Estudios sobre las Culturas Contemporaneas
Universidad de Colima
pcultura@cgic.ucol.mx
ISSN: 1405-2210
MÉXICO

2003
Hammam Al_Rifai
LA IMAGEN DE LA PROSTITUTA ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE: DOS NOVELAS DE MAHFUZ VISTAS POR EL CINE MEXICANO
Estudios sobre las Culturas Contemporaneas, diciembre, año/vol. IX, número 018
Universidad de Colima
Colima, México
pp. 57-85

Red ALyC
LA HEMEROTECA CIENTÍFICA EN LÍNEA EN CIENCIAS SOCIALES
www.redalyc.com

LA IMAGEN DE LA PROSTITUTA

entre la literatura y el cine: dos novelas de Mahfuz vistas por el cine mexicano

Hammam Al_Rifai

En 1994, el director mexicano Jorge Fons[1] dirigió la película *El callejón de los milagros*, con guión de Vicente Leñero. Esta producción representa la segunda adaptación mexicana que se realiza de una obra del egipcio Naguib Mahfuz,[2] Premio Nobel de literatura en 1988; anteriormente, el también director mexicano Arturo Ripstein[3] había dirigido *Principio y fin* (1993, adaptadora: Paz Alicia Garcíadiego), basada en otra obra del mismo autor. El personaje de la prostituta en *El callejón de los milagros* y *Principio y fin* nos enfrenta con una cuestión teórica y práctica bastante compleja. No se trata nada más de descifrar los rasgos del personaje o su código existencial, sino de la problemática del género cinematográfico. Al buscar sus antecedentes, se puede notar que los estudiosos clásicos del cine no especifican el significado del género como concepto; su aportación consiste en la enumeración o clasificación de los géneros reconocidos oficialmente por la industria cinematográfica, a los cuales no definen, simplemente ejemplifican con películas representativas. Donald Staple en su *Antología del cine norteamericano* sostiene que términos como "género" son tentativos:

> Los géneros fílmicos no son en absoluto como los géneros literarios. En otras palabras, en la literatura una tragedia, una comedia, denota una estructura artística bien definida, sabemos de qué se trata, pero el hecho de que una película sea un *Western* no nos dice mucho; puede ser una epopeya sobre la construcción del ferrocarril; puede ser una trágica historia del cruce en la frontera; puede ser una comedia; una película de acción, un antiguo drama alegórico, una historia de venganza, etcétera.
> (Staple; 1976: 17).

Con el género de la prostituta se puede notar que pasa algo similar. Este género al igual que el *Western* puede ser muchas cosas debido a que los experimentos en torno a él han sido variados. El péndulo oscila de un lado a otro con diferentes énfasis, en el drama, las historias, los argumentos bien elaborados, o como simple espectáculo, de romance o realismo, con aspectos cómicos o serios.

La historia del cine ha demostrado que cuando los realizadores comprueban que un filme en particular gusta al público, esa fórmula se repite con variaciones, originando un nuevo ciclo cinematográfico, hasta que el público pone de manifiesto una preferencia distinta. Evidentemente, el cine no es una actividad desligada de la sociedad y el momento histórico por el que atraviesa la misma. Al concluir la Segunda Guerra Mundial, los países aliados de los Estados Unidos de Norteamérica se ven "beneficiados" por el apoyo económico de éste. En México, a raíz de tal acontecimiento, se acelera el desarrollo del capitalismo dependiente. El alemanismo (1946-1952) abre las puertas del país y lo entrega sin miramientos al capital extranjero, principalmente al norteamericano (Ayala; 1985: 102). De esta manera, la mecanización agrícola expulsa campesinos a la urbe. Se industrializa el campo, pero el eje de esta industrialización gira alrededor de las principales ciudades del país, con lo cual se modernizan rápidamente, convirtiéndose en poderosos imanes de atracción de la población rural. Las ciudades "garantizan" comodidad, bienestar y consumo mientras que la industria "asegura" el empleo de mano de obra. El cine de entonces observa claramente la aparición de clases sociales con sus ilusiones, desengaños y frustraciones.

La creciente industrialización va posibilitando, en los centros urbanos, una enorme variedad de oficios y profesiones. La división del trabajo, complica la homogeneidad de las clases, sobre todo la de la clase obrera, quien se distingue por fraccionarse en gran cantidad de capas. De esta manera, el cine se presenta para ofrecer al gran público la vida íntima y social de algunos personajes del proletariado que se distinguen por la peculiaridad de su oficio; así, el cine de prostitutas que sobrevivía antes a "un nivel ínfimo, incapaz de proponer ningún nuevo modelo", estaba esperando

> el ascenso al poder del licenciado Miguel Alemán. Entonces (el personaje y el tema) podrán expandirse como género, como clima de estilo nacional (Ayala; 1985: 145).

El cine como fenómeno social y cultural es, en última instancia, un testimonio de la etapa de desarrollo histórico de un país y refleja a la vez lo que acontece en el seno de su sociedad. En este sentido, la palabra género

en sí, a pesar de ser útil, es una noción poco clara aún en el ámbito literario de la modernidad. Los géneros son esencialmente instituciones artísticas o contratos sociales entre un autor y un público específico. Sin embargo, el contrato en la institución genérica "resulta víctima de la gradual penetración de un sistema de mercado y una economía monetaria".

> Con la eliminación de un estatuto social institucionalizado para el productor cultural y la apertura de una obra de arte misma a la transformación en mercancía, las viejas especificaciones de género se transforman en un sistema de marcas de fábricas (Jameson; 1988: 107).

No obstante, mi interés en el género de la prostituta se concentra en la medida en que me permite iluminar diferentes aspectos del personaje de Hamida (Alma) en *El callejón de los milagros* y Nafisa (Mireya) en *Principio y fin;* no se extiende al estudio de la historia de las formas artísticas en relación con la evolución social. Lo que interesa en esta investigación son los elementos arquetípicos del género de la prostituta, 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 existen arquetipos como la llegada a la gran ciudad en busca de trabajo, el rechazo de la sociedad y la enajenación. La muerte se integra a los argumentos como elemento fundamental para dar verosimilitud: la estructura se torna entonces en dirección del melodrama. El destino manifiesto es proporcionado como respuesta a través de una "providencia divina". Esta concepción del destino es religiosa y se alimenta de los pecados. A través del 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* han adquirido un inconfundible agrupamiento de posibles significados. La figura de la mujer recargada en una pared en tanto fuma pensativa, tiene una expresividad indudable para el espectador. El género ofrece muchas metáforas potenciales, un rango de contenido latente que puede hacerse manifiesto dependiendo de los intereses del realizador. Muchas veces, la prostituta es una metáfora: la de la nación perdida y oprimida o incluso de la vida misma. Obviamente, el género sobre la prostituta tiene 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, radica en la compleja psicología del machismo que clasifica a las mujeres en dos categorías: madre o prostituta. Paradójicamente, de esta dualidad surge 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* como en muchas otras películas del género, la prostituta constituye uno de los seres más bondadosos. Su prostitución es en algunos aspectos un acto de sacrificio materno que afirma de una manera indirecta e incluso perversa los valores del espectador.

En efecto, la prostituta es un personaje clásico del cine mexicano. La mayor parte de las actrices mexicanas de renombre (Andrea Palma, María Félix, Dolores del Río) en la llamada "época de oro" encarnaron al personaje de la prostituta una o varias veces, a lo largo de su carrera fílmica. Hay que señalar que el género no se limitó a México, sino que se extendió a otras industrias cinematográficas del "tercer mundo" como sucedió en la India y en Egipto. Por lo tanto, el personaje de la prostituta se estableció en el cine mexicano como uno de los más representativos del prototipo social. Charro, madre, cómico y prostituta son cuatro personajes típicos de la industria cinematográfica mexicana.

La imagen de la prostituta vacila entre la víctima y la devoradora. Basta pensar en María Félix: sofisticada en su vestir, en sus modales, fuma al estilo de las Venus norteamericanas pero, a diferencia de ellas, lleva en el fondo de su alma un terrible sentido de culpabilidad que le orillará instintivamente a buscar su ruina: la muerte, el suicidio o la cárcel. Siempre habrá un motivo poderoso que pueda justificar su triste fin. En el caso de *La mujer del puerto*, Andrea Palma es una mujer provinciana que, al ser víctima del garañón del pueblo, no tiene más remedio ni solución que caer en el burdel, un prostíbulo tropical veracruzano semejante a aquél en donde se refugia Nicolás (Husayn) en *Principio y fin* después de separarse de su novia Julia (Ihsan).

El burdel de *Principio y fin*, sesenta años después de *La mujer del puerto*, está desierto. Es una casona con un patio central circundado por decenas de cuartuchos de accesorias aisladas por medio de cortinas de tela con dibujos del trópico. El salón tiene un mostrador de baños de vapor. Junto al ventilador, una mujer entrada en carnes y dos prostitutas jóvenes, embutidas en vestidos estrechos y baratos, ven la televisión. Tres focos pintados de rojo iluminan el lugar y un enorme espejo pende detrás del mostrador. Así que con *La mujer del puerto* (1933) aparece una imagen clásica de la prostituta y del burdel que se mantendrá con ligeras variantes durante muchos años y hasta el presente (Ayala; 1985: 141).

Del mismo modo, en *El callejón de los milagros* (1995), nos encontramos con Alma (Salma Hayek) en el concurrido salón del burdel. Algunos clientes bailan con mujeres semidesnudas, mientras otros forman corrillos con las muchachas. Como vemos, el burdel sigue siendo un arquetipo del género. Desde aquel entonces y hasta el momento, la prostituta no ha dejado de afirmar su presencia en el cine mexicano.

Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano* se ha referido a *Salón México* como un buen ejemplo del cine cabaretil. Para Ayala Blanco, *Salón México* representa la síntesis inobjetable de todos los elementos convenientes del melodrama del cabaret:

> Por estúpido que nos parezca el argumento de su historia ejemplar de miseria y abnegación, por discursivamente elemental que nos resulte hoy día la película, *Salón México* tiene la importancia de haber declarado la independencia un género indeciso y de lenta gestación. Las convenciones no acaban con el personaje. La madre putativa y la prostituta coexisten en paz y dinámicamente. Retrato de la prostituta como una joven putangona que baila por necesidad en los cabarets y cuya vida erótica se reduce a una sensible desdicha afectiva. Las penalidades casi no han metamorfoseado la bondad del personaje. Marga López es otro prototipo fortuito e higiénico de la prostituta (1985: 149).

Creo que la cita anterior tiene algo muy importante para mi acercamiento al personaje de la prostituta en *Principio y fin* y en *El callejón de los milagros* que es la afirmación del autor de que: "las convenciones no acaban con el personaje".

Si bien el cineasta hace su propia lectura del guión interpretándolo a su manera, su lectura o interpretación siempre proyectará su ideología. Una lectura es una relación personal en la cual tanto el emisor como el receptor tienen que recurrir a códigos presentes y activos o inconscientemente activos del universo que comparten; de no ser así, la comprensión entre sujetos que se colocan en los extremos de la comunicación, no podría llevarse a cabo. Los códigos en cuestión son los de la sociedad o de los grupos a los que pertenecen las personas en intercomunicación y en cuyo límite deriva su naturaleza y su poder de formación de las ideologías subyacentes al universo cultural del que se alimenta la sociedad misma (Betettini; 1975: 19). El concepto de cultura se traduce en el sentido y los significados últimos de una sociedad. Si el estudio de toda relación interpersonal o grupal requiere del desciframiento de ideas y creencias, códigos y patrones de conducta, proyectos latentes y situaciones concretas de sus miembros, lo mismo, con un grado mayor de complejidad, es necesario para el estudio de la comunicación social. De este modo podemos afirmar que cuando la estudiamos, tenemos que hacer referencia a la

sociedad y a la historia que nos remiten a la cultura. Pues bien, cada cultura se compone, básicamente, de creencias e ideas. Las ideas pueden traducir y ampliar las creencias, pero suelen ser también proposiciones estructuradas en sistemas que respondiendo, por regla general, a una nueva sensibilidad de la realidad, propugnan nuevas perspectivas de desarrollo que pueden tener como objetivo el resquebrajamiento de algunas creencias. En todo caso, las ideas proceden de una sensibilización de la realidad que condiciona la percepción, y sólo en casos aislados y referidos a las ciencias puras pueden producirse sistemas de ideas cuya conexión con la sensibilización de una época no puedan demostrarse. Con lo que podemos concluir que la cultura es un sistema vital de las ideas de una época.

Sin embargo, si Gianfranco Bettetini afirma que "la lectura de una película se reduce siempre a un encuentro personal con el autor y con su lenguaje, formado sobre la matriz de sus intenciones", también reconoce que "el autor se realiza en las imágenes de su película, construyendo un mundo que con todo, es muy semejante a él" (Bettetini; 1975: 84). Todo realizador trabaja con los mismos elementos de base: las convenciones de este o aquel género; no obstante, el resultado final –en este caso el personaje de la película– dependerá del tratamiento que éste le dé, para infundirle su muy particular modo de ver las cosas.

En *Principio y fin* (la novela), Mahfuz nos presenta al personaje de Nafisa (Mireya) quien se convierte en prostituta empujada por las presiones que ejercen su pobreza, fea cara y desesperación. En una sociedad bastante conservadora (Egipto en los años treinta), Nafisa (Mireya) se encuentra obligada a vender su trabajo para que ella y su familia no mueran de hambre. En esos tiempos, la sociedad patriarcal y machista veía el trabajo de la mujer como una desgracia, algo que insultaba su orgullo y, sobre todo, el de sus parientes hombres. Solamente la mujer "cualquiera" trabajaba, mientras que las mujeres "respetables" se quedaban en casa. Dice Nafisa:

> Una casa extraña y gente extraña. Un paso más en el camino de la profesión. Sólo soy una costurera. No es mi dignidad lo que me duele, padre. Es la tuya (Mahfuz; 1951 : 66).

Nafisa, desprotegida y empobrecida después de la muerte repentina de su padre, interioriza la ideología reaccionaria y la propaga. Esta ideología dominante que maneja un doble estándar hacia la mujer (la mujer como madre o como prostituta) y lucha para reprimir, dominar y esclavizar a las mujeres, se basa en las malas y pervertidas interpretaciones del Corán, interpretaciones que colocan el texto coránico fuera de su contexto

histórico social y lo tergiversan para hacerle decir cosas que convienen a la clase gobernante a fin de reafirmar su concepción patriarcal del mundo. Esa concepción empieza con un Dios (*Allah*), masculino, todopoderoso y absoluto, que encarna en la tierra en un Rey (Califa), autocrático, tiránico, y termina en un padre o un esposo, dueño y jefe de su familia. Así que la religión juega un papel determinante para desarmar y subyugar a la mujer apoyándose muchas veces, insisto, en interpretaciones falsas e interesadas del texto coránico. Las fuerzas oscurantistas y machistas interpretan Elaya 33 de la *Sura de los Coligados* como una prohibición absoluta del derecho de la mujer a salir de la casa y mucho menos le permite salir a trabajar:

> Y permaneced en vuestras casas, no os adornéis con los adornos del tiempo de la ignorancia, estableced el salat y entregad el zakat y obedeced a Allah y a Su mensajero.
>
> Allah sólo quiere que se mantenga alejado de vosotros lo impuro, ¡oh gente de la casa! y purificaros totalmente (Noble Corán; Sura de los Coligados).

Evidentemente, el texto se dirige en un momento histórico dado, a la gente de la casa del profeta que incluye, además de sus esposas y su hija Fátima, a su yerno Alí y a sus nietos, pero no se refiere a todas las musulmanas de todos los tiempos ni en todas las circunstancias, de ninguna manera. Sin embargo, el texto es utilizado o más bien, fue mal interpretado para predicar una ética que dicta que las mujeres no deben trabajar y tienen que permanecer en casa. Esta ética ve en el trabajo de la mujer una falta a su dignidad, como hemos visto con Nafisa, quien vive presa de sus sentimientos de culpa y de lástima por tener que romper con la convención social para no morirse de hambre. Nafisa se desgarra entre dos espacios: lo privado (la casa) y lo público (la calle). Vive dentro de la casa una vida estrecha, pero afuera, la vida se ensancha. La mayoría de los capítulos que ella ocupa en la novela se concentran en sus actividades en el exterior. Se desplaza de una casa a otra para trabajar como costurera. El conflicto interior que se fermenta bajo su aparente vocación y dedicación al trabajo, le prepara para la etapa posterior de su evolución en la cual se dividen sus actividades fuera de la casa en dos aspectos: lo fingido y lo clandestino. Su mundo se parte en dos: la apariencia y la realidad. Pero antes de abordar la separación de estos dos mundos, será útil echar un vistazo a los procesos psicológicos y emocionales que se desarrollan dentro de ella:

> Novia. Seda. ¿Para quién confecciono estas prendas? ¿De verdad para la novia? ¡Qué va! Estas prendas interiores se preparan para el novio más que para la novia. Los dedos de él son los que acariciarán los párpados rendidos y el exquisito cuerpo de ella. Yo soy cómplice en esta boda y lo seré en muchas otras sin cansar. Encerraré en ellas mis sueños más ardientes. Es preciosa la chica. ¡Y qué contenta está! ¡Cómo le brillan los ojos de contenta! Hoy preparando la seda con que mañana recibirá a su bienamado. Ya respira los cálidos alientos de la maternidad, que avanza hacia ella desde el rosado horizonte. Cuando yo soñaba con esto era cuando mi padre decía la habilidad es más preciosa que la hermosura. Hasta los 23 años he tenido ternura y esperanza, pero al morirse él la esperanza se ha muerto... pero yo estoy muerta, igual que mi padre (Mahfuz; 1951: 67).

Esta última frase: "yo estoy muerta" puede ser interpretada como una auto-visión profética hacia su destino fatal. Pero Nafisa luchará en contra de este final, con todo el poder de su instinto, su "instinto femenino que no tenía nada de menguado ni de apocado y se afirmaba con todo su calor y toda su madurez" (1951*:* 69). Por eso se engaña y permite que las esperanzas descabelladas jueguen con su prudencia. Se entrega a la ilusión que representa Salman Yabir Salman, quien la seduce y se niega a casarse con ella. Él la abandona a su soledad y amargura después de arrebatarle su virginidad: símbolo de pureza y honor en una sociedad conservadora. Así, Salman induce a Nafisa a transitar por los senderos más oscuros y secretos de su vida. De hecho, este viraje comienza con él, en el momento en que ella acepta ir a su departamento con la esperanza de casarse. Él se casa con otra por el interés económico, mientras Nafisa se rinde a las necesidades de su cuerpo y a las presiones de la pobreza extrema y se pierde en la prostitución. En la película, Mireya (Nafisa) es irremediablemente fea. Le duele la espalda por el trabajo ininterrumpido en la máquina de coser. Antes de ir por el pan, coloca unos calcetines en el *brassier* y se abre el escote del suéter de luto; luego, arrepentida de su gesto, saca los rellenos y se cierra el escote. La indecisión y la falta de confianza en sí misma, facilita al panadero César (Salman) aprovecharse de ella física y económicamente. Mireya le da de lo poco que gana para que él satisfaga su vicio de apostar en el box, pero éste sigue pidiendo más:

> César: Esta vez más. Fue una apuesta en serio.
>
> Mireya: Tengo lo de mi máquina nueva y si no la compro me cachan.
>
> (*El callejón de los milagros*, película. Dir. Fons: 1994).

En la novela, Salman (César) muestra más reserva y timidez porque los hombres árabes tradicionales se apenan de ser mantenidos o apoyados por una mujer. A pesar de eso, al fin y al cabo él termina sacando el dinero a Nafisa al igual que César en la película.

> – O sea, que estás sin dinero...
>
> El estupor había sucedido al miedo.
>
> – Eso mismo. Mi padre es un déspota, nuestro Señor se lo lleve. "Amén", asintió ella para sí.
>
> – Yo tengo algo, musitó. Calló unos momentos intranquilo.
>
> – ¿Vas a pagar los billetes delante de todos? Preguntó al fin con vergüenza.
>
> Nafisa comprendió lo que quería, y tuvo pena. Abrió el bolso, sacó un chelín y se lo dio. Salman lo cogió vigilando a los que esperaban. (1951: 102).

La vergüenza de Salman (César) proviene de la estricta división de roles entre los hombres y las mujeres en la cultura dominante en el Egipto de los años treinta. Pero su ética, aunque no suena tan cínica como la de César en la película, es bastante hipócrita, porque lo que importa a Salman es lo que vea y diga la gente y no Nafisa. Por eso la abandona y se casa con la hija de Yubran Atúni, para quedar bien con su padre. Después de haber prometido a Nafisa hacerla su esposa "aunque se oponga el mundo entero", Salman se deslinda de ella, y la deja sola y desflorada. Sus pretextos y su pena fingida no salvarán a Nafisa. Ella le pregunta "¿de qué me sirve a mí esa lástima?"(1951: 115). Salman, consciente del daño que le infligió, se refugia en el silencio. Y cuando Nafisa lo insulta y golpea, Salman le contesta con serenidad y paciencia: "Que Dios te perdone Nafisa. Yo te disculpo" (1951: 116). Sin embargo, César reacciona violentamente cuando se enfrenta a Mireya en la película:

> Ya párale cabrona. Será fea, pero tiene billete. Tú eres pura muerta de hambre... No eras ninguna pichoncita cuando te veniste conmigo. Si no te estrenaste antes, será porque no encontraste ningún valiente. Agradéceme el favor chulita, si no ibas a morir sin saber lo que es el sabor de hombre (*Principio y fin*, película. Dir. Ripstein: 1993).

Irónicamente, el curso de la vida de Nafisa da un giro dramático a través del cual conoce el amargo sabor de muchos hombres. Su viaje hacia la profesión empieza con su sometimiento a la seducción del propietario del taller, Muhammad Alfil. Ella se convence a sí misma: "no ha intentado engañarme, como hizo el otro" (1951: 142). Pero en ningún momento,

Nafisa deja de ser ingenua ni de estar confundida. Ella piensa en lo que debe hacer si Alfil le pide que se vean otra vez. Y aunque él la ofende, el asunto sigue siendo un dilema moral para ella. Nafisa no llega a entender bien su condición hasta que Alfil le tiende la mano con medio real. Se queda paralizada. Lo único que invade su mente es si ella le había gustado a él o no (1951: 147). El mismo pensamiento acude a Mireya en la película. Cuando el Cariñoso (Alfil), le pone unos billetes en el regazo, ella le ruega: "dime que te gustó, o algo, algo, ándale". No obstante, Mireya no es seducida, sino violada; el Cariñoso la jala al fondo del garaje y deja caer la cortina de metal que cierra el taller. Al fondo se adivina en medio de las sombras la silueta de un viejo *Dodge*, abandonado como chatarra, que le sirve de tálamo. Él la avienta al asiento de atrás del *Dodge* y le arranca los calzones. Ella trata de zafarse pero él la empuja brutalmente. Mireya grita: "Déjame, pendejo, déjame; por atrás no, así no, duele." Curiosamente Alma también en *El callejón de los milagros* es casi violada por José Luis, quien impone su voluntad sobre ella y la penetra dolorosamente por detrás. En ambas novelas, el texto de Mahfuz no hace ninguna referencia a la violación sexual. En *El callejón de los milagros*, Hamida muestra una atracción fatal hacia Faray a pesar de que él la engaña y manipula. Aún así, ella está decidida a no dejarse llevar "como una oveja, a no ceder antes de haber satisfecho sus deseos fervientes de lucha" (Mahfuz; 1947: 224). Aparentemente, Faray adopta una actitud sumisa frente a ella, hasta que ella decide entregarse a él.

En ese sentido, llama la atención la medida de los directores mexicanos Arturo Ripstein y Jorge Fons de interpretar el personaje de la prostituta como violada y víctima. Ripstein suprime un rasgo fundamental del personaje de Mireya que es el rencor. Ella odia a los hombres y los desea al mismo tiempo: "Había aguantado a los hombres lo bastante para aborrecerlos, sin que por ello se le apagara el deseo en el cuerpo" (1947: 214). Fons, por su parte, transforma drásticamente el "talento natural" de Hamida para la prostitución (1947: 215) en capacidad para descubrir y amar. Alma está motivada por la curiosidad y por el deseo de vivir plena e intensamente. Se asombra y se maravilla cuando conquista al mundo con su dulzura y belleza. Pero las cosas no son lo que aparentan. Primero, Abel, quien la pretende pero la deja supuestamente por "no más de un año" para trabajar del "otro lado" y "ganar lana" para casarse con ella. Y segundo, Don Fidel, persona mayor, diabético, "maduro", quien goza de una situación económica segura y le pide la mano pero su inesperada muerte la deja pronto en el desamparo. Sin embargo, Alma no se siente abandonada, no se considera víctima. Y se refugia en José Luis, quien la seduce con la idea de "ser modelo, actriz de cine" para involucrarla

en la prostitución. Aquí, la ingenuidad y la inocencia de Alma que paradójicamente constituyen dos elementos decisivos de su fuerza, de su llave mágica para abrir el mundo, se convierten en su talón de Aquiles. Por eso Alma es un personaje abierto y con rasgos resbalosos que se pueden construir de una manera o de otra, que puede ser totalmente la opuesta. ¿Es conquistada o conquistadora? ¿Es colaboradora o víctima? ¿Es redimida o castigada fatalmente y maldecida? ¿O todos estos opuestos a la vez? Alma ignora todo y quiere conocerlo todo; se prostituye, pero jamás pierde su virginidad; ejerce su libertad completa sin romper con su destino porque "el destino" es "lo que es la vida" y Alma ama a la vida. Por su amor, por su carácter abierto, la lectura de Fons–Leñero abre la posibilidad de un remedio para el mundo. La interpretación de Fons–Leñero del personaje de Hamida (Alma) es simpática, cercana y abierta. Para utilizar las palabras con que Susan Sontag describe "el moderno estilo de interpretación", la de Fons "excava y en la medida que excava, destruye, rotura, <más allá del texto> para describir un subtexto que resulte verdadero " (Sontag; 1966: 6). El texto literario de Mahfuz determina a Hamida estrictamente y como veremos más adelante, la condena. Desde el punto de vista de un narrador omnisciente es vista como poseedora de un talento natural para la prostitución (Mahfuz; 1947: 274). El narrador no hace nada sino afirmar la opinión de Faray Ibrahim (el padrote):

> Es deliciosa, estoy seguro. No me he equivocado. Tiene un talento... Puta de nacimiento. Será una perla preciosa (1947: 215).

Hasta su propia madre tiene miedo del "carácter difícil de la muchacha", tan rebelde y recalcitrante a todo lo que se proponía (1947:117). Lamentablemente, la narrativa de Mahfuz se olvida de la tradición polifónica de *Las mil y una noches*. A finales del siglo XIX, la tradición narrativa árabe se había ya deteriorado y no podía suministrar los personajes que hablaran con su propia voz (Shammas; 1989: 19). En este entorno, no hay que olvidar que la novela como género literario conocido en Occidente es relativamente nuevo, "en la rica tradición literaria árabe" (Said; 1988: 10-11).

Así que el heredero del narrador de *Las mil y una noches* tenía que "aprender todo de nuevo, desde un borrador, vía los ojos occidentales":

> Y regresó con una sola mano –quiere decir, sin su mano izquierda. *Las mil y una noches* tienen un estilo polifónico de narración en el cual, como una pieza de piano, la mano izquierda brinda un encuadre acompañante que llena la textura armónica (Shammas; 1989:21).

En lugar de éste, el estilo homofónico, con su narrador omnisciente, típico de la novela europea del siglo XIX, triunfa en la literatura árabe. En el caso particular de Mahfuz, la "deuda" no se limita a la técnica narrativa de la novela europea, sino se extiende al campo ideológico. Se puede seguir la huella del determinismo de Mahfuz en las novelas de Émile Zola y Charles Dickens. Ese determinismo está basado en un reduccionismo biológico, psicológico y económico. Es un determinismo mecánico que se manifiesta en Hamida (Alma) como su inevitable caída y dedicación a la prostitución. Las novelas de Zola de la serie Rougn-Maequert y las novelas de Mahfuz de su etapa "realista social",[4] son, en cierta manera, novelas experimentales ideadas para mostrar las consecuencias "inevitables" de lo que supuestamente son hechos "científicos", sean hereditarios, sociales o psicológicos. El reduccionismo de Zolá era biológico o más bien, genético. Sus novelas estaban basadas en

> las pretensiones científicas de Lombroso y Broca de que las características físicas heredadas eran determinantes de los rasgos mentales y morales (Lewontin, Rose, Kamin; 1991: 39).

Los deterministas biológicos opinan hoy en día que los

> simples hechos objetivos de la ciencia moderna nos obligan a concluir que biología equivale a destino. La misma afirmación fue hecha por la antropología criminal de Lombroso en el siglo XIX (*Ibid.*).

El eco de Lombroso en los personajes de Mahfuz es asombroso, pero su caso ejemplar quizás es la prostituta. Podemos hallarlo en otros personajes. Fijémonos en el retrato de Salman (César) en *Principio y fin*: "la estupidez, la brutalidad y la cobardía marcaban sus facciones" (Mahfuz; 1951: 40). No obstante, el retrato de Hamida (Alma) en *El callejón de los milagros* es un proceso elaborado de una manera gradual, extensiva y determinante. En ese proceso se manifiestan los rasgos de Hamida (Alma), uno tras otro hasta conducirle a su destino ineludible. Ella es una muchacha guapa pero muy pobre. Su oscura y reluciente cabellera, que casi le llega a las rodillas, huele intensamente a queroseno. Se crian piojos en su cabello "tan bonito" y que lava casi cada dos meses. Bajo las largas pestañas de Hamida (Alma) relampaguean "sus ojos negros maquillados con kohol que contradice con su mirada dura" (1947: 30). Hamida cuenta con veinte años, de estatura media, grácil, de tez cobriza. Su rostro es "alargado, puro y hermoso".

> Llamaba especialmente la atención los bellos ojos, de un negro profundo y seductor, aunque cuando apretaba los finos labios y agudizaba la mirada, tomaban una expresión dura y severa, muy poco femenina (1947: 31).

Hamida es conflictiva y enojona como un "tizón en ascuas". Es una persona que no tiene raíces. Es huérfana. Su madre no es su madre biológica sino su madre adoptiva. Su callejón no es su callejón, porque le da asco y vergüenza. Hamida es bella y vanidosa. No pertenece al callejón de los pobres. Esta observación nos remite a las novelas de Dickens, en las que un contraste notable en "cuerpo y espíritu" se construye entre "los nobles" y "los pobres". "Los pobres" tienen narices chatas, cejas lisas y caras bastante comunes. Sus piernas pueden ser ligeramente arqueadas (Jack Dawkins en *Oliver Twist*) y sus ojos son pequeños y feos. "Los nobles" son guapos, sensibles y tienen un "espíritu bastante fuerte en el pecho". Y aunque se encuentran en circunstancias muy difíciles de una pobreza "temporal", como en *Oliver Twist*, donde la solución al misterio central que motiva la novela, es que "la sangre" de Oliver era de clase media alta a pesar de que su crianza fuera humilde y penosa (Lewontin, Rose, Kamin; 1991: 29,30,74). Ahora, el dilema de Hamida (Alma) es que ella no tiene padres biológicos que desciendan de la clase alta. Su difunta madre era socia de su madre adoptiva en el "comercio de pócimas para las embarazadas" (Mahfuz; 1947: 31). No obstante, Salim Alwan, el "respetable" comerciante del bazar, desea en secreto a Hamida (Alma) y espera pacientemente los pocos momentos del día en los cuales puede verla sin arriesgar su dignidad. El cuerpo seductor de Hamida, su tez morena, sus ojos fascinantes, y su cintura esbelta "superaban con creces la diferencia de clases" (1947: 79). Alwan se rinde bajo la tiranía de su pasión y Hamida (Alma) se muestra totalmente dispuesta a tomar la oportunidad, pero Alwan cae repentinamente enfermo y los sueños de Hamida, con dinero y una vida de lujos, se desvanecen. Hamida acepta primero a Abbas (Abel) no porque sienta atracción por él sino por "su firme convicción de que el matrimonio era la única salida" (1947: 93). Pero las "convicciones firmes" se derrumban en la práctica porque el texto intenta exponer su psicología "enferma" como única verdad. La perversión es su naturaleza. Por eso ella envidia a las obreras judías del taller, porque trabajan (1947*:* 33). Si ella hubiera tenido la preparación adecuada y la oportunidad de trabajar, no habría pensado en casarse; algo que ella en realidad no quiere, al igual que la maternidad. No obstante, como consecuencia de su "devoradora ambición" y de su naturaleza "autoritaria y agresiva", está destinada a ser callejera.

> La provocación y el aplomo en unos ojos ajenos podrían excitarla hasta el paroxismo. Era imposible que la mirada siempre bondadosa y humilde de Abbas llegará jamás a satisfacerla (1947: 93).

Hamida no respeta "las buenas costumbres" y está acostumbrada a dejarse llevar por su temperamento, a pelearse con lo que le dé gana, "sin reflexionar, sin detenerse jamás a tener en cuenta algún principio moral" (1947: 94). Cuando Abbas le confiesa su amor, todo lo que ella siente es un intenso placer y un orgullo "que se avenía perfectamente con su natural caprichoso y su gusto por el poder y el dominio" (1947: 96). Y cuando se siente atraída por el padrote Faray, es porque los ojos de este último la contemplan con "insolencia" y ella siente "un fuerte deseo de clavarle las uñas en alguna parte" (1947: 172).

Faray, como insiste el narrador omnisciente de Mahfuz, es sistemáticamente el "espejo pulimentado" que revela "precisamente" para Hamida su "auténtico ser interior" (1947: 216). Así, Hamida (Alma) toma la decisión que está en armonía total con su naturaleza. Más bien, su decisión de adoptar la prostitución como oficio es una consecuencia inevitable de su carácter. Ella no fue engañada sino que "tomó este camino por su propia voluntad" (1947: 273). Pero su voluntad proviene exclusivamente de su naturaleza proyectada en el texto. El narrador vuelve a explicar repetidamente que eso era una materialización de todos los sueños de Hamida (Alma) y que su perversión está determinada totalmente por su propia naturaleza. En un último recurso para afirmar su tesis condenatoria, el narrador hace que Hamida (Alma) misma esté consciente de tal "naturaleza" y plenamente de acuerdo con su perversión:

> Sin embargo, ¡cuidado! Hamida no era una mujer esclavizada por su sensualidad ni estaba sojuzgada por ninguna concupiscencia. Ni mucho menos. La vida que llevaba no manaba de la fuerza de sus instintos. Continuaba sintiendo la imperiosa necesidad de afirmar su voluntad y de combatir. En los brazos de aquel hombre, a los que se entregaba llevada de un verdadero amor, buscaba una compensación emocional. En las bofetadas y en los golpes trataba de ver un rastro de amor. Era consiente de esta anomalía de sus sentimientos, o deficiencia de su naturaleza quizás, y eso era uno de los acicates de su persistencia y de su desenfreno y era también una de las causas del apego que sentía por su amante, aunque de tal apego surgía también la amarga decepción que sentía (1947: 275).

Concentrándonos en esta cita, vale la pena destacar el aspecto contradictorio de la visión determinista de Mahfuz. Por un lado, Hamida, huérfana, pobre, guapa y ambiciosa, es condenada a la prostitución. Los primeros lectores de Mahfuz eran, debido a las circunstancias históricas y so-

ciales existentes en Egipto de los años treinta y cuarenta, hombres que sabían leer y escribir, que gozaban de una situación económica que les permitía darse el lujo de comprar novelas; en otras palabras, que pertenecían a la clase media y media alta. Para estos lectores, la pobreza y orfandad de Hamida inspira sentimientos reservados o de lástima, en el mejor de los casos. Pero naturalmente estos sentimientos entran directamente en conflicto con el sentimiento de interés generado por la belleza seductora de Hamida. Su guapura salvaje –como su ambición– es concebida como una amenaza inaceptable para el mundo patriarcal burgués. Consecuentemente, si esta belleza no puede ser domesticada por medio de la religión, la ética, o el simple miedo a lo desconocido, por la falta de confianza en sí misma o por cualquier otra estructura de la ideología dominante, debe ser tachada como anormal y sentenciada como perversa. Por otro lado, el abordaje determinista, casi cerrado, característico de la narrativa de Mahfuz muestra fisuras desde las cuales se puede trasminar una interpretación que revoluciona la interpretación anterior. Y quizás la posibilidad de esta lectura es lo que puede justificar a Mahfuz ante los ojos de sus lectores contemporáneos.

Si regresamos a la cita anterior, Hamida (Alma) padece una deficiencia de naturaleza; sin embargo, trata de ver "un rastro de amor" aunque sea por su perverso gusto hacia "las bofetadas" y "los golpes". Ella busca el amor porque la puede enmendar. Este es el núcleo de la interpretación que hacen Leñero y Fons del texto novelístico. Hamida en la novela siente "la imperiosa necesidad de afirmar su voluntad y de combatir". Pero ella también siente "la amarga decepción" de existir en una sociedad machista y discriminatoria, una sociedad que restringe, oprime y margina a la mujer. Así, la protagonista es perjudicada por un narrador omnisciente (presumido y *chauvinista*, diría yo) porque quiere trabajar como "las obreras judías" y ser independiente. La joven no quiere casarse y no quiere la maternidad (obviamente, en este contexto la maternidad significa ser dependiente respecto del marido y, en consecuencia, de la familia). Por eso se compara con las obreras judías, una comparación cargada de sugerencias negativas para muchos lectores en el ámbito cultural árabe.

Vemos que el cineasta aproxima su material literario con una visión doble y en la mayoría de los casos somete este material a un proceso de compresión, selección, omisión y alteración. Este proceso no proviene nada más de razones técnicas que surgen del medio –ya que el exceso en elaborar un personaje puede afectar la duración de la película y, consecuentemente, perjudicar su impacto inmediato en el espectador y dificultar su aceptación y comercialización– sino también de razones ideológi-

cas. El cineasta, como lector de la obra literaria, re-simboliza y reconstruye esta obra, como hemos afirmado antes. Sin embargo, esta simbolización y reconstrucción tienen que pasar por un filtro ideológico que está en el propio cineasta. De esta manera, podemos entender cómo se transforma la Hamida de la novela en la Alma de la película. Los nombres mismos son rasgos y quizás códigos existenciales expresivos. Alma, como sugiere su nombre, es un "alma" mientras Hamida es un cuerpo sin alma, un "alma distorsionada". Alma quiere escapar de la fealdad de la realidad, pero esta realidad la atrapa. Ella es víctima de su escapismo. No obstante, Hamida quiere sumergirse en la realidad para sacar provecho de ella. Ella también termina como víctima, pero es víctima y cómplice, al mismo tiempo, debido a su ambición. Hamida es consciente. Alma es ingenua. Hamida es condenada por el amor, porque hace del amor un negocio. Alma es salvada por el amor, porque lo busca constantemente. No perdamos de vista que estamos hablando del mismo personaje. Hamida en la novela es Alma en la película. Y por eso, insisto que el filtro ideológico es decisivo en la interpretación del personaje de la prostituta.

En una entrevista exclusiva con Jorge Fons en la ciudad de México, el 17 de abril de 2000,[5] me comentaba que, a su juicio, "el rechazo del otro, puede acabar con el mundo". Desde esa idea podemos entender el rescate que hace la dupla Leñero–Fons del personaje de la novela. Su interpretación de Hamida es una interpretación y un rescate basados en una ideología de solidaridad y quizás de complicidad con quienes son marginados, rechazados y perjudicados. El conservadurismo burgués que define, determina y juzga a Hamida en la novela es eliminado en la visión de Leñero y Fons para que destaque la fascinación y la admiración claras hacia el lado humano del personaje. No se trata de una generosidad sospechosa que se dirija desde un ámbito cultural hacia el otro, o sea, desde los hombres mexicanos hacia las mujeres árabes. La supuesta indignación por el estatuto "intolerable" de la mujer árabe es casi siempre fundamento del discurso orientalista acerca de los árabes, un discurso que fue extensivamente estudiado en *Orientalism* de Edward Said (1979). Sin embargo la interpretación solidaria del cineasta mexicano no solamente va totalmente en sentido contrario a este discurso, sino que trata la cuestión de la mujer en su condición de prostituta como un asunto de casa. Y seguramente encuentra muchas razones en la tradición del cine mexicano y en la realidad social mexicana para hacerlo.

Curiosamente, muchos de los rasgos que se acumulan en la novela para descalificar a Hamida como mujer y como ser humano en el contexto egipcio, lucen como ejemplares en *El laberinto de la soledad* de Octavio

Paz:

> Es curioso advertir que la imagen de la "mala mujer" casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la "abnegada madre", de la "novia que espera" y del ídolo hermético, seres estáticos, la "mala" va y viene, busca a los hombre, los abandona. Por un mecanismo análogo al descrito más arriba, su extrema movilidad la vuelve invulnerable. Actividad e impudicia se alían en ella y acaban por petrificar su alma. La "mala" es dura, impía, independiente, como el "macho". Por caminos distintos, ella también trasciende su fisiología y se cierra al mundo (Paz; 76: 35).

Bajo este contexto se puede entender la huida de Hamida del callejón como la huida de un mundo para encerrarse en otro, el de Faray con su escuela de baile y de inglés. Se ha excluido totalmente a sí misma de su sociedad y su cultura para hacerse "popular" entre los soldados estadounidenses. Esta es la versión de la novela que se enfrenta con la versión de la película. Un enfrentamiento ineludible, dadas las diferentes escalas de la moral y de la ética y las diferentes perspectivas ideológicas en cuanto a la mujer y a su actividad social.

En *Principio y fin*, la condena del narrador (también omnisciente) hacia Nafisa no es tan implacable como la de *El callejón de los milagros;* no obstante, al igual que la anterior, carece de compasión. Lo más notable del proceso de transformación de Nafisa (Mireya) en una prostituta es su irreversibilidad, es decir, su determinismo. Si no fuera por este determinismo que conduce a Nafisa en la novela hacia su "destino", Nafisa y Hamida no tendrían nada en común. Las dos comparten el mismo código existencial: la prostitución. Sin embargo, llama la atención que sus rasgos vayan en líneas totalmente opuestas. Hamida es bonita y Nafisa es "muy fea" (Mahfuz; 1951: 23). Hamida (Alma) es hija de nadie y Nafisa es hija de un "respetable funcionario" (1951*:* 123). Su papá trabajaba en el Ministerio de Instrucción Pública y frecuentaba la casa de Ahmad bey Yusri, con un alto cargo del Ministerio del Interior (1951: 20). Dos de sus hermanos estudian y aspiran a matricularse en la Universidad. Así que Nafisa pertenece a la clase media antes de la muerte de su padre. Es una muchacha "respetable" y no tiene que trabajar para ganarse la vida. Aun con la catástrofe familiar, Nafisa en ningún momento asume una postura egoísta o impulsiva, sino que se pone a trabajar de costurera para sacar adelante a sus hermanos. Claro, su descenso en el nivel de clase hiere su dignidad y afecta su autoestima. No obstante, ella no deja de lado el sacrificio. Antes tenía una "criadita" para hacer el quehacer en su casa pero tiene que despedirla por la inesperada falta de recursos, y ahora

ella misma debe encargarse de los trabajos del hogar, aparte del esfuerzo para ganarse la vida cosiendo a máquina (1951: 48). Sin embargo, el destino trágico de Nafisa no radica únicamente en su proletarización sino también en su reprimida sed hacia la maternidad (1951: 61), por su deseo de ser amada y deseada, por un "ávido sentimiento de ardor amoroso" (1951: 68). Con estos dos hilos en la mano, el narrador de Mahfuz teje a lo largo del desarrollo narrativo el destino fatal de la protagonista. Su fealdad, pobreza y deseo hambriento la determinan. Se deja llevar por las mentiras de Salman porque le inspiran confianza y tranquilidad.

> Una vez se lo había dicho: "¿Qué quieres dulce? ¡Tú sí que eres dulce!" La frase la había conquistado y la había hecho sonreír radiante de satisfacción y aunque se había dicho que tenían que contestarle: "No mientas. No soy nada dulce"; se había abstenido por indecisión, por desconcierto, acordándose del refrán: "Siempre hay un roto para un descosido". (1951: 79).

Pero al menos en parte, Nafisa sabe que él está mintiendo y por eso, cuando Salman la abandona después de arrebatarle la virginidad, el texto nos da el pretexto para echarle parte de la culpa a Nafisa.

La ideología conservadora del narrador de Mahfuz, no deja de culpar a la víctima, especialmente cuando es una mujer. La mujer está condenada por su apetito sexual. Esa necesidad es tratada cautelosamente en el "laboratorio" del narrador conservador y pequeño burgués, bajo la máscara de una neutralidad fría y distanciadora que presume examinar "científicamente" el curso de la "desviación sexual" de Nafisa. Así resume la condición humana de ella: "Estaba presa del cuerpo y de la pobreza y no sabía escapar de ellos, nada más" (1951: 214). Quizás estas últimas dos palabras de la cita anterior: "nada más", nos ayudan a entender mejor el reduccionismo determinista como una ideología del narrador que penetra y domina toda la narración. Para hacer valer esa ideología, el modelo narrativo en las dos novelas (*El callejón de los milagros* y *Principio y fin*) se funda en un presupuesto capital: es por mediación de un narrador omnisciente, heterodiegético y en tercera persona, que la narración proyecta el mundo del personaje. Gerard Genette denomina "no focalización" al caso en el que un narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos. No obstante, el narrador heterodiegético se define por su no participación, por su "ausencia" en el mundo del relato (Genette; 1972: 253). A pesar de esta "ausencia", su modo de focalización –que corresponde al narrador tradicional omnisciente– le da una libertad mayor no sólo para acceder a la conciencia de su personaje, sino para ofrecer información

narrativa de todo tipo. Por eso, hay que notar que la perspectiva del narrador es totalmente autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y prejuicios que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar información que él considera pertinente, en el momento que lo juzgue adecuado. Como afirma Genette,

> la narración heterodiegética imita normalmente al relato histórico. En la ficción, el narrador heterodiegético no es responsable de su información, la "omnisciencia" forma parte de su contrato y de su lema podría ser esa réplica de un personaje de Prévert: "lo que no sé, lo adivino y lo que no adivino, lo invento" (1998: 54).

Para decirlo en otras palabras, bajo una máscara de "ausencia", o a base de mantener una aparente neutralidad y distancia, el narrador de Mahfuz impone su perspectiva sobre lo que entiende como "desviación sexual". La perspectiva del narrador encuadra la del personaje para terminar devorándolo, y haciéndolo un detalle más que pueda dar credibilidad a la de él. Hemos visto este proceso en *El callejón de los milagros* con Hamida. Recordemos que ella no hace nada que pueda contradecir en lo mínimo lo que relata el narrador ni tampoco lo que opina el padrote Faray sobre ella. Por el contrario, ella confirma a ambos.

Si bien Syd Field ha insistido que la esencia del personaje es la acción, resulta indispensable estar consciente de los límites de esta tesis. La mediación del narrador omnisciente es decisiva y determinante en el caso que estamos investigando. En *Principio y fin*, el narrador subraya dos momentos narrativos cruciales en el camino de Nafisa hacia la profesión. El primero ocurre cuando se entrega a Muhammad Alfil (el Cariñoso):

> Recorrió el trecho de la calle de Algualid y desembocó en la avenida de Xubra siguiendo el giro de la acera y con la mirada puesta en el garaje que, aún en la distancia, le despertaba y le avivaba el corazón. Ver el taller –y a Muhammad Alfil, su propietario– le devolvió los recuerdos de la feroz y despiadada guerra sin cuartel que se ha liberado en ella a lo largo de las semanas inmediatamente un anteriores. Había estado dando un paso adelante y otro atrás hasta quedar totalmente paralizada, contenidos los pies por el miedo. Y aunque por último hubiera acabado con la desgarradora vacilación daba los pasos decisivos llena de miedo. ¿No sería preferible pensarlo más? ¡De ningún modo!… Él no ha disimulado lo que busca, ni lo que propone. Sé bien lo que es... ¿Voy a consentir caer? ¿Y por qué no? Total, ya no pierdo nada. Y los recuerdos por ser desesperantes le volvían con una zozobra que le amargaban la saliva. ¿Cómo no iba a ver esperanza? Pero su problema no era sólo el desánimo, también estaba aquel deseo incontenible que sin remedio le encendía la sangre... pero

> ante sí misma no reconocía que su sentir fuera de ése; al contrario, lo negaba y se decía que si se conformaba con perderse era por el dinero que tanto necesitaba su familia. Y no es que esto no fuera cierto; era verdad y muy verdad. Le complacía –¡pobre compensación!– verse como mártir y como víctima de la desesperación y la pobreza (Mahfuz; 1951: 142-143).

Podemos resumir entonces este momento de la siguiente manera. Nafisa (Mireya) decide aceptar la oferta del propietario del garaje bajo la demanda exigente de su deseo sexual. Por un lado, ella razona que ya no tiene nada que perder, porque ya no es virgen. Por otro lado, Nafisa (Mireya) se auto-engaña pensando que se prostituye para ayudar económicamente a su familia, escondiendo, ante sí misma, la razón primordial. Su decisión se halla suficientemente justificada por la lógica de los acontecimientos. Como hemos visto, el narrador subraya la necesidad sexual reprimida de Nafisa (Mireya) como un rasgo omnipresente y omnipotente. La disposición enérgica hacia una vida sexual activa debió ser calificada como "excesiva", "despótica" y definitivamente "pervertida" por los primeros lectores de Mahfuz, quienes se identificaban como "buenos" musulmanes y egipcios de familias respetadas y decentes. El miedo a la sexualidad femenina, aliado con la ideología religiosa conservadora de la clase media, es decisivo para la definición de Nafisa como una "mujer de la calle". No obstante, el narrador nos brinda otro rasgo más sobre Nafisa a casi dos terceras partes de la novela. Es el segundo momento narrativo que da un giro o un cambio relativo en el perfil del personaje. Hemos conocido a Nafisa como "esclava" de su deseo pero no la hemos visto motivada por el interés y la avaricia:

> La chica estaba parada en la acera de la estatua del Renacimiento de Egipto, esperando que se detuviera el torrente de automóviles para cruzar a la de enfrente, a la parada del tranvía. A unos codos de ella un hombre la admiraba de un modo especial. Nafisa lo notó; ahora sabía bien lo que significaba. <¿También ése?>, se dijo sorprendida, porque el hombre tendría 60 años. Su aspecto oscilaba entre el decaimiento de la edad y la prestancia. A pesar del calor vestía traje de lana, tenía en la mano un lindo espantamoscas con empuñadura de marfil, llevaba gafas negras y el fez inclinado hacia atrás, dejando al descubierto la frente amplia, atezada en la parte inferior y esplendorosamente blanca en la de arriba, habitualmente cubierta por el fez. La parte de las patillas y el arranque del cuello también eran blanquísimos. Muy dentro de ella se despertaron la curiosidad y la codicia... ¿Qué pretendía el viejo? Sonrió mentalmente revalida, y en el acto volvió a oír el murmullo de la codicia.

> Como dándole tiempo el hombre se quitó las gafas, pero luego le hizo una seña con la mano y entonces ella no contuvo la sonrisa. Acto continuo miró a uno y otro lado, para cerciorarse de que no había peligro, y echó a andar hacia el coche, por primera vez azuzada sólo por la codicia, el hombre le hizo sitio y ella se sentó a su lado… (1951: 212, 213).

Por un instante, se puede confundir a Nafisa con Hamida. En *El callejón de los milagros*, el tipo de Hamida (Alma) se desarrolla sobre la base de la ambición y la avaricia. Sin embargo, en *Principio y fin* el narrador no ha hecho ninguna referencia a Nafisa como una persona ambiciosa y con avaricia a pesar de su falta de recursos después de la inesperada muerte de su padre, quien la mantenía. Nafisa muestra rabia ante la nueva situación, muestra odio hacia los hombres, envidia hacia la novia de su hermano, agresividad hacia su rival en amores, quien termina casándose con Salman, pero en ningún momento muestra codicia. Podemos cuestionar la versión del narrador, como lectores reales, porque a diferencia del lector implícito, no estamos pegados a una estructura textual que anticipe nuestra presencia. Como afirma Iser, todo lector real, aunque está invitado a ocupar el lugar definido por lector implícito, no está obligado a ocuparlo de manera pasiva (Iser; 1978: 35). De esta manera, un lector de nuestros días, sea árabe o mexicano, no siente la obligación de tomar muy en serio las afirmaciones del narrador tradicional y omnisciente de Mahfuz.

Hemos considerado el caso, en *El callejón de los milagros*, con la interpretación de Leñero–Fons del personaje de Hamida el cual revoluciona a la prostituta basándose en datos obtenidos de la misma novela, pero con una conclusión totalmente diferente. En *Principio y fin*, también, la lectura del cineasta juega un rol sumamente activo. Como sostiene Iser con razón, el lector se ve obligado a asumir un "punto de vista móvil" (*wandering viewpoint*), lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo. En un juego constante entre la memoria y la expectación, el lector opera las convergencias parciales de las diferentes perspectivas, la del narrador, la del personaje e incluso la del lector implícito, un concepto que, según Iser, se remite a una "estructura textual que anticipa la presencia de un receptor" (1978: 34). Al reunir parcialmente todas las perspectivas, el lector puede detectar incongruencias o contradicciones entre ellas y quizás incongruencias o contradicciones de cada perspectiva consigo misma. Así, cuando lector toma una postura frente a estas perspectivas en conflicto, hace valer su propia perspectiva no sólo como lector implícito, sino como lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de encuentro

como de tensión entre dos mundos: el del texto y el del lector. La ventajosa posición del lector proviene de que su perspectiva reúne a todas las demás. Es una instancia de mayor apertura y complejidad porque es capaz de englobar a todas. Un buen ejemplo, es la referencia que hace Canetti al poder del director de orquesta:

> El director está de pie. El erguirse del hombre tiene el significado incluso como viejo recuerdo de muchas representaciones de poder. Está de pie solo. Alrededor suyo está sentada su orquesta, tras él están sentados los oyentes; llama la atención el que esté de pie solo. Está de pie elevado y es visible por delante y de espalda. Por delante sus movimientos actúan sobre la orquesta, por detrás sobre los oyentes... Con un movimiento mínimo, despierta –a la vida de pronto ésta o aquella voz, y lo que él quiere que enmudezca, enmudece. Así tiene poder sobre la vida y la muerte de las voces. Una voz, que durante mucho tiempo está muerta, por orden suya puede resucitar. Las diferencias entre los instrumentos corresponden a diferencias entre los hombres. La orquesta es como una reunión de todos sus principales tipos. Su disposición a obedecer permite al director transformarlos en una unidad, que entonces él representa para ellos, públicamente visible (Canetti; 1981: 392-393).

En el texto que constituye una partitura, los músicos conocen su parte y con ella, deben integrarse al todo. El todo les rebasa; los músicos podrán dialogar entre ellos en torno a una unidad superior: el texto leído por el director.

En la película, la visión de Nafisa (Mireya) como una prostituta motivada por la codicia no llega a concretarse nunca. Garcíadiego y Ripstein siguen abrazando las posturas que mantiene el texto novelístico con más coherencia, lo que se refleja en la visión de Mireya como una prostituta motivada por su privación sexual. Lo que se puede entender como una arbitrariedad o un capricho del narrador omnisciente que no produce suficiente verosimilitud para caber dentro de los límites del horizonte de expectativas del lector, es sencillamente olvidado. Fijémonos en la conversación de Mireya-Nafisa con el japonés.

> Japonés: Las putas no tienen rumbo.
>
> Mireya: Yo sí. Yo tengo familia. Si me voy por allá, me cachan. Mi hermano hasta se va a ir a Estados Unidos becado. Si lo vieras ni creerías que es mi hermano, se ve fino, fino.
>
> Japonés: ¿Y a ti qué? Él será así, tú pura carne rentada.
>
> Mireya: Lo que haga él, lo hago yo. Así como lo ves, lo de la pagada ni me importa.

Japonés: Órale, te la hago buena.

Mireya: Yo por puro puta, por puro goce.

(*Principio y fin*, película. Dir. Ripstein: 1993).

La perspectiva del cineasta como un lector de la obra literaria engloba a la del narrador de Mahfuz y omite el rasgo de avaricia para sostener el rasgo del deseo sexual. Obviamente, la doble visión que involucra una adaptación cinematográfica implica también una doble perspectiva ideológica. El narrador de Mahfuz, por haber elegido imponer sus prejuicios ideológicos al personaje de la prostituta, en ningún momento permite cuestionar su perspectiva. No obstante, un cuestionamiento de este autoritarismo necesita de un enfoque histórico, consciente de las limitaciones históricas de la perspectiva del narrador. Este choque de interpretaciones, enfoques y perspectivas puede llegar a niveles extremamente dramáticos. Si bien en la novela, Nafisa acepta por su propia voluntad la oferta del propietario del garaje, en la película trata de resistir, pero "el Cariñoso" la obliga vehementemente. Acordémonos de la inolvidable escena en la cual las manos toscas y grasientas del propietario del garaje le quitan la ropa mientras ella se defiende en vano. Una fuerte dosis de horror nos invade cuando él la voltea, le jala el pelo y la tira al asiento trasero del carro rústico en el taller y la viola bestialmente, sin hacer caso a sus gritos sordos. En la versión del cineasta, Nafisa es engañada y violada. Su deseo queda fuera y eso la protege en gran medida, al menos ante sí misma. Su necesidad de amor y de consuelo pueden justificar y reivindicarla aun frente a los espectadores más conservadores. Finalmente, ella es una víctima.

No se trata de una actitud de complacencia moral con el personaje como en el caso de Fons con Hamida (Alma). Al contrario, Garcíadiego y Ripstein se muestran severos hacia sus personajes. La visión de ambos y de la novela comparten la misma base: condenar a la protagonista. Sin embargo, la severidad de los cineastas hacia sus personajes va en un sentido diferente. Ripstein no se conforma con utilizar el género melodramático de la prostituta, que ha forjado "las mentalidades y costumbres de varias generaciones de latinoamericanos" (Paranagua; 1997: 216). Lo que él pretende es establecer un diálogo con el género y cuestionar su fundamento ideológico: la "sagrada familia". La crisis de la familia es de origen social y no es posible negarla o liquidarla como simple síntoma de degeneración o decadencia. Mientras la familia garantiza protección y abrigo a sus miembros, la autoridad familiar puede encontrar una justificación. Es más, la propiedad hereditaria constituye un só-

lido motivo de obediencia para los herederos. Pero en un mundo donde la capacidad técnica y la habilidad frente a cualquier situación comienzan a ser decisivas para la suerte de cada uno, y donde la propiedad burguesa ha perdido todo contenido o ha sido destruida en un número creciente de familias, el concepto de herencia se vacía de todo sentido. Lo mismo sucede con la autoridad ejercida sobre los hijos, que ya no están ligados a las condiciones doméstico-arcaicas sobre las que reposa su relación tradicional con la familia, puesto que deben ganarse el propio pan fuera de casa, como operarios o empleados no calificados. La crisis de la familia adquiere también el aspecto de una rendición de cuentas, no sólo por la opresión grosera que ha sufrido la mujer, la más débil, y luego los hijos por parte del jefe de la familia, hasta los umbrales de la época que comienza, sino también por la injusticia económica practicada, por la explotación del trabajo doméstico en una sociedad que, por lo demás, obedece a las leyes del mercado. En el banquillo de los acusados están también todas las renuncias a los instintos que la disciplina familiar impone a los miembros, sin que éstos puedan tener siempre conciencia de su justificación y sin que, en la mayor parte de los casos, puedan creer verdaderamente en una futura compensación, por ejemplo, bajo la forma de bienes hereditarios. La autoridad familiar, ya como autoridad del tabú sexual, ve debilitarse su dominio, porque la familia ya no garantiza de modo seguro la vida material de los miembros y no puede proteger lo suficientemente al individuo contra el mundo externo, que presiona cada vez más, de manera inexorable. Vacila el equilibrio de equivalencias entre lo que la familia exige y lo que da, y por eso resuenan en el vacío todos los llamados a las energías positivas de la familia como tal.

Por decirlo así, si en la novela, la familia, sus valores, su unidad, su bondad son la salvación, en la película, la familia es el corazón del problema, es un "ascenso" pero al infierno. El melodrama de la familia autoritaria pertenece a una larga tradición en el cine mexicano. En la célebre película méxicana *Una familia de tantas* (1948), una sentencia sobresale: "a los padres se les debe amor, lealtad y respeto. Primero es Dios y después los padres". Ella sintetiza el carácter de la familia autoritaria: aquella donde el gobierno y la autoridad se sustentan en el temor al castigo y en la obediencia ciega a los mandatos de la figura paterna. La generalización de la familia autoritaria –expresión y reflejo de un estado autoritario– fue una de las tareas asignadas antes a las instituciones religiosas y ahora a los medios de comunicación masivos, moldeadores de la vida cotidiana de los individuos. Mediante ella se le introyectan a los individuos las obligaciones impuestas por el sistema social, al grado de considerarlas sentimientos gratificantes y espontáneos; incluso, llegan a

ser concebidos como necesidades que satisface el Estado con presteza: el control y manejo de los sujetos. Es decir, la gente busca una figura paterna-materna fuerte en todos lados: en la figura del maestro, del policía, del juez, del médico, del locutor, etcétera. La función de la familia autoritaria tanto en América Latina como en el mundo árabe, estriba en formar hijos dependientes, inseguros y tímidos; incapaces de tomar decisiones autónomas y mucho menos, de llegar a rebelarse. El padre –y sus sustitutos encarnados en última instancia en el Estado– es entonces el encargado de tomar las decisiones fundamentales que habrán de regir la vida de cada individuo.

En *Principio y fin*, Mireya es condenada por su familia. Tiene que abandonar sus estudios y dedicarse a coser, para que sus hermanos varones puedan seguir estudiando. Su esclavitud al trabajo pagado a destajo, por el cual casi siempre se encuentra encerrada y atada a su máquina, la induce a crear su espacio secreto donde se pueden transgredir las reglas injustas del juego familiar. Pero el mundo fuera del núcleo familiar, no es más justo. César, el panadero, la engaña y se aprovecha de ella y el Cariñoso la consuela, pero la viola. El mundo extra-hogareño refleja, o es una extensión de las relaciones de explotación y dominación dentro del pequeño mundo familiar. A Nafisa (Mireya) le falta encanto físico o más bien le falta "valor de uso" en una sociedad que confina a las mujeres a una posición decorativa, subordinada (Paranguá: 1997: 229). Esta penetrante observación de Antonio Paranguá nos remite a la noción marxista del valor de uso como un producto u objeto que responde a necesidades humanas determinadas, fisiológicas, sociales, del estómago o de la fantasía, diría Marx. Pero no todo valor de uso puede ser definido como producto, es decir, un objeto final creado en un proceso de trabajo, sino que existen objetos que responden a las necesidades humanas sin haber sufrido un proceso de transformación previo:

> La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso. Pero esta utilidad de los objetos no flota en el aire. Es algo que está condicionado por las cualidades materiales de la mercancía y que no puede existir sin ellas. Lo que construyó un valor de uso o un bien es, por tanto la materialidad de la mercancía misma (Marx; 1999: 3-4).

Mireya (Nafisa), como dice su mamá: "ni siquiera me salió así lo que se dice bonita, de ésas que luego luego agarran marido". Tampoco el panadero es apto para su hija porque no es un señor con traje. Por lo tanto, una debe tener un valor de uso para obtener un valor de cambio. En un intercambio bajo el dominio de las relaciones sociales pequeño burguesas, bajo la alienación y la pobreza, ¿qué puede ofrecer Nafisa (Mireya) para

amarrar a un marido "digno"? Ella no tiene atractivo físico y aparte tiene que "chambear" cosiendo para mantener dos hermanos que pretenden seguir estudiando. Cualquiera diría: "eso no es negocio"; y lo dijo Salman (César). La única salida para Mireya para poder producir un valor de cambio bajo la relaciones despóticas de enajenación dentro de la familia y fuera, en las relaciones del mercado, es la prostitución. La burguesía, como afirma *El manifiesto del partido comunista* "ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, y el cruel pago al contado":

> Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y adquiridas por la única y desalmada libertad del comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.
> (Marx y Engels; 2000: 56-57).

En la prostitución, la selección de un objeto sexual se hace sobre la base de una transacción comercial. El comprador, que es un hombre en nuestro caso, efectúa un contrato sobre los servicios sexuales de otro ser humano. Sin embargo, en el caso de Nafisa la alienación es doble, no nada más porque las relaciones establecidas son como en cualquier relación comercial, una relación de explotación y no sólo porque en este negocio la mercancía sea el cuerpo humano y el comercio sea la intimidad de este cuerpo, sino porque Nafisa (Mireya) entra en estas transacciones por no tener otra forma de relacionarse con las personas y obtener un poco de amor. Su enajenación se refleja en su "incapacidad para distinguir el afecto y el abuso, el bien y el mal, la vida y la muerte" (Paranagua; 1997: 233). Acordémonos una vez más que cuando el Cariñoso termina de violar a Mireya, éste le paga, pero ella le ruega que demuestre satisfacción, en un gesto patético de inseguridad.

En la versión novelística no había violación, sino consideración, estima y aceptación de parte de Mireya (Nafisa). En este contexto, la perspectiva del cineasta engloba y revoluciona la perspectiva del narrador de Mahfuz. Frente al reduccionismo pequeño burgués que alaba los códigos morales de la familia, la película sugiere una visión totalizadora que ve en la prostitución de Nafisa (Mireya) no simples rasgos personales, como el deseo sexual o la codicia, sino la forma de intercambio humana dominante en la sociedad patriarcal y burguesa. La familia y su ideología del sacrificio y del ascenso social es el fundamento de este sistema de inter-

cambio. Es el pequeño núcleo donde Nafisa aprende a aceptar la injusticia, la represión y a integrarse al orden social, es decir a prostituirse. Así, el punto de vista conservador del narrador de la novela queda superado en la película, donde las relaciones familiares y sociales se sugieren como relaciones de prostitución, mientras Mireya (Nafisa) es reivindicada como víctima de un sistema despótico. Quizás la única culpa de la protagonista sea no haberse rebelado.

Como resultado de esta investigación podemos afirmar que está activa una visión doble en la adaptación de un personaje literario al cine. La adaptación cinematográfica del personaje de la prostituta es una lectura posible, es decir, una interpretación en donde se aprecia el proceso de elaboración de una obra de arte (la novela) a través de otra (la película). El cineasta es un lector ofreciéndonos por medio de su trabajo que pasa por el filtro de su tendencia ideológica y bagaje cultural, sus percepciones, su visión y su perspicacia hacia su fuente: el personaje de la novela. Así que en la adaptación hay que tomar en cuenta siempre que no estamos comparando a la prostituta de la novela con la prostituta de la película o con la prostituta árabe con la prostituta mexicana, sino una lectura interpretativa con otra.

Notas y referencias bibliográficas

1. Jorge Fons nació en Tuxpan, Veracruz (1938). Cineasta. Estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Se inició como director con la sección intitulada "La sorpresa" de la película *Trampas de amor* (1968). Entre los filmes que ha dirigido se cuentan *El quelite* (1969), *Los cachorros* (1971), *Jory* (1972), *Cinco mil dólares de recompensa* (1972), *La ETA* (documental, 1974) y *Así es Vietnam* (documental, 1979). Ha recibido la «Diosa de Plata» por el libreto, escrito con Gustavo Sainz, de *Trampas de amor* (1969); y por la dirección del episodio "Caridad", de *Fe, esperanza y caridad* (1973). Obtuvo un Ariel por la dirección de uno de los tres episodios de *Tú, yo, nosotros* (1970). Fue premiado en el Festival de Berlín por *Los albañiles* (1976). En septiembre de 1986 fue elegido secretario general de la Sección de Autores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. [Humberto Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México*, Ilustrado. (E-LL), Andrés León editor, México D.F., 1989.]
2. Naguib Mahfuz nació en Gamaliyah, una zona del barrio antiguo de El Cairo, en 1911. Graduado en filosofía por la universidad de esta ciudad, se ha desempeñado como funcionario en diversos organismos de la administración de su país. Considerado el "padre" de la prosa árabe contemporánea, en 1972 recibió el prestigioso Premio Nacional de las Letras Egipcias y se le otorgó el Collar de la República, el más alto honor de su nación. Asimismo, recibió el Premio Nobel de Literatura en 1988.
3. Arturo Ripstein nació en el D.F. (1944). Cineasta. Dirigió las películas *Tiempo de morir* (1965, basada en un relato de Gabriel García Márquez), *Juego peligroso* (1966, en colaboración con Luis Garro), *La hora de los niños* (1969), *El náufrago de la calle Providencia* (1970, en colaboración con Rafael Castañedo), *El castillo de la pureza* (1972), *El Santo Oficio* (1973), *Los otros niños* (1974), *Foxtrot* (1975), *Lecumberri* (1976), *El lugar sin límites* (1977, premio especial del jurado del Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1978), *La viuda negra* (1977), *Cadena perpetua* (1978), *La tía Alejandra* (1978), *La ilegal* (1979), *La seducción* (1979), *Rastro de muerte* (1981), *El imperio de la fortuna* (1986, basada en un guión de Juan Rulfo, exhibida en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián del mismo año y ganadora de un Ariel a la mejor dirección) y *Mentiras piadosas* (1987). En 1988 filmó un documental sobre la vida cotidiana de Miguel de la Madrid, que se transmitió por televisión. [Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México*, Ilustrado (R-Z)].
5. Esta etapa incluye sus novelas: *El nuevo Cairo* (1945), *Jan Al-Jalili* (1945), *El callejón de los milagros* (1947) y *Principio y fin* (1949).
6. Entrevista personal con Jorge Fons, México, D.F., 17 de abril de 2000.

Bilbiografía

Ayala, J. (1985) *La aventura del cine mexicano*. México: Posada.
— (1986) *La condición del cine mexicano*. México: Posada.
Betettini, G. *(*1975*) Cine: lengua y escritura*. México: FCE.
Canetti, E. (1981) *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores.
El noble Corán, y su traducción comentario en lengua española. Traducción y comentario de Addel Ghani Melara Navio, Medina al-Munaaara, S/F, *Sura de los Coligados*.
Genette, G. (1972) "Discours du récit", en: *Figures III*. Paris, Seuil.
— (1998) *Nuevo discurso del relato*, traducción de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
Iser, W. (1978) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, USA: The Johns Hopkins University Press.
Jameson, F. (1988) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic* Act. Ithaca, New York: Cornell University Press.
Lewontin, R.C; Rose, S. y Kamin, L. (1991) *No está en los genes: racismo, genética e ideología.* Traducción Enrique Torner. México: Grijalbo.
Mahfuz, N. (1999*) El callejón de los milagros*, publicada por primera vez en árabe en 1947, novela traducida del árabe por Helena Valentí, México, D.F., Ediciones Martínez Roca.
— (1988) *Principio y fin*, publicada por primera vez en árabe en 1949, novela traducida del árabe por Marcelino Villegas, Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura.
Marx, C. (1999) *El capital: crítica de la economía política*, primer tomo. México: FCE.
— y Engels, F. (2000) *Manifiesto del partido comunista*. México: El Caballito.
Paranguá, P. A. (1997) *Arturo Ripstein.* Madrid: Cátedra.
Paz, O. (1976) *El laberinto de la soledad.* México: FCE.
Said, E. (1979) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
— (1988) "Goodbye to Mahfuz", in *London Review of Books*, Vol. X, No. 22, December 8, pp. 10-11.
Shammas, A. (1989) "The Shroud of Mahfuz", en: the *New York Review of Books*, Vol. XXXVI, No.1, February 2, 19.
Sontag, S. (1966) *Against Interpretation and Other Essays*, New York, New York University Press.
Staple, D. (1976) *Antología del cine norteamericano*, Buenos Aires, Argentina. Ediciones Marymar.