

Paradigmas orientalistas en la adaptación cinematográfica de un mito castellano

Loreto Catoira

lcatoira@stanford.edu

Stanford University

Resumen

El concepto de orientalismo, que Edward Said (1978) examinó en su obra clásica *Orientalismo*, goza de numerosas ramificaciones en el ámbito cultural. El cine, en particular, supone un eficaz medio de distribución propagandística de los pilares orientalistas, que inexorablemente modela la percepción del público hacia la comunidad musulmana. Este artículo analiza los paradigmas orientalistas presentes en la película *El Cid: La leyenda*, la adaptación animada de la vida y hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar “El Cid”.

Palabras clave: orientalismo, cine, El Cid

146

Abstract

The concept of Orientalism, examined by Edward Said (1978) in his classical work *Orientalism*, has multiple ramifications in the cultural sphere. In particular, films can become an effective instrument of propaganda for disseminating the basic tenets of Orientalism, which inevitably shapes the public's perception of the Muslim community. This article presents an analysis of the paradigms of Orientalism manifested in *El Cid: La leyenda*, the animated adaptation of the life and deeds of Rodrigo Díaz de Vivar “El Cid”.

Key words: orientalism, film, El Cid

Los trágicos acontecimientos ocurridos el 11 de septiembre de 2001 en los Estados Unidos constituyen el punto de partida de una etapa en la política internacional, que ha estado caracterizada por un sentimiento de cruzada

occidental contra el Islam. Mientras que parte de la comunidad global se veía obligada a adoptar una postura ideológica frente a una religión hasta entonces poco conocida, en el ámbito español el nuevo orden mundial resucitó perspectivas tradicionales inspiradas en las relaciones cristiano-musulmanas de la época medieval.

La génesis de ese sentimiento anti-islámico patente tras el 11-S se remonta a principios de 2003, cuando el denominado “Trío de las Azores”— José María Aznar, Tony Blair y George Bush— dio la espalda a la ONU y a la comunidad internacional al declarar la guerra contra Irak, bajo el lema “la guerra contra el terror(ismo)”. Unos meses después, las primeras tropas del ejército español partían a la zona de conflicto llevando en su uniforme un escudo con la cruz de Santiago –en referencia al Apóstol Santiago “Matamoros”– diseñada por el Ministerio de Defensa. Y, a finales de ese mismo año, las tropas aliadas anunciaban la captura de un desconcertado Saddam Hussein, cuya imagen contrastaba con la de dirigente tirano a la que el público había estado acostumbrado. En medio de estas circunstancias políticas, y coincidiendo con el inicio de las fiestas cristianas de la Navidad, se estrenaba en España la película de animación *El Cid: La leyenda*, basada en la vida y hazañas del caballero castellano que luchó contra las fuerzas musulmanas durante el periodo de la Reconquista.

Uno de los objetivos primordiales de *El Cid: La leyenda* consistía en la creación de una película de exclusivo diseño español, que representara un potencial desafío a la hegemonía de compañías de animación norteamericanas como Disney y Pixar.¹ Asimismo, su director José Pozo quería que esta producción sirviera como instrumento didáctico-cultural eficaz para dar a conocer la vida de un personaje histórico español con el que el público internacional pudiera identificarse. Sin duda, la tesis central del filme encajaba a la perfección en el marco político de 2003, al apelar a la toma de conciencia patriótica frente a la

1 *El Cid: La leyenda* es una producción de la compañía española Filmax.

amenaza del invasor musulmán. No son pocos los casos en los que se ha recurrido al cine para tratar un tema de la actualidad. La producción animada de Disney *Aladdin*, por ejemplo, salió a la luz un año después del fin de la Guerra del Golfo (1990-1991) y, como bien señala Nadel (1997), reflejaba la perspectiva norteamericana hacia Irán e Irak, y contenía alusiones implícitas a la amenaza nuclear que presentaban ambos países (p. 187). Otra película animada de Disney, *Pocahontas*, buscaba fomentar la armonía racial en un momento en que la sociedad estadounidense vivía frente al televisor el juicio en Los Ángeles al actor afroamericano O.J. Simpson, acusado del homicidio de su esposa de raza blanca. La compañía Disney, cuya sede central está ubicada en las proximidades de esa ciudad californiana, mostraba así en 1995 su deseo de apaciguar las tensiones raciales aún patentes en la comunidad por el caso de Rodney King (Kutsuzawa, 2004, p. 46).²

La trama principal de *El Cid: La leyenda* se centra en el episodio en el que Rodrigo Díaz de Vivar “El Cid” es expulsado de Castilla por Alfonso VI, y emprende una campaña contra las tropas musulmanas invasoras con el objetivo de recuperar las tierras para el rey y, por lo tanto, su beneplácito. En un segundo plano se desarrolla la relación entre Rodrigo y su amada Jimena. Cabe señalar en este punto el peso que El Cid ejerce en la tradición cultural española, ya que se le considera junto a Santiago “Matamoros” como parte del colectivo que derrotó a las fuerzas musulmanas y provocó su eventual salida de la Península Ibérica, convirtiéndose así en el paradigma por antonomasia de héroe nacional cristiano.³ Pero, mientras que las fuentes contemporáneas a Rodrigo lo perfilan como un mercenario cruel que llegó a quemar vivo a líderes militares e

2 En marzo de 1991, Rodney King (de raza afroamericana) fue detenido por la policía de Los Ángeles por conducir a una velocidad mayor de la permitida. Los policías (de raza blanca) emplearon fuerza física en la detención, hasta el punto de agredirle con bates metálicos. El suceso fue recogido por la cámara de un ciudadano, que envió la cinta del suceso a la cadena de televisión CNN. La investigación del FBI culminó con el consecuente arresto y juicio de cuatro de los policías. Pero, en abril de 1992, un jurado predominantemente blanco y conservador absolvió a tres de los policías, dando lugar a oleadas de protestas en Los Ángeles que acabaron con la muerte de 52 personas, el arresto de más de 7.000 personas, y una cifra de 1 billón en daños materiales. El caso se dio por finalizado el 26 de septiembre de 1996 (Famous).

3 Felipe II quiso canonizar a El Cid (Pulido Mendoza, 2010, p. 210).

intelectuales musulmanes, los testimonios posteriores adoptan una perspectiva mucho más favorable –quizá demasiado parcial por intereses de la época—, que ha servido de base a la construcción del mito legendario del héroe nacional cristiano (y anti-islámico) aún presente en el imaginario actual (Benaboud, 2000, p. 125).⁴ Destaca entre esas fuentes parciales el *Poema de Mio Cid*, al que a pesar de su contenido semi-ficcional se le atribuye erróneamente un notable valor histórico. En el poema se relata, por ejemplo, la batalla de Valencia entre Yusuf Ibn Tasufin (Ben Yusuf en *El Cid: La leyenda*) y Rodrigo, evento que también muestra la película animada aunque no consta en los documentos históricos. Si bien es cierto que ambos personajes participaron en la conquista de Valencia, los hechos tuvieron lugar en épocas diferentes; El Cid la recuperó de manos de los moros en 1094, e Ibn Tasufin la recapturó en 1102, tres años después de la muerte de Rodrigo (DeCosta, 1975, p. 487). De esta manera, el *Poema de Mio Cid* hace la función de mecanismo revitalizador del mito del héroe castellano y cristiano para fortalecer la unidad patriótica frente a la amenaza islámica. Estaríamos ante un proceso de manipulación del mito, cuya perpetuación es esencial en el establecimiento de la dinámica intercultural, en este caso, entre las comunidades cristiana y musulmana.⁵

149

Si en la versión que sobre el mismo episodio de El Cid realizó Anthony Mann en 1961 ya habían surgido dificultades en cuanto a la elaboración de un guión coherente e uniforme, José Pozo también se encontró ante una situación similar en su planteamiento inicial de *El Cid: La leyenda*.⁶ Además, las labores de

4 Para un estudio comparativo entre El Cid legendario (el de la obra de R. Menéndez Pidal) y la figura histórica, véase Lacarra, M. E. (1980). La utilización del Cid en la ideología militar franquista. *Ideologies and Literature*, 12, 95-127.

5 Para una argumentación exhaustiva sobre el mito y el concepto de poder, véase Barthes, R. (1972). *Mythologies*. New York: Hill & Wang.

6 Charlton Heston, el protagonista de *El Cid* de Anthony Mann comentaba así en sus diarios la dificultad de comprender al personaje que debía encarnar en la película: “My research on El Cid is going slowly, but usefully. There’s a hell of a lot more in the man than there is in the script [...]. He seems to have been nearly as often a bad man as a good one. I wish I could find more material on him. For one of the outstanding men of the twelfth century, there’s damn little contemporary comment” (Alpert, 1978, p. 98).

redacción contaban con un agente adicional de presión; el público al que principalmente iba dirigida la película tenía implicaciones históricas y culturales en la trama, y por lo tanto era indispensable tener en cuenta el efecto que pudiera ejercer en la sensibilidad de los espectadores. Este aspecto emocional que suscita la historia de El Cid conduce a un inexorable fenómeno de reinención y manipulación del mito, que el propio Pozo admite en sus comentarios de producción:

Nos dimos cuenta de que si queríamos ser demasiado fieles a la historia, nos encontraríamos con una película demasiado seria, probablemente demasiado dura, y nos quedamos con una columna vertebral con cierto rigor histórico para que también los más estudiosos y los conocedores de la historia no se vieran decepcionados, pero al final nos hemos quedado con la parte más legendaria, que es lo que nos implica más como espectadores, nos es más cercana, y además nos permite desarrollar mejor todo el marco de la aventura (Pozo, 2003).

La adaptación visual que fusiona el mito con los hechos históricos facilita asimismo la entrada en escena de la dicotomía Occidente-Oriente en correspondencia con los intereses morales del público de la era pos-septiembre 2001. El colectivo hegemónico occidental emplea el mito para definir al desconocido y lejano “otro” (i.e. Oriente), encuadrándolo en paradigmas estereotipados de violencia, perversión sexual y sumisión. El miedo a la posibilidad de un Oriente sublime propulsa entonces una estrategia difamatoria, que pretende defender la superioridad moral sobre ese “otro”. La obra clásica de Edward Said (1978), *Orientalismo*, analiza esta perspectiva en detalle, sintetizándola en cuatro categorías o dogmas orientalistas: la distribución desigual del poder político, económico, social e intelectual; la preferencia de la visión clásica de Oriente en detrimento de la realidad oriental moderna; la percepción de un Oriente uniforme y eterno incapaz de autodefinirse; y, la noción de Oriente como un lugar que debe ser temido o controlado (p. 30). Ante esta postura ideológica, la industria cinematográfica constituye un mecanismo eficaz para difundir la propaganda orientalista. Largometrajes como *The Dance of Fatima* (1903), *The Sheik* (1921), o incluso los de la saga de James Bond, incluían patrones temáticos que perpetuaban estereotipos relativos al lugar mágico,

barbárico (e.g. los personajes árabes y musulmanes son terroristas), y al libertinaje sexual (e.g. la tradicional danza del vientre se convierte en un striptease) (Keft-Kennedy, 2005, p. 41), que aún persisten en el cine contemporáneo, como es el caso de *El Cid: La leyenda*.

Los modelos orientalistas que promulgan algunas películas de principios del siglo XXI no proceden sin embargo de los sucesos de 2001 ni de la consecuente invasión de Irak, sino de la literatura de intelectuales europeos de los siglos XVIII y XIX, que viajaron a Oriente en busca de una realidad más atractiva (y exótica) en la que inspirarse. La obra del filósofo francés Charles de Montesquieu forma parte del tándem dieciochista que adoptó la fantasía del erotismo y la violencia oriental para identificar al “otro”. Servía de arma ideológica para atacar al contrario, como postula Grosrichard (1998); era un aviso. Inspirado en las obras de eruditos que habían viajado a Oriente en siglos anteriores, Montesquieu orientó su enfoque analítico hacia el establecimiento del vínculo entre el despotismo y los sistemas políticos de Asia. La particular inferioridad que concedía al imperio otomano del siglo XVIII en su *Espíritu de las leyes* de 1748 estaba enraizada en dos factores que repercutían en las comunidades de esa región: la religión (i.e. el Islam) y el clima. En primer lugar, el despotismo constituía el indiscutible resultado de la presencia del Islam en el orden político otomano, ya que sus dirigentes gobernaban más en calidad de figura religiosa que política (Young, 1978, p. 399). Su segundo argumento sobre el clima descansaba en la premisa de que las altas temperaturas condicionaban la formación del carácter de los individuos –les hacía serviles—, produciendo así un efecto pernicioso en el sistema político (e.g. despotismo) y el ámbito doméstico (e.g. tiranía patriarcal y harén opresivo) (Tekin, 2010, pp. 42-3).

Del mismo modo que el mito de El Cid participó del fenómeno de manipulación política durante la época franquista, el mito oriental del despotismo y la sensualidad ha servido como excusa para dar validez a las acciones de los imperios coloniales. Así, la creencia de Montesquieu de que las gentes de Asia eran proclives a ser gobernadas por déspotas debido al efecto que el clima ejercía

en su carácter justificaba, por ejemplo, la presencia del imperio británico en la India (Rubiés, 2005, p. 172).⁷ Y, naturalmente, la industria cinematográfica se ha hecho eco de estas percepciones. Por ejemplo, la canción que da inicio a la película animada *Aladdin* de 1992 contiene referencias explícitas a la conexión montesquiana entre el clima y la violencia. La polémica surgida a raíz de la letra de *Arabian Nights* obligó a la compañía Disney a cambiar versos como *Where they cut off your ear* “donde te cortan la oreja”, aunque al final se mantuvo la alusión a un lugar violento (e.g. *barbaric* “barbárico”) y sexual por el clima (e.g. *And the heat is intense* “y el calor es intenso”, (*Arabian nights*) *Are hotter than hot in a lot of good ways* “(las noches árabes) son muy calientes en muchos y buenos sentidos”).

Oh I come from a land, from a faraway place / Where the caravan camels roam / Where it's flat and immense⁸ / And the heat is intense⁹ / It's barbaric, but hey, it's home [...] / Arabian nights / Like Arabian days / More often than not / Are hotter than hot / In a lot of good ways (Wingfield & Karaman, 1998, p. 1).

152

La primera traducción francesa de los cuentos de *Las mil y una noches* surgió a principios del siglo XVIII de la mano del francés Antoine Galland, y representó un gran impulso en la consolidación del pensamiento orientalista en Occidente. La burguesía europea conoció por primera vez la cultura de Oriente a través de la perspectiva que Galland quiso otorgar a estos cuentos. Él mismo contribuyó a la difusión del folklore oriental por el viejo continente al introducir su trabajo al público de Inglaterra, donde a partir de entonces sería objeto de traducción al inglés con relativa frecuencia.¹⁰ La incursión de matices violentos y sexuales en la narrativa de las traducciones posteriores respondía al interés que despertaba la fantasía de escape oriental entre los sectores ilustrados de la Francia e Inglaterra

7 Sobre el uso que Gran Bretaña hizo del concepto de despotismo de Montesquieu para legitimar la conquista de la India, véase Dow, A. (2000). *History of Hindostan, Translated from the Persian*. Taylor & Francis.

8 *Where they cut off your ear*, en la versión de 1992.

9 *If they don't like your face*, en la versión de 1992.

10 Entre las primeras versiones al inglés destacan la de Edward Lane (1839-41), Thomas Dalziel (1863-65) y John Payne (1882-84) (Colligan, 2002, p. 32).

del siglo XIX. Uno de estos intelectuales fue el británico Sir Richard F. Burton, quien, como señala C. Knipp (1974), produjo entre 1885 y 1888 su propia versión de *Las mil y una noches*, añadiéndole un particular carácter sexual:

To Payne's style, which Burton had found not "plain" –that is, vulgar— enough, the latter adds stronger words ("rascal" becoming "pimp", "impudent woman", "strumpet", "vile woman" "whore", and so on); odd hyphenated words, often of his own coinage and occasionally barbarous (p. 50).

Algunos pintores europeos de la talla de Eugene Delacroix, Jean-León Gerôme y Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouy, también incorporaron en su temática artística la fantasía del Oriente sexual para atender a la demanda de imágenes exóticas por parte del público del siglo XIX. La *Odalisca* (Delacroix), *El baile de Almeh*, el *Mercado de esclavas* (Gerôme) y *La esclava blanca* (Lecomte du Nouy) son algunos ejemplos de la postura que el artista adoptó en torno a Oriente; las mujeres de estas pinturas orientalistas son esclavas o artistas de entretenimiento, y se distinguen por su voluptuosidad (Bock, 2005, p. 18). En la literatura se produjo un fenómeno similar, siendo el francés Gustave Flaubert su máximo representante. Las experiencias que Flaubert vivió durante su viaje por Egipto en 1879 quedaron inmortalizadas en sus novelas, aunque con una visión ligeramente distorsionada, erotizada, como contrapunto al canon moral burgués. La fantasía del Oriente exótico estimulaba la aparición de los clichés orientalistas del harén y la danza del vientre. Kuchuk Hanem, la bailarina que el escritor francés había conocido durante su visita a Egipto, representaba el Oriente que Flaubert (y la mentalidad europea) deseaba controlar a modo de conquista imperial. Kuchuk era un entretenimiento sexual pasajero que le recordaba los burdeles parisinos que solía frecuentar; la mujer oriental “no es más que una máquina; no distingue entre un hombre y otro”, alegaba en su carta a la escritora Louise Colet (Karayanni, 2004, pp. 51-55). Y, como señala Said (1978), “este es el legado del orientalismo del siglo XIX que ha heredado el siglo XX” (p. 197).

La industria cinematográfica de la primera mitad del siglo pasado adoptó estas perspectivas desenfocadas estableciendo el estándar orientalista que ha visto su

continuación en películas del siglo XXI. *El Cid: La leyenda* de 2003 se hace eco de algunos de esos paradigmas mediante imágenes de musulmanes amenazantes y violentos, que gozan de espacios sexualizados en los que las mujeres viven en reclusión. El personaje principal que evoca al déspota musulmán es Ben Yusuf –basado en el Yusuf Ibn Tasufin de las fuentes históricas—, un jefe norteafricano de la dinastía almorávide cuyo dominio geográfico empezó a extenderse por la Península a partir de 1086. En la aproximación interpretativa a la caracterización de Ben Yusuf surge el mismo conflicto narrativo en el que se halla envuelta la figura de El Cid, debido a la distorsión de mucha de la información recogida al respecto. Por una parte están las versiones cristianas que lo describen como un bárbaro intolerante y cruel, y por otra las árabes que lo ensalzan y estiman por su sabiduría, tolerancia y devoción religiosa. Cabe añadir a esta divergencia de opiniones la postura de ilustres arabistas europeos como el holandés Reinhart Dozy, que han querido dejar su particular marca anti-islámica en la interpretación de los hechos históricos.¹¹ La estrategia resolutive comúnmente aplicada en estos casos consiste en priorizar los materiales que mejor concuerdan con el público, y en este sentido, tanto las fuentes cristianas medievales como la perspectiva orientalista de los siglos XVIII y XIX cumplen con tal propósito.

154

En la narrativa visual de *El Cid: La leyenda*, el esquema iconográfico del personaje musulmán cumple una función destacada en la transmisión de imágenes amenazantes. Ben Yusuf es un individuo de fuerte complexión y desproporcionadas dimensiones que parecen identificar la silueta de un animal salvaje (e.g. un rinoceronte) en lugar de la de un hombre civilizado. El marcado acento extranjero y la ropa consolidan la idea de alteridad e irracionalidad. El vestuario de Ben Yusuf consiste de un sayo verde y negro que le cubre el cuerpo,

11 La historia musulmana, según Dozy (1846), está llena de leyendas entre las que cabe incluir la imagen positiva que del gobernador almorávide han dado las fuentes árabes: [...] Histories of Yusuf b. Tasufin . . . [in which] facts are mixed with legends, truths with commentaries and the genuine with the spurious. They contain marvelous narrations, dreams, miracles, false letters, adulterated poems, discourses and assumed dialogues, which offer the whole gamut of ancient oriental wisdom . . . to excite the bellicose zeal of the Moslems and to stir up their hatred of the Christian (DeCosta, 1975, p. 483).

Paradigmas orientalistas en la adaptación
cinematográfica de un mito castellano

exceptuando las manos y la cara. El color verde del atuendo evoca el miedo al “déspota verde” (Fig.1) –siendo ése el color característico del Islam— que sustituye al rojo de la amenaza comunista del pasado (Esposito, 1992, p. 5). En la cara llama la atención el ojo de cristal para enfatizar malicia junto a las cejas fruncidas, la estereotipada barba “islámica” y la nariz aguileña que también caracterizaban a Jafar, el villano musulmán de *Aladdin* (Shaheen, 2000, p. 29). Por último, cabe señalar un detalle ornamental en el gorro; una media luna que representa el símbolo por antonomasia de la religión musulmana (Fig. 2).



Figura 1. Ben Yusuf, el “déspota verde”



Figura 2. El perfil de Ben Yusuf

La presencia de Ben Yusuf en calidad de practicante de la religión musulmana contrasta con la del personaje de Al-Mu'tamin, un reyezuelo árabe hispanizado que, aunque también musulmán, es sin embargo un aliado de Rodrigo contra el invasor almorávide. Al-Mu'tamin¹² (Fig. 3) y su padre (Fig. 4) poseen rasgos físicos similares a los de los personajes cristianos, y carecen de acento extranjero, lo cual induce a pensar que son “musulmanes buenos” en contraposición a Ben Yusuf, el “musulmán malo”. Esta dicotomía dentro del colectivo islámico ha sido respaldada por el historiador orientalista Bernard Lewis (2002) en su obra *What Went Wrong?*, en la que apela a la necesidad de que los “musulmanes buenos” derrotan a los “musulmanes malos” (i.e. los terroristas) de la era pos-septiembre 2001 (Mamdani, 2005, p. 24). *El Cid: La leyenda* catapultó este argumento en el momento en que Al-Mu'tamin (el “musulmán bueno”) decide aliarse con Rodrigo y prestar sus servicios al héroe occidental para eliminar a su correligionario (el “musulmán malo”).



Figura 3. Al-Mu'tamin

12 Este personaje está basado en el histórico Yusuf Al-Mu'tamin, gobernador de Zaragoza, a cuyas órdenes sirvió El Cid para luchar contra reinos cristianos y musulmanes (Houtsma, 1993, p. 401). En *El Cid: La leyenda* es Al-Mu'tamin quien ofrece sus servicios a Rodrigo para vencer a Ben Yusuf.



Figura 4. El padre de Al-Mu'tamin

El carácter y la estrategia sociopolítica de Ben Yusuf son un claro ejemplo del concepto de despotismo oriental que propugnaba la filosofía montesquiana; una única persona dirige todo por su cuenta y a su capricho, infundiendo terror entre sus súbditos. En una de sus primeras escenas, Ben Yusuf se pasea a caballo por las inmediaciones de su castillo, mientras docenas de esclavos trabajan la tierra (Fig. 5). Uno de esos esclavos –se entiende que es un castellano porque no tiene acento— deja caer por accidente una piedra, ante lo cual Ben Yusuf reacciona con el tipo de crueldad que reportan las fuentes cristianas medievales. A partir de este episodio, la película invita al espectador a identificar al invasor extranjero con la imagen del individuo irracional de las percepciones orientalistas.

157

Ben Yusuf: ¿Pero es que no has visto lo que has hecho?

Esclavo: Sí, poderoso califa. Perdonadme por el amor de Alá. Mis manos están muy cansadas.

Ben Yusuf: ¿Por Alá? ¿Te imaginas que el gran Alá es capaz de perdonar tus errores?

[...]

Ben Yusuf: ¡Un momento! He dicho que podías irte, pero tus manos deben quedarse. ¡Cortádselas!



Figura 5. Ben Yusuf con un esclavo

El despotismo en el ámbito doméstico marca de manera sistemática la dinámica interpersonal entre Ben Yusuf y Jimena. A pesar de haber sido aprehendida junto con Ordoñez, la trama se focaliza casi exclusivamente en la opresión de la mujer, cuya imperiosa esclavitud posee un manifiesto carácter sexual. En las escenas del cautiverio, Jimena es llevada a presencia de Ben Yusuf con las manos atadas a la espalda y un pañuelo que le tapa la boca (Fig. 6). Cuando éste se lo quita, Jimena intenta morderle, y Ben Yusuf reacciona apretándole la cara, mientras dice: “Muerdes como una serpiente. Menuda suerte haberte encontrado” (Fig. 7). Al ponerle de nuevo el pañuelo en la boca, la empuja bruscamente hacia un guardia, provocando una sonrisa perversa en Al-Qadir¹³, el socio almorávide de Ben Yusuf (Fig. 8). El episodio contiene grandes dosis de violencia y fetichismo sexual —en referencia al atamamiento y la mordaza— que no obstante carecen de base histórica o legendaria.

158

¹³ Este personaje está basado en el Emir almorávide Al-Qadir, gobernador de Toledo, de quien El Cid capturó Valencia en 1084; pagaba tributo a El Cid (Messier, 2010, pp. 94-96).

Paradigmas orientalistas en la adaptación
cinematográfica de un mito castellano



Figura 6. Jimena amordazada



Figura 7. Jimena y Ben Yusuf



Figura 8. Al-Qadir

Otro ejemplo del continuo de violencia y perversión sexual, que determina la personalidad del protagonista musulmán, corresponde al segmento de la película en el que El Cid llega al castillo para rescatar a su amada. Ben Yusuf arrastra a una semiatada Jimena, y le pone su espada en el cuello en señal de amenaza, indicando a Rodrigo que si no claudica, decapitará a su amada. Es la imagen arquetípica del villano musulmán que carece de principios morales y emana cobardía y perversidad. Además, el desequilibrio dimensional entre los personajes acentúa la amenaza del extranjero. La gran complexión de Ben Yusuf y el tamaño de su espada están en clara desproporción con el cuerpo de Jimena (Figs. 9 y 10). Otros matices aportan un énfasis adicional al contraste. El déspota es feo y odioso, mientras que su víctima es bella y dulce; él goza de libertad y poder, pero ella permanece inmóvil e indefensa; Ben Yusuf es un hombre de color, y Jimena es una mujer de raza blanca. Todo esto aclara al público que el héroe romántico (i.e. Rodrigo) debe salvar a la protagonista.

Paradigmas orientalistas en la adaptación cinematográfica de un mito castellano



Figura 9. Ben Yusuf amenazando a Jimena



Figura 10. Jimena y la espada de Ben Yusuf

La sensualidad femenina, en calidad de paradigma orientalista cinematográfico, se desenvuelve principalmente en el espacio del harén y en el entretenimiento de la danza del vientre. Ambos conceptos participan de ese fenómeno de malinterpretación o manipulación por parte de intelectuales europeos que quisieron sexualizarlos de acuerdo a sus intereses particulares. La voz “harén” procede del árabe *haram* o *harim*, y viene a significar “prohibido” o “protegido”.

Aunque en principio identificaba a espacios domésticos de mujeres de clase media-alta, la perspectiva orientalista concibe el harén como un burdel en el que mujeres ligeras de ropa permanecen atrapadas en espera del déspota al que han de satisfacer. La presencia de mujeres en un lugar limitado bajo el hospedaje de un varón –suelen ser parientes del propietario de la casa— suscitaba cierta fascinación en la mente del intelectual europeo de la Ilustración. Pero la imposibilidad de acceder físicamente a ese lugar privado alentaba aún más la fantasía erótica, como recoge la literatura y el arte de la época. La mujer que describía Montesquieu pertenecía al nivel social más bajo en la escala del sistema político despótico –enfaticando así la inferioridad femenina—, y estaba sometida a la dominación del “amo”. Bajo esta perspectiva, se consideraba aceptable, e incluso necesario, el ejercicio de la violencia y el abuso sexual para consolidar el desequilibrio de poder (Boer, 1995-1996, p. 50). No obstante, y según señala Leila Ahmed (1982), hubo que esperar al testimonio directo de la aristócrata inglesa Lady Mary Wortley Montagu sobre la cultura turca de 1716 para certificar que la perspectiva orientalista era incorrecta.¹⁴

162

En *El Cid: La leyenda*, el harén entra en escena tras el intento fallido de Rodrigo de salvar a Jimena de manos de Ben Yusuf. El episodio comienza con melodías arabescas a ritmo de las cuales tres mujeres ligeras de ropa bailan sensualmente ante la mirada atenta de su patrón (Fig. 11). A sus pies se halla Jimena, cuya transformación física (y posteriormente psicológica) se aproxima al arquetipo de mujer oriental que proyecta la perspectiva orientalista. El vestuario austero, que llevaba en la primera parte de la película –un vestido largo azul y gris, cubriendo todo el cuerpo (Fig. 12)– cuando vivía en la corte del rey de Castilla, contrasta con el de la Jimena del harén de Ben Yusuf: un pequeño top ajustado, de color morado, a juego con una falda larga y ceñida en la cintura, cuyas amplias aberturas a los lados dejan sus piernas al descubierto (Fig. 13).

14 De hecho, y según las cartas de Wortley Montagu, las mujeres musulmanas de clase alta eran propietarias de haciendas e incluso podían administrarlas después de casarse. Parecían contar con mejor posición social, y tenían menos miedo de sus maridos en comparación con sus homólogas cristianas del siglo XVIII (Ahmed, 1982, pp. 524-525).

Paradigmas orientalistas en la adaptación
cinematográfica de un mito castellano



Figura 11. El harén de Ben Yusuf



Figura 12. El atuendo modesto de Jimena



Figura 13. Jimena como bailarina del harén

Además de las prendas de ropa, cabe señalar otro tipo de detalles físicos que acentúan la metamorfosis de Jimena. Tiene la cara maquillada, y lleva joyería dorada que adorna sus orejas, antebrazos y muñecas. El maquillaje y los accesorios contribuyen, sin duda, al significado del sujeto exótico. En particular, las joyas de la bailarina simbolizan la dualidad del control y la sensualidad del harén, que a manera de fetiche estimulan el deseo sexual de Ben Yusuf (Karayanni, 2004, p. 104).

164

Ben Yusuf: Magnífica velada, y lo mejor está por llegar: ¡tú! Y, digo yo, ¿por qué perder más tiempo? ¿No has probado nunca un manjar árabe¹⁵?

La transformación psicológica que sufre la protagonista se pone de manifiesto en el momento del engaño a Ben Yusuf para escapar de sus avances sexuales. En la escena, Jimena empieza a bailar la danza del vientre mientras Ben Yusuf la observa ensimismado. El componente erótico del baile subraya el matiz sexual tradicionalmente vinculado a la temática oriental, a pesar del carácter culto que originalmente tenía ese tipo de entretenimiento. La aproximación orientalista de

¹⁵ Los almorávides eran beréberes, no árabes, aunque Yusuf Ibn Tasufin tenía mezcla de razas (DeCosta, 1975, p. 481).

pintores y escritores del siglo XIX a la danza del vientre cuenta como eje central con la figura de la Salomé bíblica. Así, la escasez de información acerca del episodio que protagonizaron Salomé y su madre Herodías ante el rey Herodes, y que resultó en la decapitación de Juan Bautista, disparó la construcción de la fantasía sexual entre intelectuales del siglo XIX. Gustave Flaubert, Oscar Wilde y Gustave Moreau, entre otros, hiper-sexualizaron el baile y a su bailarina, convirtiendo a Salomé en una *femme fatale* que adornaba cuadros y pasajes literarios de la época (Kabbani, 1994, pp. 114-15). *El Cid: La leyenda* propone una versión análoga inspirándose en el relato bíblico. Jimena participa en el entretenimiento erótico del harén del déspota, y el baile sirve de instrumento por medio del cual logrará su objetivo último, en este caso, escapar del harén. Y, en efecto, el desenlace se produce cuando Jimena golpea con una copa de vino a un Ben Yusuf hipnotizado por la danza, y sale huyendo. El mito de Salomé reaparece de este modo para advertir al público del poder sexual de la mujer (oriental).

165



Figura 14. Jimena con Ben Yusuf en el harén



Figura 15. Jimena sirve vino a Ben Yusuf

Cuando Ben Yusuf recobra la consciencia, se da cuenta de que Jimena ha desaparecido, y pregunta, “¿dónde estás mi pequeña esclava?”, lo cual confirma que el cautiverio de Jimena atiende a fines sexuales. Pero la libertad de la protagonista resulta ser una ilusión fugaz, ya que el villano logra hacerse con ella después de negociar con Ordoñez a modo de intercambio mercantil –la libertad de Ordoñez a cambio de Jimena. La interlocución acentúa el drama al introducir, una vez más, locuciones cargadas de connotaciones de violencia y perversión sexual para caracterizar al personaje musulmán.

166

Ben Yusuf: Vamos a hacer un trato. Yo me quedo con la chica, y tú,
¡¡mueres!!

Jimena: ¡Suelta, no me toques!

Ben Yusuf: Pues claro que no. ¿Me tomas por un bárbaro?

La escena concluye con la bofetada que Ben Yusuf propina a Jimena –solo se oye, no se muestra—, tras lo cual se la lleva al hombro en un gesto que parece anunciar la inexorable e inminente consumación sexual (Fig. 16).

Jimena: ¡Déjame! ¡Suéltame!

Ben Yusuf: No, si empieza lo mejor.



Figura 16. Ben Yusuf agarrando a Jimena

Estas últimas acciones contribuyen a elevar el tono dramático y permiten activar la operación de rescate que protagonizará el héroe (“el bueno”) de la película. La dinámica existente entre el imaginario del harén, la fantasía de la violación y el rescate ha sido analizada por Ella Shohat (1997) en su estudio sobre la filmografía del siglo XX, e indudablemente subraya la presencia de marcados patrones orientalistas de acuerdo al género y la raza de los personajes. El contraste dimensional de la Figura 9 es equiparable a los parámetros hombre-mujer y raza blanca-raza negra/árabe que, según Shohat, serían indicadores y transmisores del discurso imperialista. La mujer blanca es el objeto de deseo del hombre y ha de ser capturada, esclavizada e incluso violada por el personaje de color para despertar su lado reprimido. En cambio, la mujer de color representa una alternativa de índole más sensual, con tendencia a realizar avances sexuales hacia cualquier hombre, como era el caso de la bailarina de Flaubert (p. 41). En *El Cid: La leyenda*, Jimena encarna a ambas mujeres, primero en su papel de dama castellana y posteriormente como bailarina “orientalizada” de la danza del vientre. La primera parte de la interlocución entre Jimena y Ben Yusuf enfatiza el rechazo de ella hacia él, a pesar de las continuas transgresiones verbales y

físicas que recibe. Es evidente que Ben Yusuf desea despertar la libido de Jimena. Sin embargo, durante el episodio del harén de la segunda parte de la película, Jimena se ha convertido en la mujer de color que describe Shohat; su comportamiento es más relajado, y carece de inhibiciones.

El rescate final de Jimena y la consecuente muerte de Ben Yusuf evita lo que habría supuesto una compleja relación entre el hombre de color musulmán y la mujer blanca cristiana. Se justifica así la intervención del héroe romántico que salva a la amada de las garras del villano musulmán y recupera el territorio para su nación. En *The Birth of a Nation* (1915), por ejemplo, el intento de violación de Flora es el incidente que impulsa el dispositivo de liberación por parte del hombre blanco (Shohat, 1997, p. 42). Otras películas como *The Last of the Mohicans* (1920), *Drums Along the Mohawk* (1939) o *The Searchers* (1956) recogen también el patrón ideológico de la fantasía de la violación y del rescate de la mujer blanca de manos del hombre de color. La narrativa visual sugiere entonces un enfoque cognitivo que recibe el espectador; en el ámbito de la política internacional actual, la intervención de las fuerzas militares occidentales en países de Oriente Medio es un acto razonable (Arti, 2007, p. 2).

Este artículo ha querido ilustrar que el fenómeno de la manipulación histórica relativa a hechos y personajes musulmanes –el “otro” en el imaginario tradicional español—, facilita la perpetuación cinematográfica de perspectivas peyorativas hacia esa comunidad. El fortalecimiento de actitudes negativas conduce a su marginación en el ámbito social, ya que su presencia constituye una amenaza. Como bien señala Gordillo (2007), “es un racismo basado en la desconfianza del “otro”, en la explotación laboral y en el rechazo en círculos afectivos próximos” (p.12). En un informe realizado por el Real Instituto Elcano en 2004, el 80 por ciento de los encuestados identificaba a la comunidad musulmana como “autoritaria”, mientras que para el 57 por ciento era “violenta”. La percepción de la mujer musulmana también denotaba perfiles estereotipados, que la relegaban a la categoría de víctima de opresión y discriminación por causa del Islam (IEAM, 2007, p. 37). No cabe duda de que esto es un claro reflejo de cómo la

perspectiva hegemónica occidental hacia Oriente –en el que se incluyen los paradigmas de violencia y sexualidad oriental analizados en este artículo— ha fraguado en la sociedad actual. Es importante por lo tanto que los medios de comunicación visuales y la industria cinematográfica, en calidad de entidades que penetran en el pensamiento social de manera eficaz, tomen conciencia de la necesidad de erradicar las tendencias orientalistas que plagan la filmografía de las últimas décadas, para así dar comienzo a una etapa que ofrezca una aproximación más equilibrada a la comunidad musulmana de ayer y de hoy.

Bibliografía

- Ahmed, L. (1982). Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem. *Feminist Studies*, vol. 8, nº3 (otoño), 521-534.
- Alpert, H. (1978). *The Actor's Life: Journals 1956-1976*. New York: E.P. Dutton.
- Arti, S. (2007). The evolution of Hollywood's representation of Arabs before 9/11: the relationship between political events and the notion of 'Otherness'. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 1, nº2, 1-20.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. New York: Hill & Wang.
- Benaboud, M. (2000). La imagen del Cid en las fuentes históricas andalusí. *Actas del Congreso Internacional. El Cid, Poema e Historia*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 115-127.
- Bock, S. M. (2005). From Harem Fantasy to Female Empowerment: Rhetorical Strategies and Dynamics of Style in American Belly Dancing. Tesis (MA). Columbus: Ohio State University.
- Boer, I. E. (1995-1996). Despotism from under the Veil: Masculine and Feminine Readings of the Despot and the Harem. *Cultural Critique*, nº32 (invierno), 43-73.
- Colligan, C. (2002). 'Esoteric Pornography': Sir Richard Burton's Arabian Nights and the Origins of Pornography. *Victorian Review*, vol. 28, nº2, 31-64.
- Day, H. T. (1991). *Power: its Myths and Mores in American Art, 1961-1991*. Bloomington: Indiana University Press.

- DeCosta, M. (1975). Historical and Literary Views of Yusuf, African Conqueror of Spain. *The Journal of Negro History*, vol. 60, n^o4 (octubre), 480-490.
- Esposito, J. (1992). *The Islamic Threat*. New York: Oxford University Press.
- Famous American Trials. Los Angeles Police Officers' Trial. Disponible en <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/lapd/kingchronology.html>. [Fecha de consulta: agosto de 2011].
- Gordillo Álvarez, I. (2007). El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, n^o1, 86-100.
- Grosrichard, A. (1998). *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*. London: Verso.
- Houtsma, M. Th. (1993). *First encyclopaedia of Islam: 1913-1936*. BRILL.
- IEAM. (2007). Musulmanes en la Unión Europea: Discriminación e Islamofobia. *Documentos de Casa Árabe*, n^o1, 1-96.
- Kabbani, R. (1994). *Imperial Fictions: Europe's Myths of the Orient*. London: Pandora.
- Karayanni, S. S. (2004). *Dancing Fear & Desire: Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press.
- Keft-Kennedy, V. (2005). Representing the Belly-Dancing Body: Feminism, Orientalism and the Grotesque. Tesis (MA). Wollongong (Australia): University of Wollongong.
- Knipp, C. (1974). The "Arabian Nights" in England: Galland's Translation and Its Successors. *Journal of Arabic Literature*, vol. 5, 44-54.
- Kutsuzawa, K. (2004). Disney's *Pocahontas*: Reproduction of Gender, Orientalism, and the Strategic Construction in the Disney Empire. *Atlantis*, 2, 43-52.
- Mamdani, M. (2005). *Good Muslim, Bad Muslim: America, the Cold War, and the Roots of Terror*. Random House Digital, Inc.
- Messier, R. A. (2010). *The Almoravids and the Meanings of Jihad*. ABC-CLIO.
- Nadel, A. (1997). A Whole New (Disney) World Order: Aladdin, Atomic Power, and the Muslim Middle East, en Bernstein, M., & Studlar, G. *Visions of the East*:

Paradigmas orientalistas en la adaptación
cinematográfica de un mito castellano

Orientalism In Film. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 184-203.

Pozo, J. (2003). *El Cid: La leyenda*. España: Filmax, 2003.

Pulido Mendoza, M. (2010). El Cid eléctrico: *Mío Cid Campeador: Hazaña* [1930], de Vicente Huidobro. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 28, 185-219.

Rubiés, J. P. (2005). Oriental Despotism and European Orientalism: Botero to Montesquieu. *JEMH* 9, 1-2, 109-180.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Shaheen, J. (2000). Hollywood's Muslim Arabs. *The Muslim World*, vol. 90, (primavera), 22-42.

Shohat, E. (1997). Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema, en Bernstein, M., & Studlar, G. *Visions of the East: Orientalism In Film*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 19-69.

Tekin, B. C. (2010). *Representations and Othering in Discourse: The Construction of Turkey in the EU Context*. John Benjamins Publishing Company.

171

Wingfield, M., & Karaman, B. (1998). Arab Stereotypes and American Educators. *Teaching For Change*, 1-8.

Young, D. (1978). Montesquieu's View of Despotism and His Use of Travel Literature. *Review of Politics*, 40:3 (julio), 392-405.



Este texto está protegido por la licencia
[Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Puerto Rico License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pr/).