
TÁNGER. As time goes by...

Author : Alberto Elena

Date : 5 febrero, 2015

Resumen

En este artículo, Alberto Elena realiza un recorrido por la fascinación que ha despertado la ciudad de Tánger en el cine. Se trata de una fascinación fundamental y mítica desde el momento en que constituyó la auténtica inspiración para el film *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), pese a que finalmente tuviese que cambiarse la referencia de la ciudad por razones políticas. Las diversas miradas que ha ofrecido el cine sobre Tánger coinciden en otorgarle a la ciudad un aire de misterio insondable, en un retrato especialmente fértil en el período en el que tuvo el estatuto de Ciudad Internacional (1923-1956). Fue en aquellos años cuando se fraguó el mito de Tánger que alimentó tanto el cine español como internacional. En la actualidad, perviven los ecos de ese mito si bien los nuevos discursos fílmicos en torno a la ciudad vienen marcados por temas sociales como la emigración ilegal.

Palabras clave

Tánger, Casablanca, cine marroquí, Zona Internacional de Tánger.

J'aurais voulu m'embarquer pour Tanger.
Les films et les romans ont fait de cette ville un lieu terrible,
une sorte de tripot où les joueurs marchandent
des plans secrets de toutes les armées du monde.
De la côte espagnole, Tanger me paraissait une cité fabuleuse.
Jean Genet, *Journal du voleur* (1949)

Admitámoslo sin ambages: la popularidad de *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) es inapelable, imbatible. De *Casablanca*, película, y de *Casablanca*, ciudad. Por arte y gracia de aquella famosa producción de la Warner –«el más feliz de los accidentes felices», en la tan afortunada expresión de Andrew Sarris (1970, 167)– rodada como contribución al esfuerzo bélico de los Aliados, se convirtió inmediatamente en un clásico popular. Mucho se ha escrito acerca de Tánger como verdadera fuente de inspiración de la película, desplazada sin embargo a la postre del título de la misma por razones políticas y propagandísticas relacionadas con el gran impacto de la Operación Torch, el desembarco conjunto anglo-norteamericano en las costas norteafricanas en noviembre de 1942, momento en que Tánger permanecía ocupada por las tropas españolas para garantizar su «seguridad» y «neutralidad». No es difícil encontrar distintas variantes de esta historia ni autores que sostienen que «quizá la mejor película que se ha basado en el mito de Tánger haya sido *Casablanca*» (Ceballos, 2009, 284-285). Pero, qué duda cabe, la turbia y enigmática Tánger, la «ciudad fabulosa» contemplada y fantaseada por Genet desde las costas de Algeciras, hubo de ceder ese gran protagonismo cinematográfico a *Casablanca*, probablemente no la ciudad provinciana que algunos pretenden que a la sazón fuera, pero ciertamente un enclave carente del misterio que tan consistentemente se había ya asociado a Tánger en aquellos años. La suerte estaba echada: tan solo unos pocos años después Groucho Marx tendría todavía que intervenir jocosamente para lograr que Warner Brothers no pudiera vetar el uso del nombre

de la ciudad en *Una noche en Casablanca* (*A Night in Casablanca*, Archie L. Mayo, 1946), inicialmente concebida como una sangrante parodia del filme de Curtiz.

«No tenía la menor idea de que la ciudad de Casablanca perteneciera exclusivamente a los Warner Brothers», decía. «Ustedes reivindican su Casablanca y pretenden que nadie más pueda utilizar este nombre sin su permiso. ¿Qué me dicen de “Warner Brothers”? ¿Es de su propiedad, también? Probablemente tengan ustedes el derecho de utilizar el nombre de Warner, pero ¿y el de Brothers? Profesionalmente, nosotros éramos “brothers” mucho antes que ustedes...» (Marx, 1975, 16-17). Groucho se salió con la suya y la reputación de Tánger, en realidad, apenas si se modificó un ápice. El cine seguiría frecuentando la ciudad con una particular tonalidad que ninguna otra ciudad norteafricana podría jamás reclamar para sí. *Casablanca* es un mito cinematográfico; Tánger, un verdadero mito urbano e histórico, una ciudad dotada de un rico, formidable e inagotable imaginario con la que, en algún sentido, pocas podrían competir¹.

«Embárcate, ve a Tánger» (*El reportero*, Michelangelo Antonioni, 1975)

En uno de los pocos estudios consagrados a la representación de Tánger en el cine, Patricia Pisters (2010, 180-181) apelaba a una famosa discusión planteada por Homi Bhabha en la que, invocando un pasaje no menos conocido de Roland Barthes (1974, 80-81), distinguía entre la «temporalidad de Tánger» y la «temporalidad de Casablanca». No es este el lugar para adentrarse en las particularidades de la cuestión, pero sí quizás para retener el contraste entre una

«temporalidad abierta y cambiante, repleta de ambigüedades» (Tánger) y otra suerte de temporalidad anclada más bien en lo estable y cerrado, escorada hacia una nostálgica repetición de «verdades eternas» (Casablanca). De acuerdo con el propio Bhabha (2002, 222), en Tánger encontraríamos «una estructura de temporalidad que emergerá solo lenta e indirectamente, según pasa el tiempo» y que estaría perpetuamente caracterizada por «un discurso del indeterminismo, de lo inesperado». La peculiaridad de muchas de las miradas sobre Tánger, tanto literarias como fílmicas, quedaría así parcialmente esclarecida por esta consustancial ingravidez y contingencia temporal, la cual «puede ser vista como un signo de cómo centro y periferia intercambian continuamente sus posiciones al hilo de encuentros intersubjetivos en los que nadie puede reclamar una absoluta autoridad» (Pisters, 2010, 187). El «misterio» de Tánger, la promesa de «un mundo abigarrado y exótico, a cuyo brillo acudieron como encandiladas falenas» (Goytisoló, 2003, 9) durante los últimos dos siglos numerosos pintores, novelistas, cineastas y poetas, por no hablar de viajeros, turistas, funcionarios, inmigrantes, aventureros, delincuentes, contrabandistas o espías, se cimentaría así básicamente en esta particular y atípica condición de ciudad periférica convertida, no obstante, en auténtica encrucijada transnacional.

De hecho, el interés cinematográfico por Tánger ha orbitado de manera casi exclusiva –o, al menos, ciertamente preferente– sobre el periodo en que disfrutara del estatuto de Ciudad Internacional (1923-1956), momento también en el que se concentra un corpus particularmente significativo de producciones rodadas o ambientadas nominalmente en la misma². Poco cuenta, a efectos fílmicos, la milenaria tradición de la ciudad. *Mektoub* (Jean Pinchon y Daniel Quintin, 1918),

The Tents of Allah (Charles A. Loque, 1923), *Su Alteza el ladrón* (*The Prince Who Was a Thief*, Rudolph Maté, 1951) o *El viento y el león* (*The Wind and the Lion*, John Milius, 1975) son atípicas excepciones, muy diferentes entre sí, aunque todas ellas emparentadas de un modo u otro con la tradición orientalista, que en realidad nada aportan a la construcción de los discursos cinematográficos sobre Tánger. Lo mismo cabe decir de algunas tempranas producciones norteamericanas cuyos protagonistas recalcan por diversas circunstancias en la ciudad, pero cuya huella o impacto es virtualmente inexistente: *The Unknown* (George Melford, 1915), *The Exiles* (Edmund Mortimer, 1923), *Simon the Jester* (Melford,

1925), etc. No sabemos a qué películas concretas podría estar haciendo referencia Genet en el conocido pasaje citado más arriba, pero probablemente se tratara más bien de algunos modestos filmes franceses solo parcialmente ambientados en la ciudad, como *Fuego (Feu!*, Jacques de Baroncelli, 1927), *Les cinq gentlemen maudits* (Julien Duvivier, 1931) o *Alarma en el Mediterráneo (Alerte en Méditerranée*, Léo Joannon, 1938), toda vez que incluso para el cine francés Tánger seguiría siendo un escenario casi inédito hasta los años 50. Bastará pensar en el caso de la celeberrima *La bandera (La bandera*, Julien Duvivier, 1935), en la que el protagonista huye de Barcelona a Chaouen vía Algeciras sin que Tánger adquiera la más mínima relevancia en su itinerario.

Algunas excepciones significativas se producen, sin embargo, ya hacia el final de los años 30 y en los 40 cuando, al rebufo de la Segunda Guerra Mundial, Tánger comienza a adquirir una intensa personalidad cinematográfica. *Tánger (Gibraltar*, Fedor Ozep, 1938), interpretada por Viviane Romance y Erich von Stroheim, representa así una decisiva vuelta de tuerca a las consabidas historias de espionaje en ambientes norteafricanos tímidamente plasmadas en la pantalla hasta entonces, toda vez que aparece más abiertamente emparentada con una atmósfera *noir* que en breve se convertirá en uno de los elementos recurrentes en la filmografía de la ciudad. *Mission à Tanger* (André Hunebelle, 1949), realizada casi una década después, adopta un registro más liviano sin esforzarse lo más mínimo por disimular su deuda con la *Casablanca* de Curtiz, pero incorpora ya algunas referencias ideológicas derivadas de la nueva situación internacional generada por la contienda y, en particular, ilustra perfectamente la gran rivalidad franco-española por el control de la ciudad. El hecho de que en este caso las estrategias discursivas pasen únicamente por la inclusión de un militar español, interpretado caricaturescamente por un Louis de Funès dispuesto a gritar, en estrambótico castellano, «¡Arriba España!» a la menor ocasión, no deja de ser una respuesta sintomática a la ocupación de la ciudad por las tropas españolas en junio de 1940.

La subsiguiente campaña de ultraespañolización de la ciudad –hasta que el armisticio pusiera fin a la ocupación– se vería naturalmente correspondida en la producción documental de aquellos años, así como en el mismo NO-DO, pero también comparecería en el cine de ficción de la mano de un filme tan emblemático, aunque decididamente mediocre, como es *Los misterios de Tánger* (Carlos Fernández Cuenca, 1942), estudiado en otro lugar dentro de un contexto más amplio (Elena, 2010). Obra de evidente intencionalidad política y legitimadora, *Los misterios de Tánger* inaugura el ciclo de producciones cinematográficas españolas ambientadas en la Ciudad Internacional, desplazando así temporalmente el eje de gravedad desde los distintos enclaves de nuestro Protectorado que venían siendo escenarios recurrentes desde al menos la década de los 20. La película ilustra la tesis de la perpetua inestabilidad de la ciudad en razón de su peculiar estatuto jurídico, y ya en los títulos de crédito una leyenda advierte del engañoso orden que reina en la ciudad debido a la falta de control de su *hinterland*, en manos de «otra potencia» que permite el contrabando de armas y municiones para que cabilas levantiscas atenten contra los nobles intereses del Protectorado español. Un militar español y un inspector de policía musulmán se enfrentarán de manera coordinada a esos «contrabandistas internacionales» en «un ambiente tenebroso que inspira gran desconfianza» (como se escucha en diferentes diálogos de la película) y lograrán, obviamente, desarticular la peligrosa red.

La realidad española está también sorprendentemente presente en *Tangier* (George Waggner, 1946), una modesta producción de la Universal rodada íntegramente en estudio³ y concebida como un simple vehículo para la entonces muy popular Maria Montez, que interpreta aquí a una bailarina española desplazada a la Ciudad Internacional para vengar la muerte de sus padres a manos de elementos fascistas durante la Guerra Civil. Obviamente, la película no pudo estrenarse en nuestro país y tampoco, en su asumida condición de serie B, alcanzó una gran proyección internacional, pero en cierto sentido cabe reconocer en ella la plantilla fundamental –siempre inspirada en *Casablanca*– sobre la que se modelarán muchos de los títulos que compondrán en los años inmediatamente posteriores una nutrida

filmografía tangerina escorada abiertamente hacia el *noir* y las historias de espionaje. Desde el propio Hollywood –o sus sucursales británicas– una cascada de títulos, muy desiguales en planteamientos y resultados, contribuirán a conformar en pocos años esta particular iconografía tangerina: *The Woman from Tangier* (Harold Daniels, 1948), *Tangier Incident* (Lew Landers, 1953), *Flight to Tangier* (Charles Marquis Warren, 1953), *Fuego sobre África (Malaga)*, Richard Sale, 1954), *Billete para Tánger (Tangier Assignment)*, Ted Leversuch, 1954), *Man from Tangier* (Lance Comfort, 1957), *El inspector (The Inspector)*, Philip Dunne, 1962), *Duffy, el único (Duffy)*, Robert Parrish, 1968), *Antes amar, después matar (Hard Contract)*, S. Lee Pogostin, 1969). Y, como no podía ser de otra manera, la parodia de estas mismas películas de género tampoco tardaría en abrirse camino con títulos como *Mi espía favorita (My Favorite Spy)*, Norman Z. McLeod, 1951), con Bob Hope y Hedy Lamarr atrapados en una delirante intriga con Tánger como epicentro.

«Tánger es un buen lugar para desaparecer» (*Villa amalia*, Benoît Jacquot, 2009)

Tal y como se colige con facilidad de la lista anterior, el *noir* característico de las producciones de los años 40 y 50 cederá pronto paso a *thrillers* formal y visualmente más asépticos, y sobre todo, ya en los años 60, a películas de espionaje abiertamente influidas por la moda Bond. El cine europeo secundará esta pasión tangerina, reproduciendo en cierta medida el itinerario marcado por el propio Hollywood: *Jack el Negro (Captain Black Jack / Black Jack)*, Julien Duvivier y José Antonio Nieves Conde, 1950), ambiciosa aunque fallida coproducción hispano-franco-norteamericana; *Cita con la muerte (La môme vert-de-gris)*, Bernard Borderie, 1953), adaptación de una novela de Peter Cheney con Eddie Constantine como protagonista, o incluso *Quai des blondes* (Paul Cadéac, 1953), centrada en el contrabando de tabaco en la zona del Estrecho, remiten sin tapujos a los modelos de la serie B norteamericana. En cambio, *Un hombre en la red (Agguato a Tangeri)*, Riccardo Freda, 1958), *Misión en el Estrecho (Gibraltar / Spionaggio a Gibilterra)*, Pierre Gaspard-Huit, 1963), *Consigna: Tánger 67 (Requiem per un agente segreto / Der Chef Schickt seinen besten Mann)*, Sergio Sollima, 1966) o *Una maleta para un cadáver (Il tuo dolce corpo da uccidere)*, Alfonso Brescia, 1970), por citar tan solo unos pocos ejemplos, se acogen más bien a los nuevos modelos de coproducciones internacionales tan populares en la década de los 60. El cine español participará en varias de estas –poco distinguidas– aventuras o emprenderá algunas otras por cuenta propia, como *María Dolores* (José María Elorrieta, 1952) o *La mestiza* (José Ochoa, 1955), sendos *thrillers* apenas diferenciables de la producción europea coetánea; pero también dejará su huella con una película tan insólita como *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1950), uno de los grandes hitos de la i-conografía de Tánger en el cine, por más que la acción transcurra fundamentalmente en Tetuán y los escenarios de la Ciudad Internacional fueran mayoritariamente reconstruidos en estudio por el gran decorador Enrique Alarcón.

A pesar del lógico agotamiento de este ciclo de producción, el estereotipo de Tánger como nido de espías o refugio de delincuentes se revelará inagotable, y así la urbe subsistirá para muchos como «el caso paradigmático de ciudad de novela barata y película de serie B» (Lindner, 2006, 54). Tanto Bond –007: *Alta tensión (The Living Daylights)*, John Glen, 1987)– como Bourne –*El ultimátum de Bourne (The Bourne Ultimatum)*, Paul Greengrass, 2007)– terminarán recalando, antes o después, en la ciudad, por mucho que esta ya nada tenga que ver con el escenario clásico, sino tan solo con un poderoso imaginario del que también abrevarán a lo largo del tiempo títulos tan dispares como *Tangiers* (Michael Bryant, 1982), *Passaporto segnalato* (Sergio Martino, 1985), *El sueño de Tánger* (Ricardo Franco, 1986), *De Hel van Tanger* (Frank van Mechelen, 2006), *Die Zwei Leben des Daniel Shore* (Michael Dreher, 2009), *Goodbye Morocco* (Nadir Moknèche, 2012) o un exótico y exitoso *bollywood* como *Agent Vinod* (Sriram Raghavan, 2012). La recurrencia tangerina en cierto cine de género internacional ha fomentado sin duda la idea, muy arraigada, de la escasa fortuna de la ciudad en la pantalla y ha permitido incluso a algunos autores argumentar su escaso atractivo para *auteurs* de prestigio, ninguno de los cuales habría vivido un auténtico idilio fílmico con la misma (Bonnet, 1992, 140). En términos

comparativos, puede que así sea hasta cierto punto, pero no lo es menos que grandes cineastas como Orson Welles –*Mr. Arkadin* (*Mr. Arkadin*, 1955)–, Bernardo Bertolucci –*El cielo protector* (*The Sheltering Sky*, 1990)–, Edgardo Cozarinsky (*Fantômes de Tanger*, 1998), André Téchiné –*Lejos* (*Loin*, 2001) y *Otros tiempos* (*Les temps qui changent*, 2004)–, Manoel de Oliveira –*Una película hablada* (*Um filme falado*, 2003)– o Jim Jarmusch (*Only Lovers Left Alive*, 2013) han paseado suficientemente sus cámaras por los escenarios de la ciudad como para desmentir la apreciación.

El mito de Tánger sigue, sin embargo, ligado básicamente a aquella imagen construida durante los años de la Ciudad Internacional. Como muy bien ha escrito Moulay Driss Jaïdi (1992, 153) en uno de los mejores estudios sobre la cuestión, «Tánger es, cinematográficamente hablando, un lugar de abyección, vicio y corrupción, un gigantesco bazar donde todo se puede encontrar: armas mortíferas, drogas duras y placeres dulces». No hay aparentemente lugar en Tánger para la comedia, como si existiera alguna incompatibilidad esencial imposible de superar para la aplicación de fórmulas amables a un escenario urbano sofisticado pero siempre inclemente⁴. Incluso el sexo reviste por lo general una dimensión mórbida en las ficciones cinematográficas tangerinas, desde aquellas primeras y más moralizantes incursiones en el problema de la trata de blancas como *Les impures* (Pierre Chevalier, 1954) o *El peor delito* (*Détournement demineurs*, Walter Kapps, 1959), hasta películas un poco posteriores y enmarcadas en el universo de la *sexploitation* como *La casa de las mil muñecas* (*Das Haus der Tausend Freuden*, Jeremy Summers, 1967) o un pequeño clásico del género como *Tänzerinne-n für Tanger* (Jack Guy, 1977), pasando por contribuciones de corte más autoral en la línea de *Tangerine* (Irene von Alberti, 2008). Un imaginario turbio y sórdido enmarca invariablemente la «prueba tangerina» a la que, por distintos motivos, diferentes personajes extranjeros, en crisis existenciales o directamente a la deriva, se ven sometidos (Jaïdi, 1992, 156).

Déjala que caiga (*Let It Come Down*), de Paul Bowles (1952), quizás la más inolvidable novela ambientada en los años de la Ciudad Internacional e insuperable paradigma de estas historias de zozobra existencial, nunca ha sido llevada al cine, pero no por ello hay que pensar, obviamente, que el influjo de Bowles y la generación *beatnik* haya dejado de estar siempre muy presente en la filmografía tangerina. Al margen de las múltiples, aunque no muy variadas, aproximaciones documentales a la figura del escritor norteamericano (y el conocido círculo de expatriados del que formara parte), algunas otras de sus obras sí han conocido una adaptación cinematográfica, comenzando naturalmente por *El cielo protector* (trasvasada por Bertolucci desde los escenarios originales argelinos a Marruecos), pero incluyendo también el díptico de *Halbmond* (Frieder Schlaich e Irene von Alberti, 1995) o *Café de la Plage* (Benoît Graffin, 2011), aunque en este caso la inspiración fundamental proceda de Mohamed Mrabet. *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*, David Cronenberg, 1991) y *Tangernación* (José Ramón da Cruz, 2012) se aproximan, en cambio, con resultados harto irregulares, a la figura de William Burroughs y su paso por Tánger, por lo que tampoco acaban de constituir las grandes aportaciones cinematográficas que el tema requeriría y dejan de algún modo en manos de *Tanger: Legende einer Stadt* (Peter Goedel, 1998), un docudrama sólido pero previsible, la más consensuada recreación de aquella época y aquella generación.

«Tánger, objeto de los sueños imposibles»
(*El sueño de Tánger*, Ricardo Franco, 1986)

Todo fluye, sin embargo, y la memoria, vívida o diluida, de aquella época de esplendor de la ciudad deja paso a una nueva realidad y a unos nuevos cronistas cuyas miradas ya no se confunden con las de los antiguos visitantes fascinados por la «ciudad fabulosa». Tánger no compite, es cierto, en la categoría de las «megaciudades» (Castells) o las «ciudades mundiales» (Hannerz), pero no por ello su condición de enclave perpetuamente transido de provisionalidad –como ciudad fronteriza, aunque no solo– deja de resultar central en un nuevo escenario global y poscolonial donde las viejas problemáticas se renuevan

y redefinen de manera constante y, a veces, inesperada. El cine marroquí, que conoce finalmente su auténtico despegue a partir de los años 70, aportará necesariamente una nueva mirada a la historia y al presente de la ciudad, haciéndose eco en buena medida de reflexiones críticas como las esbozadas por Mohamed Choukri (1997, 9): «Tánger, ¿un mito? Sin duda que sí, pero ¿para quién? Tánger, ¿un paraíso perdido? Claro que existen testimonios de esa prosperidad, pero, de nuevo, ¿un paraíso perdido para quién? ¿El irresistible encanto de Tánger? De acuerdo, pero ¿para quién?». Desde mediados de los 70 los tangerinos Moumen Smihi y Farida Benlyazid, así como Jillali Ferhati, verdadero hijo adoptivo de la ciudad, han venido componiendo un corpus filmográfico esencial para acercarse a Tánger desde una perspectiva diferente y, en algunos casos, radicalmente inédita en la pantalla. Tal es el caso de *Rih sharqiya aw anif al-samt / Chergui, ou le silence violent* (1975), donde Smihi cartografía la realidad de la Ciudad Internacional desde la perspectiva de una joven marroquí entregada a prácticas mágicas para impedir que su marido contraiga un nuevo matrimonio. Tampoco *Kaftan al-hubb / Kaftan d'amour* (Smihi, 1988), adaptación de uno de los relatos de Mohamed Mrabet que transcribiera Paul Bowles, tiene parangón en la producción internacional sobre la ciudad y, aunque más convencional, *Al-Ayel / Le gosse de Tanger* (Smihi, 2005) aporta una mirada autobiográfica hasta entonces virtualmente ausente en el cine marroquí.

Jillali Ferhati, por su parte, inicia su carrera con *Yarha fil hait / Une brèche dans le mur* (1978), un filme completamente *amateur* que acierta a retratar con gran precisión algunos ambientes bohemios y marginales de la ciudad, abordando a continuación el problema de la tradicional opresión de la mujer en *Araiss min qassab / Poupées de roseau* (1981), espléndido acercamiento por lo demás a la sociedad tangerina del momento. Desde múltiples y muy variadas perspectivas, Tánger seguirá siendo el foco privilegiado de la obra de Ferhati, con títulos como *Khuyul al-hatt / Chevaux de fortune* (1995), donde el problema de la emigración a Europa figura ya de manera prominente; *Dhafair / Tresses* (1999), una mirada muy crítica sobre la corrupción local, o *Ainda al-fajr / Dès l'aube* (2009), emotiva aproximación a los sueños rotos de una pareja madura que se desplaza diariamente a Tánger para recibir tratamiento médico. La obra de Farida Benlyazid no orbitará tanto sobre la propia ciudad, pero a ella se debe en última instancia la única adaptación de la memorable novela de Ángel Vázquez *La vida perra de Juanita Narboni* (1976) que conserva los escenarios originales⁵. Una de las escasas coproducciones hispano-marroquíes realizadas hasta la fecha, *La vida perra de Juanita Narboni (Juanita de Tanger)*, (2005), dista mucho de estar a la altura de las expectativas generadas, pero inevitablemente constituye una pieza de referencia obligada en la filmografía tangerina.

No son estas, por supuesto, las únicas contribuciones relevantes del cine marroquí al retrato de una ciudad aparentemente inasible en esa «temporalidad abierta y cambiante, repleta de ambigüedades» de que ya se hablara más arriba. Los ecos de una mitología del desarraigo reaparecen, por ejemplo, de forma extraordinariamente cruda en *Fissures* (Hicham Ayouch, 2010), mientras que Nabil Ayouch explora las tradicionales resonancias *noir* de la ciudad tanto en *Mektoub* (1997) como en *Lahda zalam / Une minute de soleil en moins* (2002), un turbio *thriller* que suscita una gran polémica por la franqueza de sus escenas eróticas. Por su parte, *Ala al-hafa / Sur la planche* (Leila Kilani, 2011), una de las mejores películas marroquíes de los últimos años, aporta una pieza esencial a la construcción cinematográfica del Tánger del siglo xxi: una historia de alienación y delincuencia que ha de verse, sobre todo, como un grito de asfixia y rebeldía. Procedente del documental, Kilani –otra tangerina de adopción– se había revelado en 2002 con *Tanger, le rêve des brûleurs*, una fantasmagórica aproximación a los *harragas* que sueñan con poder saltar clandestinamente desde la ciudad a esa nueva España europea geográficamente tan próxima. Un tema, la emigración ilegal, que marca necesariamente los nuevos discursos fílmicos sobre Tánger.

La preocupación no es ciertamente nueva y en clásicos como *Ibn al-sabil / Le grand voyage* (Mohamed Abderrahmane Tazi, 1981), Tánger asume este papel de nueva encrucijada transnacional, refrendado

luego en algunas otras películas del mismo cineasta como, por ejemplo, *Lalla Hobbi* (1996). Pero la mirada satírica y relativamente amable de estas producciones no tardará en desaparecer con el cambio de siglo y el recrudecimiento de la problemática. En línea con algunas otras miradas lanzadas desde el cine internacional –desde *Lejos* (Téchiné, 2001) o *Frontières* (Mostefa Djadjam, 2001) hasta *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007) o *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008), por citar tan solo algunos títulos bien conocidos–, los jóvenes cineastas marroquíes no dejan de interesarse por esta problemática, ya sea desde la perspectiva de la distancia, como *Ma waraa Jabal Tariq / Au-delà de Gibraltar* (Taylan Barman y Mourad Boucif, 2001), una radiografía de las dificultades de la integración en Europa, o del retorno, como *Tenja* (Hassan Legzouli, 2004), crónica del redescubrimiento de su país de origen por parte de dos jóvenes franco-magrebíes. Y Tánger, como el propio título de esta película indica, detenta siempre un papel central en estas historias y sus imaginarios. Las miradas nunca son optimistas –aunque quizás en ningún caso resulta-n tan desgarradoras como en el espléndido cortometraje de Laila Marrakchi, *L'horizon perdu* (2000)–, pero no cabe duda de que ya ninguna aproximación al Tánger de la pantalla podrá ser la misma sin el concurso de estos cineastas marroquíes, dotados inevitablemente de una perspectiva «completamente distinta, si es que no opuesta a la de sus colegas extranjeros. Las raíces marcan» (Jaïdi, 1992, 160-161). Aunque, a la postre, una vez hecho el recuento y finalizado el recorrido, probablemente no nos quede más remedio que admitir, con Choukri (1997, 171) una vez más, que «siempre terminamos muriéndonos sin haber logrado descubrir el secreto de Tánger».

Notas

* Alberto Elena (1958-2014), que había aceptado entregarnos un texto inédito sobre cine e interculturalidad, en cuanto superase sus problemas de salud, falleció sin poder cumplir su palabra cuando este número estaba a punto de entrar en prensa. El colectivo EU-topías ha querido rendirle homenaje publicando su último artículo, aparecido póstumamente al mismo tiempo que este volumen como parte del libro *Ciudades de cine*, de Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, eds. (Madrid: Ediciones Cátedra, 2014). Queremos agradecer a la editorial que haya dado todas las facilidades para su reproducción.

¹ Casablanca no volvería a figurar nunca más en el título de una producción norteamericana (aunque sí en los de algunos filmes franceses y de otros países europeos). Muy distinto será, como estas páginas muestran sin pretensión alguna de exhaustividad, el caso de Tánger.

² Algunas películas posteriores revisitarán con insistencia ese periodo, ya sea en clave retro y con vocación de *thriller*, como la conocida *Dernier été à Tanger* (Alexandre Arcady, 1987) y *Le policier de Tanger* (Stephen Whittaker, 1993), curiosa transposición de una novela de Georges Simenon originalmente ambientada en Estambul; en forma de saga familiar como *La nuit sacrée* (Nicolas Klotz, 1993), adaptación de la novela homónima de Tahar Ben Jelloun; o dura historia de supervivencia personal, cual es *Il pane nudo / Al-jubz al-hafi* (Rachid Benhadj, 2004), sobre la memorable novela de Mohamed Choukri. Mención aparte merecen los numerosos trabajos sobre la generación *beatnik*, que serán abordados un poco más abajo.

³ El caso nada tiene de excepcional. Muchas de las películas clásicas de ambiente tangerino apenas si contienen algunas imágenes descriptivas rodadas *in situ* o recicladas de filmaciones preexistentes (normalmente, una simple panorámica desde la Alcazaba). Hay casos, como *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*, David Cronenberg, 1991), en los que los planes iniciales de rodaje en la ciudad no pudieron materializarse y hubo de reprogramarse todo el rodaje en Canadá. Finalmente, aunque esto sea menos habitual, películas como *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) utilizaron los escenarios tangerinos como convenientes sucedáneos de otras ciudades, en este caso Mombasa.

⁴ Pocas son, en efecto, las comedias ambientadas en Tánger, y aun así resulta llamativo que títulos como *Aquel hombre de Tánger* (*That Man of Tangier*, Robert Elwyn y Luis María Delgado, 1951) o *Salem aleikum* (Geza von Cziffra, 1959) coqueteen pese a todo con elementos tomados en préstamo de los *thrillers* coetáneos.

⁵ Javier Aguirre había adaptado ya la novela en 1982 bajo el título *Vida / perra*, pero trasponiendo la acción desde Tánger a una innominada ciudad de provincias en la Península.