La adaptación fílmica frente a la otredad de los géneros

Hammam Mohamad Al_Rifai

En 1993, el director mexicano Arturo Ripstein dirigió la película *Principio y fin* primera adaptación en México de una obra del egipcio Naguib Mahfuz Premio Nobel de literatura en 1988. Un año después el también director mexicano Jorge Fons dirigió *El callejón de los milagros* basada en otra obra del mismo autor. Las películas mexicanas representaron una forma de eco de las novelas árabes. En primer lugar, era indispensable que los cineastas encontraran en su mente y su memoria como lectores suficientes relaciones de semejanza entre dos estímulos distanciados: la sugerencia desafiante que presentan dos novelas y los requisitos de una realización cinematográfica. La estructura narrativa de las obras literarias se prestó para dar un ejemplo de la tendencia de los textos fílmicos a convertirse en ecos, resonancias y repeticiones. Por el hecho de ser adaptaciones, la repetición junto a la omisión y a la alteración son las características más recurrentes de los textos fílmicos. Dos novelas bien hechas como las de Mahfuz permitieron un margen restringido para manipular y reagrupar su material. Y entonces las adaptaciones optaron por reinterpretar lo ya dicho, de articular operaciones cinematográficas análogas en donde no sea importante exclusivamente lo que se dijo sino el cómo se vuelve a decir. De esta forma, las películas de Fons y Ripstein se desenvolvieron como citaciones de citaciones. En las adaptaciones, la repetición, aunque con niveles de codificación diferentes, era esencial: repetición de personajes, situaciones y acontecimientos. Estos fueron codificados de modo que pudieron transgredir las fórmulas preestablecidas en las novelas. Por fortuna las películas no pudieron ser una copia del original. Sin embargo, sus historias en línea oscilaban con una fuerza periódica cuya frecuencia es análoga con la frecuencia de las novelas. Sus personajes obviamente también son una repercusión de otros, una prolongación de la fuente árabe que está limitada paulatinamente por la condición cultural mexicana y las perspectivas de los directores. Así que, si bien las películas son una repetición del original también son una continuación. De cierto modo son la reanudación de las historias de los principales protagonistas en las novelas y, como en las novelas, las películas mostraron una característica fundamental del arte narrativo: una manera de volver a contar las cosas y consecuentemente una forma de presentar repeticiones exponiendo su modo peculiar de narrar a la vez.

La noción de repetición implicó además la idea del género cinematográfico de la prostituta en el cine. La idea de este género ha sobrevivido y florecido en la literatura para desembocar finalmente en ese territorio privilegiado de la repetición que es el cine. En este sentido *Principio y fin* y *El callejón de los milagros* pertenecen a la tradición fílmica de retomar los clásicos de la literatura y explotar sus posibilidades por sus propios fines. En su sentido amplio el género fue tomado por el conjunto de obras con características afines que permite agruparlas en una misma categoría. De tal manera el concepto de género pudiera parecer una mera abstracción, una herramienta clasifi-



catoria útil desde un punto de vista práctico, más que analítico. La prostituta como ya sabemos es un personaje clásico en el cine de los países subdesarrollados en general y México en particular. Charro, madre, cómico y prostituta son cuatro personajes típicos de la industria cinematográfica mexicana. No obstante, la prostituta siempre fue mucho más que un rol sobregirado recurrentemente; de hecho se trata de un género melodramático que obsesivamente refirió a determinados elementos arquetípicos y temas-códigos, tales como la pérdida de la virginidad, la figura de la heroína como víctima de las tentaciones y el pecado, la imposibilidad de cambiar su destino y, finalmente, su redención. También dentro del género existieron arquetipos como la llegada a la gran ciudad en busca de trabajo, el rechazo de la sociedad y la enajenación. El destino manifiesto se proporcionó como respuesta a través de una "providencia divina". Esta concepción del destino ha sido siempre religiosa y se alimentó de los prejuicios machistas. Al paso del tiempo y gracias a la repetición de argumentos, algunos elementos recurrentes como la mujer de dudosa reputación, el cabaret, el amor fuera del *establishment* adquirieron un inconfundible agrupamiento de posibles significados. El género cinematográfico ofreció diferentes actitudes potenciales sobre la relación entre los sexos, un rango de contenido latente que puede hacerse manifiesto dependiendo de los intereses del realizador. No obstante, en la última instancia, el género sobre la prostituta tuvo sus raíces en el desarrollo sociocultural de los pueblos (mexicano y árabe), que han organizado su sociedad en torno a la familia y sus valores morales, pues está considerada como la institución fundamental. La temática de estas películas parte de una realidad autoritaria: la violación de los valores morales en que se sustenta la sociedad.

Quizás el auge que alcanzó el género de la prostituta, tanto en México como en los países árabes, radicó en la compleja psicología del machismo que clasifica a las mujeres en dos categorías: madre o prostituta. Paradójicamente, de esta dualidad surgió el afán de encontrar en la mujer legítima o en la prostituta a esa madre a la que tanto ofende el "macho", pero a la cual venera profundamente. Por ello, en *Principio y fin* y *El callejón de los milagros*, la prostituta constituyó uno de los seres más bondadosos. Su prostitución fue en algunos aspectos un acto de sacrificio materno que afirma de una manera indirecta e incluso a veces perversa los valores del espectador.

Cabe destacar que los temas-códigos del género cinematográfico son dependientes de una cierta codificación en el receptor que de cierto modo, se predispuso a la lectura de un texto fílmico perteneciente a un determinado género. Fue interesante notar que esta última característica se extendió también a los cineastas mexicanos quienes en su calidad de autores-lectores y siendo condicionados por el género que escogieron, enfrentaron la problemática de cuestionarlo y corrieron el riesgo de que sus trabajos no se prestaran fácilmente a los tipos de clasificación genérica vigentes en su tradición cinematográfica.

Las adaptaciones cinematográficas ofrecieron la doble ventaja de poder apreciar las películas a través de las novelas y viceversa. Este acercamiento constituyó una justificación teórica y práctica de la utilidad del cine en retomar la problemática de las relaciones entre los sexos en la literatura y de cómo hacer o ver cine se convirtió en un modo de conocer o leer la literatura en general. La dialéctica de hacer-conocer transformó a los cineastas y a los espectadores en intérpretes y lectores de la novelas árabes, en participantes activos en su propio proceso de aprendizaje sobre el "Otro". La sala de cine abrió un espacio de discusión silenciosa entre desconocidos, una discusión en la cual dos ejes centrales: el texto fílmico y el texto literario, dialogan en una especie de recurrente "feed back"

y disputan la conciencia de sus lectores, configurándose así condiciones para que se generen nuevos discursos sobre la relación entre los sexos. Creo que este diálogo forma una parte de esta multiplicidad de posibilidades de discursos interpretativos. "Conocer" en las adaptaciones no significó someter los libros a un análisis "científico" ni contemplarlos desde lo que se supone es un punto de vista objetivo mientras "hacer" fue equivalente a una resimbolización que no requiere ni pretende diseccionar el cuerpo narrativo, describir sus partes, sitiarlas, ni mucho menos sintetizarlas en abstracciones para tomar el resultado por el original. De aquí, precisamente, es de donde proviene su frescura y relevancia. La erudición crítica e histórica sobre la literatura de Mahfuz, quizás, nos podría afirmar que desde los diferentes ángulos de interés, el estudio de *El callejón de los milagros* y *Principio y fin* ya está agotado. No obstante, el ejercicio de los adaptadores pone en entredicho que el arte queda realmente atrapado en las redes analíticas. Más que las investigaciones ya establecidas sobre la problemática de los géneros en la novelística del egipcio, las adaptaciones cinematográficas mexicanas rindieron frutos deseados e inesperados. Las películas de Fons y Ripstein pudieron involucrar al espectador con la otredad de la mujer árabe dentro del contexto de su literatura vía el abordamiento de códigos, personajes e historias que tocarán fondo en la psicología social de su público mexicano.



En sus adaptaciones cuestionaron la ideología masculina del ascenso social, los valores de la familia patriarcal y conservadora, la cultura del sacrificio y la abnegación de las mujeres. Se abocaron a develar mentiras. Su visión doble reveló irónicamente una mentira doble. La familia acumula mentira sobre mentira hasta llegar a ser la mentira de mentiras: la mentira esencial del régimen machista dominante. La prostituta presta su rostro a la máscara de la hermana decente y el padrote a la máscara del macho honrado. Así, Fons y Ripstein recuperaron aspectos fundamentales de las novelas y aseguraron una interacción entre sus espectadores y sus películas. La recuperación de estos aspectos de los textos árabes permitió a los lectores-espectadores reflexionar sobre sus propias visiones de su cultura y de la cultura del "Otro". Sumergiéndonos en la lectura, surgieron nuevas interpretaciones en torno al origen literario de las cintas así como a la vida social mexicana o árabe. Lo que es para los narradores de Mahfuz prostitución por vocación, se convirtió en la lectura mexicana en prostitución forzada: una violación. En *Principio y fin*, Mireya fue violada por el Cariñoso mientras en *El callejón de los milagros* Alma fue prácticamente obligada a entregarse a José Luis. Las dos fueron dolorosamente penetradas por detrás. Todo ocurre como si los hombres encontraran un placer intrínseco en la crueldad, en el hecho de ejercer su poder sobre el "Otro": la mujer, en una demostración de su capacidad de dar el "amor" y la muerte. Lo que resulta trágico en la inseguridad masculina no es nada más su lucha desesperada por dominar y condenar al Otro: lo femenino, sino su incapacidad de descubrir a este "Otro" en sí mismo. Con este gesto los cineastas mexicanos cuestionaron y refutaron las tesis conservadoras de las novelas árabes, partiendo de las mismas premisas y basándose en modo general en los datos brindados por el texto literario. De esta manera se comprobó cómo la adaptación cinematográfica transformó no nada más al sujeto lector sino al texto original.

Las películas estaban determinadas en gran medida en nuestra estructura organizacional, generadas a partir de nuestro entorno socio-cultural. Nuestros juicios no pudieron ser hechos como si las películas existieran de forma independiente a nosotros. La circularidad en estos trabajos mostró cómo lo que sabemos o lo que creemos

afecta el modo cómo interpretamos y vemos. Por lo tanto, es imposible evitar la auto-referencia.

Hemos abogado por la idea de que el cine es un modo de conocer y leer la literatura, pero también el mundo. Sin embargo, siguiendo a Iser consideramos que tanto las películas como las novelas como obras incompletas que se emiten para que alguien las actualice. [1974: 274] Para muchos lo ideal es que el lector-espectador capte lo que el realizador-autor ha puesto en su texto. Pero la lectura siempre selecciona desde su perspectiva los espacios que hay que llenar y los elementos que deben actualizarse. No se trató solamente de una cooperación con los textos sino también de una violencia que se le infligió. Se trató de atender la dimensión política de los textos y definir una postura rebelde frente a la opresión de la mujer. El resultado era la confrontación ineludible de perspectivas, ideologías y culturas y la producción de asimilaciones, acomodaciones, omisiones y alteraciones indispensables.

Las adaptaciones produjeron historias, deseos e inclinaciones ideológicas que a pesar de ser resonancias, no son en todo semejantes a la fuente original pues enfrentaron a un texto literario cuyas subjetividades son construidas en formas múltiples, complejas y contradictorias. Pero en todo caso, las cintas funcionaron como una extraordinaria fuente documental sobre las relaciones entre los géneros en particular y la vida social contemporánea en México en general, debido a que se abstuvieron de maquillar la condición de la mujer con ilusiones falsas de aires sensacionalistas. Las películas relataron historias de discriminación, marginación y pobreza de mujeres mexicanas que viven en un mundo dominado por los hombres; de este modo pusieron a consideración del lector-espectador una característica primordial de la narrativa de Mahfuz.

Estas adaptaciones cinematográficas se formaron como un imaginario doble: el de los cineastas y el de los lectores-espectadores y encarnaron ficciones, historias y personajes, necesidades y aspiraciones humanas y libertadoras. Se nutrieron en las fuentes más profundas e intensas de la participación afectiva. Y es que aunque las adaptaciones han imaginado por el lector-espectador, en su lugar y fuera de él, la identificación del lector-espectador con ellas no sólo dependió del contexto fílmico sino también del contexto mental y sentimental del mismo espectador. A diferencia de las posturas que sostienen que el afloramiento de los afectos pueda obstaculizar la mirada crítica hacia el texto fílmico, mantengo la convicción de que la afectividad es ineludible en la empresa de la lectura y que puede hacer el trabajo del crítico más fructífero si será claramente visualizada y conscientemente utilizada.

Como realidad expresiva, las películas de Fons y Ripstein sólo podrían existir en la conciencia del lector-espectador. Son su obra. Las adaptaciones son una instancia en la cual se produjo una dinámica donde el hacer y el leer fueron uno: se crearon un contexto para que afloraran legítimas contradicciones en las subjetividades, visiones y concepciones del texto novelístico y así efectuar rupturas con las tentaciones de seguridad y certidumbre en la interpretación. Las películas fueron interlocutores con quien un lector-espectador, masculino, árabe-musulmán pudo establecer un nuevo diálogo con las mujeres de su cultura a través de la mediación de otras mujeres: las mexicanas. Así se produjo una visión doble: una lectura del "Yo" a través del "Otro". La mirada del "Yo" hacia sí mismo resultó no ser inocente y mucho menos neutral. Está determinada no sólo por el lenguaje particular que la hace posible sino también por la cultura e ideología. Las películas de Fons y Ripstein lograron transformar la mirada del lector-espectador en la medida en que lo concientizaron de las restricciones que le pone su cultura a su mirada. Los cineastas reivindicaron cambios en las relaciones humanas que se tramitan a través de la mirada humana, cambios en las relaciones interfamiliares, entre los géneros, cambios que pretenden mitigar el machismo, el sexismo y la discriminación. Sus cintas fueron un hecho cinematográfico que presentó una materialización del conocer de la obra literaria, es decir, una concreción de su reconstrucción en la imaginación afectiva. Su método, por lo tanto, nos ofreció una ocasión extraordinaria para escapar de los moldes convencionales del raciocinio y aflojar las fronteras rígidas del "Yo" conocedor para probar las delicias de perderse por un momento de inspiración en el objeto de su conocimiento, perderse en el "Otro" femenino.

Como todo arte, la escritura del guión puede nacer de otro arte [Boyum; 1985: 67]. Este es el caso de la adaptación: una empresa que requiere de conocimientos y habilidades sobre dramatización, estructuras narrativas y elaboración de personajes. En el caso estudiado, las dos novelas sufrieron inevitables modificaciones a fin de ser aptas para el lenguaje fílmico. Sin embargo, no bastaba con alterar la historia en línea eliminando algunos acontecimientos y subtramas o condensar quitando y transformando personajes para obtener buenos resultados. Los textos literarios fueron resimbolizados y reconstruidos vía la intervención activa de un filtro cultural e ideológico muy sensible y atento en primer lugar a los impulsos y expectativas del espectador mexicano. Así que el proceso de

adaptación de *El callejón de los milagros* y *Principio y fin* mostró el acto imaginativo de una lectura e interpretación extremadamente intrincada.

Una opción de evaluar la obra novelesca de Mahfuz por las interpretaciones fílmicas de Fons y Ripstein surgió de mi preocupación intima por la problemática del "Otro". Buscar en dos cintas mexicanas a dos novelas árabes, resultó una búsqueda al "Otro" para encontrarse eventualmente al "Yo" desterrado. Por decirlo en palabras de Tzvetan Todorov :

> El exiliado es el que mejor encarna hoy en día, desvariándolo de su sentido original, el ideal de Hugo de San Víctor, que éste formulaba de la manera siguiente en el siglo XII: " El hombre que encuentra que su patria es dulce no es más que un tierno principiante; aquel para quien cada suelo es como el suyo propio ya es fuerte, pero sólo es perfecto aquel para quien el mundo entero es como un país extranjero". (Yo, que soy un búlgaro que vive en Francia, tomo esta cita de Edouard Said, palestino que vive en los Estados Unidos, el cual a su vez la había encontrado en Erich Auerbach, alemán exiliado en Turquía.) [1987: 259]

No es una exageración melodramática la afirmación que tanto la mujer como la novela árabe son extranjeras en su propia tierra. El cine tampoco alcanza un destino mejor. Los personajes novelísticos y cinematográficos brincan de las páginas y pantallas para matar a sus creadores sin piedad. La censura y la prohibición de libros y películas, que es "orquestada" por mentes de miras estrechas y conducida por las masas frenéticas, está sobre la agenda diaria del mundo árabe y musulmán. Uno puede recordar los nombres de Nawal El-Saadawi, Líala Uthman, Teslima Nisrine, por mencionar sólo unas cuantas autoras musulmanas.

En la conferencia que dio al ganarse el premio Nóbel de literatura en 1988, Mahfuz manifestó ser " el hijo de dos civilizaciones que en una época dada de la historia han formado un matrimonio feliz ". Estas dos civilizaciones son la islámica y la faraónica. Sin embargo a pesar de su parcialidad hacia sus raíces locales y los valores de su comunidad, Mahfuz fue atacado por un fundamentalista quien lo apuñaló con un cuchillo en el cuello en octubre de 1994.

Otro peligro que representa una amenaza mortal para el arte como un ejercicio humano, que libera tanto hombres como a mujeres, es la industria cultural misma. No se puede pasar por alto la función reguladora que puede tener el cine, lo que es patente en la sociedad de consumo. Bajo la ley del mercado se define si una obra se realiza o no, si se mantiene una cartelera o librerías o no, si se vuelve a montar o a exhibir o no. Esta ley exige dentro de estos parámetros productos digeribles fáciles de "entender", de puro entretenimiento y diversión y no obras cuestionadoras del mundo. Se trata de moldear un lector-espectador incapaz de sobreponer a la red de dominación y conformación de sus gustos. De este hecho surge la importancia de recuperar el rol activo y creativo del receptor. La industria cultural, como afirma Adorno [1980: 393], se necesita uniformar y simplificar los contenidos de la producción, para poder ser consumida por individuos de todas las culturas, edades, géneros y clases sociales. Los resultados son productos de vigencia temporal y unidireccionales. De esta manera, la ideología del consumismo consiste en convertir la vida en mercancía y quererla comprar todos los días. No obstante, las adaptaciones de Ripstein y Fons mostraron que el cine independiente puede ser aprovechado para enfrentar la función reguladora de la industria cinematográfica en su propio terreno y crear espacios que ofrecen nuevas identificaciones de género, identificaciones diferentes a las que ofrecen los medios dominantes.

Si bien ya es hora de defender la novela y el cine como artes que narran las historias y geografías de mujeres y hombres, las dos adaptaciones mexicanas no representaron solamente un acto de solidaridad con la literatura árabe sino que le ofrecieron un espacio de refugio. Las películas mexicanas son más que una aclamación; son un oasis pequeño en el desierto cultural del nuevo oscurantismo tanto mercantilista como cultural. Por las exitosas lecturas de Fons y Ripstein, las mujeres árabes se sintieron en casa y el espectador árabe tuvo la extraordinaria oportunidad de reconocer su otra cara en un espejo mexicano: azteca, maya, morisca, castellano, judío, árabe y mucho más. ♦

Bibliografía

Adorno, T. W.(1980) *Sociedad y comunicación de masas*, México: Fondo de Cultura Económica.

The Boston Globe, (October 16, 1994) "Recovering Egypt writer asks extremesim´s defeat". (www.boston.com/globe/search/stories/nobel/1994/1994e.html)

Boyum, J. G. (1985) *Double Exposure: Fiction into Film*, New York: Universe Books.

Iser, W. (1974) *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: John Hopkins University Press.

Mahfuz,N. (1988) " Nobel Lecture". (www.nobel.se/literature/laureates/1988/mahfouz-lecture.html).

Todorov, T. (1987) *La conquista de America: el problema del otro*, traducción de Flora Botton Burlá, México: Editorial Siglo XXI.