizadoras constituyen, en su conjunto, una crítica de la pervivencia del patriarcado y de las relaciones de género en el seno de la sociedad tunecina. La única sociedad araboislámica con un dispositivo legal casi igualitario y en la que las mujeres ocupan el espacio público desde hace más de medio siglo. En consecuencia, cabe preguntarse si esa reticencia a decirse feminista o a reconocer la diferencia de ser mujer, se debe al hecho de que, en la época en la que fueron recogidos esos testimonios, el feminismo era pensado solamente como un movimiento social y no como un valor cultural o existen otras razones.

Por otra parte, desde la perspectiva de la epistemología, y más allá de la crítica cinematográfica que es tan subjetiva como los testimonios de las propias cineastas, los documentos y los testimonios que hemos analizado en estas páginas son una fuente histórica fundamental para el estudio de dos áreas de conocimiento histórico. Por una parte, para la historia del Séptimo Arte. Por otra, para el estudio de historia de las mujeres tunecinas desde la perspectiva del género, de la igualdad, de la diferencia y/o de la situación, como categorías del feminismo en tanto que teoría y movimiento social.

En ese sentido, el testimonio de Kalthoum Bornaz cuestionaba el peso tanto del legado cultural como de la herencia religiosa, que es mayor para las mujeres, mientras que Selma Baccar con su trilogía es, sobre todo, la cineasta de la memoria histórica de las mujeres tunecinas. Por su parte, Moufida Tlatli y Nejia Ben Mabrouk insistieron en la diferencia de ser mujer, tunecina y arabomusulmana a la hora de representar el pasado y el presente de las mujeres, a pesar de que las soluciones propuestas eran diametralmente opuestas. Para Nejia Ben Mabrouk, el último recurso para la liberación femenina era la emigración, mientras que para Moufida Tlatli se trataba de representar los silencios, las palabras y las experiencias de las mujeres en los largometrajes de ficción, para no enmudecer.

En la actualidad, en la que el feminismo además de una teoría y un movimiento social es también un valor cultural, las cineastas tunecinas de la segunda y la tercera generación, como Nadia El Fani (1960), Raja Amari (1971), Kaouther Ben Hania (1977) o Manel Labidi (1982), han tomado el relevo. Esas realizadoras están representando, sobre todo, la violencia contra las mujeres y la reivindicación de los derechos sexuales (Haouala, 2023), pero esa es ya otra historia.



## Referencias

- AYARI, M. B. y BARGAOUI, S. B. (dirs.). *Après l'indépendance. Parcours et discours*. Túnez: Laboratoire de Recherche Diraset-Arabesques Éditions, 2010.
- BACCAR, S. *Diptyque de Fatma 75*. Túnez, s. f.
- BACCAR, S. Entrevista con Samira Dami. In : GABOUS, A. *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Túnez: Cérès Éditions-CREDIF, 1998, pp. 84-87.
- BACCAR, S. *Entrevista con el autor*. Túnez, 2006a.
- BACCAR, S. Note d'intention de *Khochkhach-Fleur d'oubli*. Túnez, 2006b.
- BACCAR, S. Note d'intention d'*El Jaida*. Túnez, 2017.
- BACCAR BOURNAZ, A. (ed.). *Kalthoum Bornaz. L'étoile à la recherche du fil perdu*. Túnez: Edición a cargo de la autora, 2017.
- BEDJAOUI, S. Entrevista con Wassyla Tamzali. In: TAMZALI, W. *En attendant Omar Gatlato. Regards sur le cinéma algérien suivi d'introduction fragmentaire au cinéma tunisien*. Alger: Éditions En. A.P., 1978, pp. 203-205.
- BELHASSEN, S. Femmes tunisiennes islamistes. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XVIII, 1980, pp. 77-94.
- BEN KHADER, N. Entrevista con Michel Camau y Vincent Geisser. In: CAMAU, M. y GEISSER, V. (dirs.). *Habib Bourguiba. La trace et l'héritage*. París: Éditions Karthala, 2004, pp. 533-548.
- BEN MABROUK, N. Entrevista con Françoise Wera. *Ciné-Bulles*, 8 (3), pp. 20-23, 1989.
- BEN MABROUK, N. Entrevista con Sarra Daldoul. In: GABOUS, A. *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Túnez: Cérès Éditions-CREDIF, 1998, pp. 91-98.
- BESSIS, S. *Les Valeureuses. Cinq Tunisiennes dans l'Histoire*. Túnez: Éditions Elyzad, 2017.
- BORNAZ, K. Entrevista con Hamadi Guerroum. In: GABOUS, A. *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Túnez: Cérès Éditions-CREDIF, 1998a, pp. 111-114.
- BORNAZ, K. Note d'intention de *Keswa-Le Fil perdu*. Túnez, 1998b
- BORNAZ, K. Entrevista con el autor. Túnez, 2008a.
- BORNAZ, K. Note d'intention de *Shtar M'haba-L'Autre moitié du ciel*. Túnez, 2008b.
- BOURGUIBA, H. Les missions des femmes. In: BOURGUIBA, H. *Discours, 1962-1963*, vol. 10. Túnez: Secrétariat d'État à l'Information, 1974, pp. 193-207.
- BOURGUIBA, H. *Citations choisies par l'Agence Tunis-Afrique press*. Túnez: Éditions Dar el Amal, 1978.
- BOURGUIBA, H. Harmoniser les rôles sociaux des femmes. In: BOURGUIBA, H. *Discours, 1974-1981*, vol. 24. Túnez: Secrétariat d'État à l'Information, 1981, pp. 234-239.
- CHARFI, M. *Mon combat pour les Lumières*. Lunay (Francia): Zellige, 2009.

- CHATER, S. *Les émancipées du Harem. Regard sur la femme tunisienne*. Túnez: Éditions La Presse, 1992.
- GABOUS, A. *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Túnez: Cérès Éditions-CREDIF, 1998.
- GEISSER, V. y HAMROUNI, C. Bourguiba dans la mémoire islamiste tunisienne. In: CAMAU, M. y GEISSER, V. (dirs.). *Habib Bourguiba. La trace et l'héritage*. París: Éditions Karthala, 2004, pp. 371-389.
- HADDAD, R. *Parole de femme*. Túnez: Éditions Elyssa, 1995.
- HAJJI, L. *Bourguiba et l'islam. Le politique et le religieux*. Túnez: Sud Éditions, 2011.
- HAOUALA, H. *Les Tunisiennes font leur cinéma*. Túnez: Éditions Nirvana, 2023.
- KHELIL, H. *Le Parcours et la trace. Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*. Salammbô (Túnez): MediaCom, 2002.
- MESTIRI, A. *Témoignage pour l'Histoire*. Túnez: Sud Éditions, 2011.
- TAMZALI, W. *En attendant Omar Gatlati. Regards sur le cinéma algérien suivi d'introduction fragmentaire au cinéma tunisien*. Alger: Éditions En. A.P., 1979.
- TLATLI, M. Entrevista con Maryem Skandrani. In: GABOUS, A. *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Túnez: Cérès Éditions-CREDIF, 1998, pp. 156-158.
- TLATLI, M. Entrevista con Jordi Esteva. In: ESTEVA, J. *Mil y una voces. El islam, una cultura de la tolerancia contra el integrismo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999, pp. 141-152.
- TLATLI, M. Entrevista con Hedi Khelil. In: KHELIL, H. *Le Parcours et la trace. Témoignages et documents sur le cinéma tunisien*. Salammbô (Túnez): MediaCom, 2002, pp. 181-207.
- VV.AA. *Femmes et République: un combat pour l'égalité et la démocratie*. Túnez: Association Tunisienne des Femmes Démocrates, 2008.
- VV.AA. *Catalogue du cinéma tunisien*. Túnez: Ministère de la Culture, 2010.
- VV.AA. *Bnet essayassa. Détenues politiques. Récits de militantes de gauche/Perspectives-El Amel Ettounsi. Les années 1970*. Túnez: Zanooby, 2021.

## Nota

- \* Es profesor ayudante de Historia e Historiografía en la Facultad de Letras, Artes y Humanidades de la Universidad de la Manuba en Túnez. Ha publicado artículos y capítulos de libro sobre Historia Contemporánea y Género en Túnez y en la diáspora. Correo electrónico: jsociasbaeza@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5603-8612>.

Artículo presentado en octubre de 2022. Aprobado en febrero de 2023.

Artigo submetido em outubro de 2022. Aprovado em fevereiro de 2023.