



Culturales
Universidad Autónoma de Baja California
cecmuseouabc@hotmail.com
ISSN (Versión impresa): 1870-1191
MÉXICO

2006
Hamam Mohamad Al Rifai
LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA MASCULINA EN EL CINE. UNA MIRADA
COMPARATIVA
Culturales, julio-diciembre, año/vol. II, número 004
Universidad Autónoma de Baja California
Mexicali, México
pp. 80-116

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>



La construcción de la figura masculina en el cine. Una mirada comparativa

Hammam Mohamad Al_Rifai
Universidad de Colima

Resumen. El artículo aborda la cuestión teórica y práctica en la adaptación del personaje del “macho” de la literatura al cine. La investigación toma como base concreta dos películas mexicanas (*El callejón de los milagros* y *Principio y fin*) adaptadas de dos novelas árabes homónimas y recurre a las contribuciones de teóricos de la comunicación, la recepción y la narratología para iluminar –desde diferentes perspectivas– al personaje del “macho” en el cine y su origen literario. Las adaptaciones cinematográficas presentan la doble ventaja de poder apreciar al personaje “macho” de las películas a través del personaje de las novelas y vice-versa. Como resultado de la investigación, se concluye que en el proceso de una adaptación el cineasta asume el rol de un lector y, por medio de su obra (que pasa por el filtro de su punto de vista ideológico y cultural), nos ofrece una visión que re-simboliza y a la vez cuestiona al personaje en su fuente literaria.

Palabras clave: 1. machismo, 2. cine mexicano,
3. literatura, 4. estudios culturales.

Abstract. This article tackles the theoretical and practical issue of the adaptation of the “macho” character from literature into film. The research is based on the analysis of two Mexican films (*El callejón de los milagros* and *Principio y fin*) adapted from two homonymous Arab novels and draws upon contributions of theorists in the field of communications, reader response theory and narratology in order to illuminate- from different perspectives- the representation of the macho character in the films and its’ literary origins. The adaptations present the double advantage of being able to appreciate the re-construction of the films’ character through the character of the novels and vice versa. This approach leads us to the conclusion that in an adaptation process, a film maker, whose work is filtered by his own ideological and cultural point of view, assumes the role of a reader offering a vision that simultaneously re-symbolizes and questions the “macho” character in his literary source.

Keywords: 1. machismo, 2. Mexican cinema,
3. literature, 4. cultural studies.

culturales

VOL. II, NÚM. 4, JULIO-DICIEMBRE DE 2006

La construcción de la figura masculina en el cine

EN 1994, EL MEXICANO JORGE FON¹ DIRIGIÓ la película *El callejón de los milagros*, segunda adaptación en México de una obra del egipcio Naguib Mahfuz,² Premio Nobel de Literatura en 1988; anteriormente, el también mexicano Arturo Ripstein³ había dirigido *Principio y fin* (1993), basada en otra obra del mismo autor. La relación de la obra de Mahfuz con el cine no se limita a estos ejemplos en México: en el mundo árabe ya se habían llevado a la pantalla 37 películas basadas en su obra. De hecho, el mismo Mahfuz trabajó como guionista con varios directores egipcios.

¹ Jorge Fons nació en Tuxpan, Veracruz (1938). Cineasta. Estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Se inició como director con la parte titulada “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 Sáinz, 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, ha ejercido 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.

³ Arturo Ripstein nació en el Distrito Federal (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 naufragio 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)*].

Culturales

Además del prestigio internacional de Mahfuz, adquirido tras ganar el Premio Nobel, el interés de Fons y Ripstein por la obra de Mahfuz tal vez radique en la similitud de la problemática sociocultural de Egipto y la de México. Dicha similitud se aprecia en la ambientación de las situaciones en ambas obras, sin que pierda verosimilitud la acción al pasar de El Cairo a la ciudad de México. Precisamente, las adaptaciones cinematográficas de *Principio y fin*⁴ y *El callejón de los milagros*⁵ nos brindan la oportunidad de analizar y apreciar distintas interpretaciones de estas obras narrativas. Por lo anterior, surge el problema de precisar el estatuto de las adaptaciones fílmicas de un texto literario. Para afrontar dicho problema, recorro en mi análisis a la teoría de la recepción, de acuerdo con los planteamientos de Iser, Fish y Rosenblatt, entre otros. De acuerdo con estas posturas, la adaptación fílmica de una obra literaria (en este caso una novela) puede ser una posible lectura, es decir, una interpretación. Al comparar las distintas interpretaciones (tanto fílmicas como literarias), es posible apreciar el proceso de elaboración de una obra de arte a través de otra que funge como fuente. En esa apreciación se nos llegan a revelar ya las aportaciones, ya las deficiencias de las interpretaciones del original. En este contexto se habla de interpretaciones del original, puesto que cuando se hace una adaptación no se compara una obra literaria con su representación cinematográfica, sino que se comparan dos interpretaciones distintas: por un lado, la de la obra literaria; por el otro, la de la película, ya que la lectura de un texto literario o fílmico no se lleva a cabo de forma pasiva, sino que el lector o espectador enfrenta al texto mediante un complejo proceso de evocación.

Sin embargo, independientemente de las similitudes entre ficción en prosa y cine y cualesquiera que sean los paralelismos existentes entre sus lenguajes, traducir una página a la panta-

⁴ Naguib Mahfuz, *Principio y fin*, novela publicada por primera vez en árabe en 1949 y traducida al español por Marcelino Villegas (Instituto Hispano Árabe de Cultura, Madrid, 1988).

⁵ Naguib Mahfuz, *El callejón de los milagros*, novela publicada por primera vez en árabe en 1947 y traducida del árabe por Helena Valentí (Martínez Roca, 1999).

La construcción de la figura masculina en el cine

lla, es decir, convertir las palabras en imágenes, requiere de un trabajo arduo y elaborado. Por paradójico que parezca, aunque la novela y el cine son cercanos en cuanto a forma y función, hacer una película de una novela supone un proceso de traducción muy grande que exige imaginación creativa y también capacidad de interpretación.

El cine como ideología y discurso

Sentarnos ante *Principio y fin* y *El callejón de los milagros* nos ofrece muchas opciones respecto de los tipos de personaje masculino, pero al analizar qué hay detrás de ellas llegamos a una idea esencial de ser hombre o del código existencial del hombre en términos de Milan Kundera (1987:45). La noción de la figura masculina no se debe nada más a un sistema de género del que participen tanto el público como el cineasta, sino que se trata del rol del cine como portador o cuestionador de las ideologías hegemónicas. Los pronósticos de Lumière respecto a su invento (que sería tan sólo una moda sin repercusiones) resultaban equivocados, y más equivocados a medida que el cine se desarrollaba, complicaba y enriquecía. Y esta dinámica llevaba aparejada la de una industria que requería para su crecimiento una infraestructura cada vez más compleja: aparatos, técnicos, artistas, lugares específicos para realizar una película, etcétera. Asimismo, eran cada vez más cuantiosos los gastos inherentes al filme, pero también las ganancias. Los centros cinematográficos se conformaban al ritmo de la progresiva dificultad de aquél, y así, el cine pasaba de ser un curioso experimento a ser una industria, un arte y un comercio. Por sus características especiales de formar parte tanto de la vida económica de la sociedad como de su cultura, el cine se convierte en un elemento complejo e importante: los altos costos que implica lo obligan a depender de quien sea capaz de financiarlo (el Estado o el capital privado), y ello determina mayormente su carácter político. Como toda actividad histórica, el cine es un reflejo de su contexto; en su caso, de aquel caracterizado por una sociedad de masas; una sociedad que lo

Culturales

requiere para cumplir con las expectativas del sistema en el que está inserta.

Las ideologías expresan, en forma ideal o inmaterial, las relaciones que los humanos establecen en una sociedad, ya que es necesario reproducirlas para asegurar las condiciones de su existencia: en lo material mediante un modelo económico eficaz, y en la mentalidad, a través de las ideas, la cultura y las ideologías. Por el hecho de ser imaginación, éstas no expresan necesariamente las relaciones reales que gobiernan la existencia entre los individuos, y se convierten en una alterconciencia. Y aunque existan ciertos cuestionamientos que cualquier ideología debe tomar en cuenta, su carácter histórico, o sea, determinado por una situación específica, proporciona a sus concepciones el carácter de “naturales”, “inevitables”, “eternas”; así, del carácter oficial y dominador de la ideología no estarán fácilmente exentas la cultura, las creencias y las ideas que rodean a las actividades del hombre inserto en la sociedad. No lo estará tampoco de aquel tiempo libre que ocupa su ocio y diversión.

Las ideologías se basan en creencias, intentan conformar juicios y radican más en el inconsciente o preconscious del hombre que en su plena conciencia; se vinculan muchas veces más con actitudes emocionales que con racionales. El cine, por su carácter visual y por las condiciones físicas que lo rodean, cumple excepcionalmente esta labor ideologizadora. Si la ideología es una apariencia imaginaria de la realidad, el cine ha dado, como su materia prima, una imagen, un sucedáneo de la realidad: juega con luces y sombras, imitándola, copiándola, creando una “fábrica de sueños” que se le parecen mucho. El valor del lenguaje fílmico no reside en ser copia de la realidad, sino en crear una realidad paralela que produce una ilusión de certeza. El lenguaje cinematográfico tiene mucho en común con el mundo onírico: prioridad de la imagen, libertad y fantasía omnipotentes, concepto de espacio y de tiempo irreales, etcétera.

El lenguaje de “sueño” que utiliza el cine se dirige al inconsciente, que significa correr el consecuente riesgo de manejar una energía enorme y difícilmente controlable. Energía indivi-

La construcción de la figura masculina en el cine

dual en una actividad, por otra parte, de masas: el cine pretende uniformar culturalmente a una masa, pero con la contradicción de dirigirse a la parte más específica de cada individuo. Ya Althusser planteaba cómo la ideología actúa con base en el sujeto y va dirigida fundamentalmente a éste (1979:131). El cine como ideología, para conjurar los riesgos de esta contradicción masa-individuo, que pueden dispersar su papel, se centra en la creación del *star-system* o “sistema de estrellas” (García Riera, 1974:11-12) que hoy, en México, se encuentra sin claros exponentes que lo avalen, así como de los géneros y estereotipos que permiten el fenómeno de reconocimiento, transferencia, identificación que comunica al espectador con el mundo de la pantalla (Tudor, 1974:12). La ideología, según plantea Althusser, se basa en gran parte en un sistema de reconocimiento, de certeza, de “conciencia” de una situación. Dice: “Lo propio de la ideología es imponer las evidencias, que sólo podemos reconocer y ante las cuales sólo nos queda la natural e inevitable reacción de exclamar (en voz alta o en el silencio de la conciencia): ¡Evidente! ¡Exacto! ¡Verdad!” (1979:131).

Esto es lo que hacemos al reconocer al hombre bueno (héroe) y al hombre malo (villano) de un filme o cuando nos alegramos (en un *final feliz* que nos conforma sin cuestionamiento alguno) por el triunfo del “bueno”, que implica el de los valores socialmente promovidos como tales. Ahora bien, en la codificación de estos valores intervienen también aquellos valores tradicionales o populares que se deben respetar hasta cierto grado. El cine, como cultura popular, ha dejado una imagen que es ya parte esencial de nuestra cultura, la cual define un mundo de valores “positivos” o “negativos”, ofreciéndonos un cobijo de orden y significados frente al mundo real, ambivalente y conflictivo, y esta cultura se convierte en una especie de techo ideológico común para diferentes sectores de la sociedad. El poder del lenguaje cinematográfico es grande, ya que no sólo es importante lo que dice, sino la manera como lo dice, desde las primeras tomas hasta el montaje. Cada paso en la elaboración de un filme resulta significativo.

Por si todo ello fuera poco, las condiciones físicas de su exhibición le dan al ámbito cinematográfico un fuerte poder para

Culturales

llegar al plano emocional del público: la oscuridad que aísla de los estímulos externos, centrando la atención en un punto focal que crea una relación directa con la película; la subordinación a una misma finalidad de elementos sensoriales auditivos (la música aunada al silencio reinante en la sala, por ejemplo) y visuales, perfeccionada por los adelantos técnicos, como pueden ser el color o la sonorización, que inciden en una imagen más verídica; la no interrupción de la imagen fílmica, etcétera, todos ellos son elementos que absorben de una manera evidente la atención del espectador. Esta situación lo separa de la realidad y lo hace menos consciente del efecto de la imagen en él. Con ello, el cine, en mayor medida que el teatro o la televisión, se ha asociado con la tendencia a la evasión de la realidad, la irracionalidad y el pensamiento mítico y prelógico.

La idea de un público exclusivamente receptor, que se deja afectar indiscriminadamente por un material que recibe, convirtiéndose en objeto de influencia plena, ha sido frecuentemente cuestionada, ya que el público tiene múltiples elementos de respuesta y de selección no sólo ante el estímulo visual sino ante cualquier instrumento discursivo. Esta concepción no se restringe a los teóricos de la recepción literaria, sino que es también sostenida por los teóricos de la comunicación. Andrew Tudor ha caracterizado al espectador como un “observador participante” que juzga y tiene un criterio (1974:83) y en el que la influencia de la pantalla es confrontada con la de factores externos a ella. Tal postura da a la cinematografía una serie mayor de posibilidades que la de ser, exclusivamente, un instrumento ideologizador de masas.

En muchas sociedades periféricas, el cine ha actuado de modo general como un instrumento discursivo en donde persiste el melodrama. Sin embargo, esto no es ni ha sido una situación sin alternativa; el cine entra en las categorías discursivas como el arte, la ciencia o la política, que pueden ser réplicas de los discursos dominantes, pero que también pueden pretender deconstruirlos. Tomás Gutiérrez Alea, al estudiar las relaciones del espectáculo con el público, dice que “el cine puede acercar al espectador a lo real, sin dejar de asumir su condición de irrealidad, ficción, realidad otra, siempre que tienda un puen-

La construcción de la figura masculina en el cine

te hacia ella para que el espectador regrese cargado de experiencias y estímulos”, convirtiéndose de objeto en sujeto de su propia distracción (1978:33).

Un trasfondo histórico y cultural

No obstante, no siempre es así. Julia Tuñón, en su libro *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, afirma que entre 1939 y 1952 el cine en México vendía “absolutos” y evadía “la presencia de seres concretos, aunque ese absoluto lo desmenuce en muchos estereotipos” (1998:79). La génesis del chauvinismo masculino puede ser hallada en la división histórica del trabajo. Desde los tiempos de las antiguas sociedades tribales, los varones cazaban y guerreaban y las mujeres procreaban y cuidaban familias. Curiosamente, en el proceso del desarrollo histórico, y debido a esta necesidad de la división del trabajo, las mujeres en la sociedad egipcia y sumeria antigua también se prostituían.

Las mujeres se encontraban relacionadas con todos los templos. Algunas como sirvientas, otras como concubinas para los dioses o sus representantes debidamente constituidos sobre la tierra. Servir en los templos en esta forma no acarrea ninguna desgracia a una muchacha sumeria; su padre estaba orgulloso de dedicar sus encantos al alivio de la monotonía divina (Durant, 1954:126).

Obviamente, un José Alfredo Jiménez, un Pedro Infante o un Jorge Negrete no pueden estar orgullosos de la prostitución de una hija, a menos que estemos frente a una obra del teatro absurdo. No obstante, el extrañamiento no deshará el nudo establecido por la tradición del cine mexicano que tiene al macho y la prostituta como agujetas esenciales. El macho se encuentra como un precursor de la prostituta y viceversa. Los dos personajes existen en una relación de interdependencia. Como sostiene Tuñón, la mujer fílmica se construye como género con relación al varón (1998:97). La compleja psicología del chauvinismo masculino clasifica a las mujeres en madres y prostitutas. Irónicamente, son las madres mismas, generalmente,

Culturales

quienes inician y educan a los hijos en la actitud machista. En realidad y a pesar de las conquistas considerables del movimiento feminista en algunos países desarrollados, la noción errónea de la feminidad como un ser pasivo y la masculinidad como un ser activo y hasta agresivo sigue siendo la regla y no la excepción en la mayoría de las culturas humanas. De modo que el machismo no se origina ni se limita al mundo árabe o hispano. Es algo que desconoce ámbitos geográficos y culturales: un fenómeno universal.

En la tradición bíblica, que constituye un elemento decisivo de la mentalidad popular en ambos mundos, el árabe y el mexicano, la mujer fue creada de una costilla del hombre, y Adán le dio nombre al igual como lo hizo con los animales.

Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo animal del campo: mas para Adán no halló ninguna ayuda que estuviere idónea para él.

Y Jehová Dios hizo caer sueños sobre Adán, y se quedó dormido: entonces tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar;

Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer y trájola al hombre.

Y dijo Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne: ésa será llamada Varona porque del varón fue tomada (*Génesis 2, 20-21-22-23*).

Fue la mujer también quien fue seducida por la serpiente y quien comió primero del fruto prohibido. Así Jehová le prometió multiplicar sus dolores y la sometió a su marido:

A la mujer dijo: Multiplicaré en gran medida tus dolores y tus preñeces; con dolor parirás los hijos; y a tu marido será tu deseo, y él se enseñoreará de ti (*Génesis 3, 16*).

Es por culpa de la mujer, a fin de cuentas, que Adán perdió el paraíso y fue condenado a trabajar la tierra “de que fue tomado” (*Génesis 3, 23*). En ese sentido, el Nuevo Testamento no fue menos claro en declarar la posición superior del hombre en su relación con el sexo femenino. Dicha superioridad, de hecho, es considerada divina.

La construcción de la figura masculina en el cine

Las casadas están sujetas a sus propios maridos como al Señor. Porque el marido es la cabeza de la mujer, así como Cristo es la cabeza de la iglesia; y él es que da la salud al cuerpo.

Así que como la iglesia está sujeta a Cristo, así también las casadas lo están a sus maridos en todo (*Efesios 5, 22-23-24*).

El Corán, en la “Sura de las mujeres” y en otros textos más, reproduce ecos de la misma versión bíblica, matizándola con un tono paternalista. Antes del Islam, existía en Arabia una costumbre en la que algunos árabes enterraban a sus hijas al nacer (*El Noble Corán*, Elaya 8, 9:1015). El Islam prohibía definitivamente estas prácticas y condenó la actitud del rechazo hacia las mujeres, más aún cuando eran recién nacidas.

Y cuando [a] alguno de ellos se le anuncia el nacimiento de una hembra su rostro se estremece y tiene que contener la ira.

Se esconde de la gente a causa del mal de lo que se le anunció pensando si se quedará con ello a pesar de la vergüenza o la enterrará. ¿Acaso no es malo lo que juzgan? (*El Noble Corán*, “Sura de la abeja”, Elaya 58, 59:433).

No obstante, en términos generales, *El Corán* sigue los pasos de la tradición judeocristiana al asignar a la mujer un rol social subordinado al hombre. La subordinación proviene de razones tanto divinas como abiertamente económicas.

Los hombres están al cargo de las mujeres en virtud de la preferencia que Allah ha dado a unos sobre otros y en virtud de lo que (en ellas) gastan de sus riquezas (*El Noble Corán*, “Sura de las mujeres”, Elaya 34:135).

Este trasfondo histórico y cultural nos ayuda a llegar a una interpretación del chauvinismo masculino en la literatura y en el cine que trasciende las explicaciones simplistas y unilaterales. La actitud del personaje macho es una de las manifestaciones culturales más antiguas, complejas y prevalentes en muchas sociedades y no es una simple y arbitraria actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres. En el caso particular del cine mexicano, el proceso formativo del perso-

Culturales

naje del macho va de Jorge Negrete a José Alfredo Jiménez y encarna un movimiento que incluye desde orgullo exagerado hasta ruegos y lágrimas (Monsiváis, 1977:22).

El personaje de Jorge Negrete es visto por Carlos Monsiváis como “emblema despolitizador”. Negrete “cambia el vivac revolucionario por la serenata, se desentiende de cualquier contexto histórico y, así, un sujeto ya reaccionario por excelencia, el charro, ingresa al consumo evocativo”. El cine mexicano rehace a una criatura porfirista, la engalana y le da en depósito las virtudes de la suprema virilidad:

Yo soy puro mexicano
y me he echado el compromiso con la tierra
en que nací
de ser macho entre los machos
y por eso muy ufano yo le canto a mi país.
Es mi gloria haber nacido... (Monsiváis, 1977:91).

Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, el macho triunfador fracasa en conseguir un lugar en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana. Los espectadores se identifican con un personaje nacido para ser derrotado y no para conquistar. Esta preferencia de las masas que se impone al mercado del cine proviene de la imposibilidad de insertar la ideología norteamericana del vencedor “en lo que, por tradición colonial, ha sido el relato de la pérdida” (Monsiváis, 1977:92). Así como la imagen de la prostituta vacila entre ser mártir o diablo, también la imagen del macho presenta en diferentes épocas del desarrollo de la industria cinematográfica una indecisión entre la prepotencia y la debilidad. En todo caso, las convenciones y prototipos fílmicos, sean del estilo Jorge Negrete, con la altisonancia de su voz, su bigote recortado, su sonrisa atractiva simulando la de Clark Gable y su forma de ponerse el revólver a lo *cowboy*, o sean del estilo José Alfredo Jiménez, con su imploración, sus fracasos rotundos y sufrimiento emocional, las convenciones no agotan el personaje cinematográfico ni deben ser un pretexto para no estudiar los rasgos particulares y únicos que marcan los límites y diferen-

La construcción de la figura masculina en el cine

cias entre un carácter y otro. Hay que recordar que el producto final, que es el personaje que vemos en nuestra pantalla, depende, ante todo, del tratamiento que le da el cineasta para infundirle su propia manera de ver las cosas.

El callejón como espacio de la interpretación

En *El callejón de los milagros*, la lectura del director prevalece sobre la visión machista encontrada en la novela. El sello de Fons es muy claro e impactante. En su cinta, todos los machos terminan a los pies de las mujeres. Hemos planteado que el personaje cinematográfico no pretende ser, por muchas razones, una copia del origen literario y estará sujeto a las alteraciones aplicadas según las necesidades del adaptador. No obstante, si bien Fons logra captar el machismo de los hombres al rescatar un rasgo esencial de los mismos en los personajes de la novela, su interpretación somete a los hombres a un proceso de transformación drástico.

Don Ru (Kirsha) termina llorando por su único hijo, Chava (Husein Kirsha), quien abandonó el hogar y se fue a los Estados Unidos. Primero, don Ru se niega a creer la noticia de la huida y levanta bruscamente a su esposa. Pero la rabia pronto da lugar a la invasión de la angustia durante un lapso de silencio. El macho prepotente se derrumba en el sillón, su cara expresa un sentimiento de dolor profundo y su voz adquiere un tono que es mezcla de rabia y ruego cuando se dirige a la madre de su hijo.

Mi hijo, mi único hombrecito... hijo de la chingada, cabrón... mi pobrecito Chava. Mi Chava se fue, vieja, se fue. Me dejó solo, hijo de su rechingada madre, asesino, maldita mierda de cabrón... mi hijito, mi hijo Chava.

Sin embargo, es hasta que regresa Chava con una esposa y con un niño cuando logra Eusebia romper la resistencia de don Ru. Cara a cara con su nieto, que tiene el mismo nombre: Rutilio, don Ru intenta contener su impulso de querer. Es doña Eusebia

Culturales

quien levanta al niño y se lo muestra de cerca. El abuelo carga al bebé y reconoce su derrota con una sonrisa enorme.

Chava también se rinde ante Susanita antes de abandonar México. Lo hace por dinero, pero su afecto y su agradecimiento hacia ella es verdadero. Susanita (la señora Afifi.) comprende la desesperación y la precipitación del joven; vacila un momento, pero luego se da por vencida. Pero el vencido real es Chava, bajo una máscara de prisa. “Cuanto necesita?”, le pregunta Susanita: “Mil pesos”, le contesta. “¿De los nuevos?”, vuelve a preguntar la mujer solterona y privada de amor. Mientras ella se da vuelta y camina hacia el mueble antiguo donde guarda el dinero, Chava se va acercando hacia ella y le empieza a acariciar el cabello y la espalda, vencido por la generosidad de su amor. Él consigue el dinero que necesitaba, pero el asombro que siente Chava, y el cariño que lo invade de repente, cambia el contexto de la situación.

El machismo de Güicho (Sanker) es también domesticado por Susanita y él termina casándose con ella. En su relación ocurren momentos muy simpáticos. Verbigracia, cuando Güicho corre a los clientes de la cantina temprano para darle la bienvenida a su novia. El muchacho apaga todas las luces. Sólo queda encendida una lamparita y el lugar se hunde en la penumbra. Luego él enciende un tocacintas y la pareja baila suavemente. El mesero, ladrón y seductor cae, y es rescatado por la fuerza cautiva del amor.

Sin embargo, no todos los hombres se salvan. Abel (Abbas) muere, pero muere a los pies de Alma (Hamida). Su amor por ella lo empuja al exilio, lo condena al trabajo ilegal en tierras ajenas y entre gente extraña. En el regreso, todo el mito del hombre que gana el pan se derrumba, al enterarse de que su amada se ha vuelto prostituta durante su ausencia. José Luis (Faray), el padrote, le deja muy claras las reglas del juego en la sociedad de la propiedad privada. En esta sociedad no hay hombres honrados que quieran ganar la vida con el trabajo arduo y sincero. Más bien, no hay lugar para estos hombres. Son un mito. Son “almas arcaicas cuya relación trágica con la modernidad les obliga a reproducir permanentemente su primitivismo”, su machismo noble que todavía “goza de la

La construcción de la figura masculina en el cine

bondad natural de su primera infancia” (Bartra, 1987:36-37). No obstante, José Luis le dice al novio enamorado: “Lárguese, amiguito... Esta puta es de mi propiedad”. Abel, humillado, sale del cuarto, y sale del mito. Y cuando vuelve al burdel a vengar su honor y dignidad, José Luis (Faray) lo mata con una navaja. Lo último que le queda a Abel es morir a los pies de su prometida en una calle solitaria. Su muerte melodramática es un intento desesperado y patético por volver a entrar en el mito y encarnarlo.

En *El callejón de los milagros* (la novela) la actitud machista es implantada tanto en los diálogos como en las acciones de los personajes, pero sobre todo en la perspectiva del narrador, la que contiene y determina todas las otras perspectivas. Como vimos en el apartado anterior, en el caso de la prostituta el narrador omnisciente y heterodiegético de Mahfuz no deja de coquetear con la ideología tradicional, más aún cuando se trata del aspecto más conservador y reaccionario de esta ideología, que se refleja perfectamente en los prejuicios religiosos. Fijémonos cómo describe a Radwan Husaini para reflexionar, en la medida en que podamos estar seguros, de la omnisciencia de este narrador:

Radwan Husaini impresionaba por su aspecto. Era alto y de ancha espalda y llevaba el corpachón arropado por un manto negro de amplio vuelo, del que salía su rostro blanco con manchas rojizas, orlado de una barba rubicunda. Su frente irradiaba luz, y todo el semblante despedía esplendor, dulzura y fe. Andaba sin prisas, con la cabeza un poco gacha. En los labios, una sonrisa expresaba su amor a los hombres y al mundo entero (Mahfuz, 1999:13).

Ante la carencia de fortuna del poeta, Radwan Husaini hace todo lo que puede para consolarle y le promete que procurará encontrar un trabajo para su hijo. Le pone unas monedas en la mano y le dice: “Todos somos hijos de Adán. En caso de necesidad no vaciles en pedir ayuda a tu hermano. Nuestro sustento proviene de Dios, y Él es quien nos otorga toda gracia” (Mahfuz, 1999:14).

Y qué emoción deja este comentario en el narrador:

Culturales

Dichas estas palabras, se le iluminó aún más el bello rostro, como suele ocurrir con los seres nobles y virtuosos que aman y practican el bien, fuente inagotable para ellos de felicidad y hermosura. Procuraba que no pasara día sin hacer una buena acción, pues si no volvía a casa entristecido y haciéndose reproches (Mahfuz, 1999:14).

Verdaderamente, es preciso notar que, tras estas reiteraciones extravagantes sostenidas a lo largo de la narración, se halla la otra cara de la moneda, es decir, la actitud de Radwan Husaini ante su esposa y el rol que asume en su casa. El narrador de Mahfuz no dice mucho al respecto, salvo unas líneas en el capítulo seis de la novela. No obstante, las líneas abren una fisura decisiva en la perspectiva dominante y presentan un reto para su presunta coherencia que la limita a un nivel plano.

Después de la repetitiva adulación del personaje como representante de una utopía religiosa, se presenta el asombro y la incapacidad de justificar la prepotencia machista del “hombre de Dios” hacia el único ser humano que vive con él bajo el mismo techo y quien puede sostener, sin mayor riesgo de ser cuestionado, que lo conoce en la intimidad:

Era sincero en su fe, en su amor y en su generosidad. En cambio, resultaba extraño que el hombre de bondad y generosidad tan reputada (y su reputación había llegado muy lejos) se comportara con tanta dureza y brusquedad, con tanta aspereza y grosería en su propia casa. Se diría, sin duda, que obligado a renunciar al poder real en el mundo, lo ejercía sobre el único ser sometido a su voluntad, sobre su esposa. Que compensaba su avidez insatisfecha mostrándose duro con ella (Mahfuz, 1999:61-62).

Sin embargo, pronto será sustituida la investigación desinteresada e imparcial para dejar el puesto de la conciencia turbia y las perversas intenciones de la apologética. Para “las buenas conciencias” autoritarias y conservadoras, no se trata de si tal o cual explicación es o no, verdadera, sino de si resulta beneficiosa o perjudicial, cómoda o molesta. Por eso añade el narrador:

Pero hay que tener en cuenta las circunstancias de su medio social y de su época, las costumbres y la filosofía que regían, en su ambiente,

La construcción de la figura masculina en el cine

la condición femenina. La mayoría de las clases sociales a las que pertenecía Husaini creían que a la mujer había que tratarla como una niña, que ésta era la única manera de hacerla feliz. Y lo cierto era que su esposa era la primera en estar convencida de que no tenía motivos de queja: estaba muy orgullosa de su marido y se consideraba una esposa feliz... (Mahfuz, 1999:62).

En este contexto, vale la pena destacar que las circunstancias sociales no están tomadas para plantear una lectura crítica del machismo basado en el conservadurismo religioso, sino como una evasiva para maquillar y enmascarar las relaciones de jerarquía entre los sexos. Un seudopaternalismo que legitima el maltrato y la grosería hacia la mujer a partir de considerarlas menor, inferior y, además, para colmo de las hipocresías, feliz y orgullosa de las circunstancias no puede ser una perspectiva coherente y convincente para el lector, especialmente si estamos hablando de un lector que aspira a percibir algo más que la retórica sofista y sicofanta de la ideología decadente del autoritarismo conservador.

El extrañamiento que muestra el narrador hacia la actitud de Radwan Husaini en su casa, en contraste con su actitud hacia afuera, no proviene por lo tanto de su ingenuidad, sino de la naturaleza autocontradictoria del discurso autoritario y de las limitaciones históricas de la conciencia del mismo narrador. Ni la fe ni la limosna de Husaini podrían hacer algo para frenar la transformación histórica de la sociedad egipcia, causada por la penetración y expansión constante del modo occidental. Generaciones enteras, “desde los tiempos del Profeta”, han escuchado sin cansarse las historias de los caballeros míticos de los hilalíes, quienes fabricaron en su tradición oral la construcción imaginaria colectiva del macho árabe. Pero Kirsha (don Ru), el dueño del café, insiste en despedir al poeta: “Nos sabemos tus historias de memoria y no nos hacen falta escucharlas de nuevo. La gente ya no quiere poetas. Hoy me piden una radio, y en este momento están instalando una. Así que lárgate y que Dios te ampare...” (Mahfuz, 1999:12).

El poeta desesperado, preocupado por su carrera y por el futuro de su hijo, pide la intervención de los clientes y los ve-

Culturales

cinos, pero su esfuerzo es poco fructífero. Quien divirtió a la clientela del café con sus historias fantásticas por veinte años consecutivos se convierte de repente en una fuente de lástima y en una carga pesada con la llegada de la radio. Los rasgos que se mencionan aquí nos remiten a la observación clásica de Karl Marx: “No sólo nos atormentan los vivos, sino también los muertos. *Le mort saisit le vif*”. De esta manera, la supervivencia del machismo como una forma anacrónica en las relaciones entre los sexos añade a las miserias heredadas de modos de producción social ya caducos.

El escenario de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de las expectativas altas y excepcionales de ganancias que genera, no parece suficientemente confiable para los comerciantes veteranos como Salim Alwan. No obstante, la guerra y los negocios ilícitos que prosperan alrededor de ella nutren el oportunismo de jóvenes inmaduros, pobres y marginados como Husain Kirsha y crean las ilusiones del enriquecimiento rápido. Husain ve en el ejército británico, no una fuerza de ocupación, ni mucho menos la garantía directa de los intereses colonialistas en Egipto, sino un tesoro de *Las mil y una noches*. El ejército británico es un tesoro inagotable para “el tráfico de tabaco, tenedores, cuchillos, calcetines y zapatos” (Mahfuz, 1999:40). Abbas (Abel), quien se muestra indeciso para atreverse a servir en las tropas inglesas, es regañado por su amigo y comparado con una mujer; es decir, lo peor que puede pasarle a un hombre desde el punto de vista machista. Cuando Abbas lamenta no haber nacido rico, Husain Kirsha, el macho, aventurero y provocativo, le contesta: “Es una pena que no hayas nacido chica. Si fueras una chica, vivirías como las chicas de antes: tu vida estaría en el hogar y consagrada al hogar. Sin ir nunca al cine, ni al parque zoológico...” (Mahfuz, 1999:43).

El chauvinismo masculino de Husain Kirsha (Chava) no se contenta con humillar la hombría de su amigo comparándolo con las chicas de hoy, o sea, las chicas de Egipto en los treinta y cuarenta (algunas de ellas ya tuvieron la suerte de conocer el cine o el parque zoológico), sino más bien con las chicas de antes, las chicas del velo y del hogar. Pero, como he comenzado a señalar, esta confianza pomposa exhibida groseramente

La construcción de la figura masculina en el cine

no es compartida por todas las figuras masculinas de la novela. Así que la problemática del macho resulta más compleja para fines de nuestro análisis.

Fijémonos de nuevo en Salim Alwan. A pesar de que la guerra ha creado nuevas oportunidades para beneficio de los negocios, como el comercio de té en el estraperlo, y a pesar de ser un “comerciante hijo de comerciante”, el señor Alwan no era un hombre tranquilo y libre de preocupaciones (Mahfuz, 1999:72). Le preocupaba el futuro. Las circunstancias de la guerra no podrían durar para siempre. De hecho, seguramente nada podría durar, ni la salud ni la riqueza. A sus 50 años tenía que encargarse solo de todo el negocio. Se sentía abandonado, desprotegido, envidiado y solitario. Sus hijos varones detestaban el comercio y se aferraban al modo de vida de los pequeños burgueses cultos. Uno de sus hijos era magistrado; el otro, abogado, y el tercero, médico. Todos se negaron a estudiar en la Escuela de Comercio para no ser atrapados en el negocio del padre. Querían integrarse a la esfera profesional e ilustrada de la clase media alta recién nacida. Las hijas del comerciante se casan con “buenos maridos”. Las cuatro eran madres de familia, y eso era suficiente para satisfacerlo. ¿Pero cómo remediar el temor del señor Alwan a la soledad? La dialéctica de la soledad no es característica exclusiva del mexicano, como afirma Octavio Paz:

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana (Paz, 1976:175).

Cito a Paz en este contexto para señalar la analogía entre su formulación de la idea de la soledad humana con el código existencial del personaje de Salim Alwan (don Fidel) en la novela, sin considerar que su tesis metafísica sea válida en el caso de todos los personajes o esté consagrada de un modo general.

Regresando a los rasgos de Alwan en su “laberinto de la soledad”, él se esfuerza en lograr el título de “bey”, pero le da

Culturales

miedo perder mucho dinero por un título. Piensa en dedicarse a la política, pero si llega a presentarse como candidato al parlamento tendrá que gastar en las elecciones sin ninguna garantía de ganar. Aparte, en la política, si está del lado del gobierno, pierde la estimación de la gente en el medio en que trabaja, porque los gobiernos siempre eran títeres del colonialismo inglés, y si se afilia a la oposición, que representa el movimiento nacionalista que buscaba emancipar a Egipto de la ocupación, correrá el riesgo de que el gobierno colaborador arruine su negocio. Entonces, Alwan se vuelve indiferente políticamente y se concentra en las relaciones sexuales con su esposa de una manera excesiva. Sin embargo, la queja de su pareja sobre su actitud compulsiva le desilusiona y abre el camino para su infatuación con la joven Hamida (Alma), a quien llega más tarde a pedirle la mano. El suceso fatal que profundiza aún más su soledad es una enfermedad repentina, que cambia radicalmente su modo de vida y derrumba sus sueños e ilusiones. Su salud frágil es su aislamiento final, su condena a la soledad perpetua. Evidentemente, el mérito del retrato del personaje de Alwan (don Fidel), que nos llega, como en los casos de todos los personajes, vía la mediación del narrador de Mahfuz, es mostrar la indecisión de un sector importante de la sociedad egipcia para involucrarse en las turbulencias políticas y sociales generadas por la ocupación inglesa de Egipto. En la película (*El callejón de los milagros*), la visión doble del cineasta omitió el elemento político del personaje de Alwan (don Fidel). No hay ninguna señal que remita a la historia política de México o a un supuesto punto de vista o posición de don Fidel al respecto. Las otras modificaciones que introdujo el guionista y novelista Vicente Leñero no tocan temas o rasgos más a fondo. En la película, don Fidel es el viudo y busca casarse con Alma (Hamida), mientras en la novela él se muestra insatisfecho con su vida matrimonial y por eso anda tras de la joven. En la película, se acaban sus planes de casarse de nuevo con su muerte inesperada, mientras que en la novela estos planes se derrumban con la enfermedad, misma que hace sus aspiraciones prácticamente inalcanzables y fuera de contexto. Lo primordial es seguir viviendo unos días más y no casarse.

La construcción de la figura masculina en el cine

Pero si bien Alwan no adquirió ni en la novela ni mucho menos en la película la forma de un hombre orientado políticamente, en su comunidad la notoria popularidad de su alimentación “secreta” se esparce por todo el callejón y genera una especie de fantasía colectiva o de mito. Se decía que el plato de trigo que comía Alwan a mediodía iba mezclado con una prescripción misteriosa que le servía como estimulante durante las noches. El narrador de la novela mismo parece asumir un rol al acreditar los “mágicos efectos” del plato que garantizaba “dos horas” de potencia masculina y de goce total (Mahfuz, 1999:77).

De todas maneras, la relación entre la vida política nacional y el potencial sexual es expuesta estrechamente en el texto novelístico. Por supuesto, no hace falta el sentido del humor y la ironía en la dialéctica de esta relación. La ironía del narrador puede ser entendida como un cuestionamiento a la seriedad de lo político en la sociedad egipcia. No obstante, el vínculo entre estos dos tabúes clásicos: sexo y política, es definitivamente sugerente para nuestra lectura, especialmente cuando lo proyectamos al ámbito cultural mexicano.

En la novela, las elecciones aparecen como una “fiesta” en el sentido propuesto por Paz en *El laberinto de la soledad* (Paz, 1976:46). La campaña electoral es una mezcla de escándalo estruendoso, carteles por las paredes, poetas, cantantes, músicos, himnos, discursos y mujeres bailando medio desnudas. Antes de aclararse que las preparaciones preliminares eran para una fiesta, el tío Kamil, quien vive en la vecindad, estaba convencido de que se trataba de un funeral y llama a un joven para preguntarle quién es el difunto. “¡Todos somos hijos de Dios, de él venimos y a él volvemos! ¡Dios Todopoderoso, Omnipotente, Maestro Supremo!” (Mahfuz, 1999:162).

Con la noción de la muerte se integra el tercer lado del triángulo del tabú: la religión. Pero el contexto es la “fiesta”, que es una “revuelta en el sentido literal de la palabra”, como afirma Paz (1976:46). Naturalmente, el joven se echa a reír ante la pregunta del tío Kamil y le asegura que no hay de qué preocuparse porque el pabellón es para un mitin electoral.

En la democracia de los pobres, donde se compran los votos de la gente marginada del callejón por una limosna, un dulce o

Culturales

un te y los votos de los más destacados de la comunidad, como Kirsha, el dueño del café, a un precio de entre 15 y 20 libras, el acento no se pone sobre lo político en la política. Lo que importa es la “fiesta” como “un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad” (Paz, 1976:47). Verdaderamente, en el caso nuestro la “indiferenciación” puede ser interpretada como despolitización y la “libertad” como libertinaje o degeneración. No estará la concurrencia sujeta nada más a la hipocresía y a la demagogia de la propaganda electoral, sino a todo tipo de publicidad y mercadotecnia. Y ¿qué es lo que puede llenar un vacío moral y político más que un discurso dirigido a las glándulas y hormonas, el discurso que manipula las inseguridades machistas y descansa en mitos sobre la sexualidad varonil? Estos mitos no serán menos engañosos que los mitos de las políticas nacionales. De hecho, cada uno se apoya en el otro.

Durante la junta de la campaña electoral del señor Ibrahim Farhat, un joven anda repartiendo folletos que la gente recibe con afán para mostrarle apoyo al candidato. No obstante, el contenido del folleto no tiene nada que ver, al menos de una manera clara y directa, con el asunto de las elecciones.

Se lee:

Algo falta en tu vida conyugal: toma ÁMBAR SANTOURY. Fabricado científicamente sin ningún ingrediente tóxico y con licencia del Ministerio de Sanidad, número 128, ÁMBAR SANTOURY te dará fuerzas y te rejuvenecerá en cincuenta minutos. Modo de empleo: toma una cantidad, no mayor que un grano de trigo, y viértela en un vaso de te muy azucarado. El producto circula por las venas como una corriente eléctrica. Pide una muestra gratis. Precio: 30 céntimos. ¡Bien poco! ¡Su felicidad por 30 céntimos! La casa admite todo tipo de observaciones (Mahfuz, 1999:169).

Realmente, no será indispensable hacer un esfuerzo extraordinario en el estudio de “la filosofía de lo árabe” o de “la filosofía de lo mexicano” para notar el papel decisivo que juega la sexualidad en la formación del mito nacional. Uno se puede enterar de estos mitos masculinos en cualquier cantina o café

La construcción de la figura masculina en el cine

popular y no se necesita pasar mucho tiempo en las bibliotecas para confirmar su existencia y la influencia enorme que ejerce en la vida social. No estamos negando la importancia del estudio y la investigación, ni la esencialidad de la contribución científica que enriquecería nuestra vida cultural. Al contrario. A lo que me refiero es que como árabes o mexicanos se supone que sabemos (sin cuestionar muchas veces la razón) que el hombre “debe saber todo” sobre el sexo, que él es “responsable” del goce femenino, y claro, que él “puede con todas las mujeres”. Estos mitos son, por lo menos, parte del proceso de nuestra evolución en un momento dado de la vida. Como hombres, actuamos, controlamos y penetramos. Tenemos órganos sexuales grandes. No tenemos temores, siempre somos exitosos y nunca fallamos. No obstante, tomando de nuevo el punto de vista de Monsiváis sobre la nación con tradición colonial, ¿cómo mantener viva esta extravagante fantasía masculina? La nación es derrotada por su propio atraso, o para usar la terminología de Paz, es “chingada” culturalmente. De este modo, el mito machista existe como un complemento natural de esta tradición de la pérdida y no a pesar de ella. Así que el macho será macho en la medida en que él es un “hijo de la chingada” (Paz, 1976:68).

En el ámbito cultural mexicano, mucho se ha escrito acerca de este tema. Hablando, escribiendo, teorizando o inventando el carácter nacional, llaman la atención las referencias que hacen los intelectuales mexicanos a la cultura árabe y musulmana. Los moros, orientales, árabes, están casi constantemente presentes en la fabricación ideológica de la nación mexicana. En 1923, el poeta mexicano Ramón López Velarde escribió: “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de sindicato, ofrece –digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada– el café con leche de su piel” (López Velarde, 1983:296).

En 1934, Samuel Ramos, en su obra clásica *El perfil del hombre y la cultura en México*, elaboró un discurso “orientalista” sobre lo que denomina el “egipticismo” indígena. Ramos ar-

Culturales

gumentó que el artista indígena no es un artista, sino un artesano y que el arte indígena se caracteriza por su “rigidez”. Apoyándose en las palabras de Worringer, Ramos añadió: “una rigidez inhumana, extrahumana”, que se caracteriza por su “apatía e insensibilidad”, por su “espíritu egipcio” (Ramos, 1999:37). Octavio Paz abraza una postura semejante cuando habla de los “hijos de la Malinche”. Dice: “La sensación que causamos no es diversa a la que producen los orientales. También ellos, chinos, indostanos o árabes, son herméticos e indescifrables” (Paz, 1976:59). Nuestras diversidades son mínimas, por no decir nulas, frente a lo que nos une, y lo que nos une en la “ciencia” orientalista es nuestra resistencia a ser “descifrados”.

Así que, como afirma Said, el “orientalismo” va más allá de ser una estructura. Es un sistema de conocimiento que tiene lazos firmes con instituciones políticas y socioeconómicas (1979:6). La aproximación realizada a través de este estudio, lejos de negar los elementos compartidos en la formación del machismo árabe y mexicano y la contribución de estos mitos masculinos en la construcción de la identidad nacionalista, insiste en que la actitud machista y la ideología que sostiene esta actitud no están restringidas de ninguna manera a los ámbitos culturales árabe y mexicano. Bernie Zilbergeld, un autor norteamericano especializado en la sexualidad masculina, describió diez mitos machistas dominantes en la sociedad occidental. Sus mitos no son en su mayoría nada nuevo en el sentido estricto de la palabra. Aparte de existir casi en todos lados, sea en la India, Egipto, Líbano, México o los Estados Unidos, estos mitos abarcan fantasías sobre el papel masculino que todo el mundo puede adivinar, como la durabilidad de la erección, estar listo siempre para la relación sexual (que equivale siempre a una penetración vaginal), estar a cargo de la mujer y ser responsable de su orgasmo, etcétera... Seguramente, en el proceso continuo de la investigación científica, los especialistas en el tema encontrarán un número de prejuicios, mitos y fantasías que supera el de los que encontró Zilbergeld. Sin embargo, el más significativo de sus mitos y el más interesante, a mi juicio, es el último, el décimo, que dicta que en esta era tan

La construcción de la figura masculina en el cine

avanzada los mitos precedentes no tienen ya ninguna influencia en la gente del mundo occidental (1978:33).

Basándonos en este planteamiento, podemos volver a estudiar las historias de los machos árabes y mexicanos tanto en las novelas como en las películas, teniendo en la conciencia el filtro ideológico que impone el discurso orientalista al conocimiento y sus limitaciones históricas. Por eso, los decretos de Ramos, de que el mexicano padece un complejo de inferioridad, y de Paz, de que en el fondo de este sentimiento descansa la soledad, no deben ser tomados como dogmas sino como un atisbo para estudiar la actitud del macho en un contexto histórico dado.

El falso villano

En *El callejón de los milagros* (la película), don Ru (Kirsha) se niega a aceptar el consejo de Ubaldo (el poeta) de abstenerse del “pecado”. La escena es análoga a una escena en la novela. Sin embargo, en el texto literario, Radwan Husaini anda con rodeos para no definir claramente de qué tipo de promiscuidad se trata, mientras Ubaldo va directamente al grano y enfrenta a don Ru con su homosexualidad. En ambos casos la reacción de Kirsha es la protesta a la intervención. A pesar de la autoridad moral y religiosa de Husaini en la comunidad, Kirsha, manteniendo una actitud superficialmente respetuosa, se muestra decidido a ejercer su preferencia sexual sin tomar en cuenta las quejas de su esposa e hijos y sin hacer ninguna concesión a las normas éticas y morales de su comunidad.

Ramos toma prestada de Adler la noción de la “protesta viril” para leer “el complejo de inferioridad del mexicano” manifiesto en “el pelado” como tipo popular (Ramos, 1999:14). Paz también notaba que la homosexualidad y el machismo no son términos mutuamente excluyentes. La coexistencia de los dos fenómenos y el grado de la tolerancia social a ello depende, sobre todo, en si le toca al varón una función activa o pasiva. No cabe duda de que hay alguna indulgencia hacia la primera. Entre tanto, la segunda es vista como entrega a una violación, como una

Culturales

derrota y un acto de sumisión femenina. En el fondo del machismo activo, incluso en su aspecto homosexual, predomina la fobia a la actitud de docilidad de los hombres, identificada como afeminada y anormal. Al macho, por miedo a que se convierta en maricón, se le permite desde niño asumir un rol violento, desafiante y prepotente. El hombre humilla, impone su superioridad tanto a las mujeres como a los otros hombres, y por eso el macho mexicano es calificado como “el gran chingón” (Paz, 1976:73). Expresar sentimientos de ternura, afecto, inseguridad o compasión representa una traición a la hombría. En este contexto, la promiscuidad sexual de don Ru (Kirsha), su homosexualidad y su indiferencia provocativa hacia las normas de la comunidad pueden ser muy significativas.

Al hablar de la función activa de Kirsha (don Ru) como “peador” y prepotente, o sea, como antagonista en términos de Vladimir Propp, hay que marcar una línea clara entre el método formalista de Propp y un tipo de lectura que, reconociendo la utilidad de su método, insista en historizarlo, es decir, en hacerlo más productivo y eficaz. Reformular *El callejón de los milagros*, tanto la película como la novela, como una secuencia invariable de funciones de la llamada “leyenda de búsqueda” parece una empresa tentativa en la que Abel (Abbas) y Chava (Husain Kirsha) se ausentan del callejón (función I: ausencia; Propp, 1992:48) o abandonan sus casas (función XI: partida; Propp, 1992:64) para ir a trabajar al otro lado. La razón de Abel es la pobreza y la necesidad de ganar dinero para casarse con Hamida (Alma) (función VIII: carencia; Propp, 1992:59). No obstante, las razones de Husain Kirsha (Chava), al menos en la película, no se concentran en la pobreza, sino en la prepotencia y el comportamiento escandaloso de su padre, pero también en la intención de este último de perseguirlo y castigarlo después de que el hijo indignado atacó al amante de Kirsha. En este contexto, la función de don Ru (Kirsha) puede ser definida como la de un antagonista que perjudica y causa daño a un miembro de su familia, como si fuera un padrastro más que un padre (función VIII: daño; Propp, 1992:55). Pero la distinción entre donador, héroe y antagonista que nos permite el método de Propp, bajo una operación clasificadora

La construcción de la figura masculina en el cine

que reduce el problema del personaje a la función (y su equivalente en Greimas, que es la concepción del actante reducido a tres grupos: emisor/receptor, sujeto-héroe/objeto-valor y auxiliador/villano) (1971:263-293), choca con el personaje como una figura antropomórfica que resiste necesariamente a esta reducción. De hecho, el mismo Kirsha (don Ru) no es tan fácil de reducir, y al reflexionar sobre su naturaleza ésta resulta ambigua y enigmática. En la película, él maltrata a su mujer y a su hijo pero defiende románticamente a “su novio”. La tiranía hacia su hijo se convierte repentinamente en ternura hacia su nieto.

En la novela, el drogadicto, homosexual y libertino, que vende su voto en las elecciones, había tenido de joven una participación activa en las luchas sociales contra los colonialistas ingleses y sus colaboradores:

Había tomado parte activa y violenta en la rebelión de 1919 y se le atribuía el gran incendio que devastó la compañía judía de tabacos de la plaza de al-Husain. Se había destacado por su valentía en las luchas entre el bando revolucionario y el de los armenios y judíos. Una vez apaciguada la revuelta, sus energías habían sido canalizadas en las subsiguientes luchas electorales. Su celo fue muy apreciado durante las elecciones de 1924 y resistió heroicamente los cohechos en las elecciones de 1925, si bien se rumoreó que había aceptado un soborno del candidato gubernamental, aunque dio su voto a favor del Partido del WAFD. También se dijo que había intentado hacer un juego similar durante la campaña electoral de Sidqui, es decir, embolsarse dinero para luego boicotear las elecciones, pero los agentes del gobierno se lo impidieron. El día de la contienda le obligaron a montar un camión para transportarlo, junto con otros, al Colegio Electoral, viéndose obligados a dejar en la estacada, por primera vez, al Partido del WAFD. La última vez que se había metido en política había sido en 1936. A partir de entonces se dedicaba por entero al comercio (Mahfuz, 1999:105-106).

La función que hallamos es indefinida: la función de Kirsha puede ser de héroe o de antagonista. En este entorno, el método de Greimas presenta una capacidad analítica única al mostrar la disyunción operada entre la superficie narrativa y los mecanismos actanciales subyacentes. La unidad de superficie del “per-

Culturales

sonaje” puede disolverse analíticamente, exponiendo que un solo personaje puede encubrir prácticamente la función de dos actantes distintos a la vez. Fredric Jameson sugiere que tanto el modelo de Propp como el de Greimas se vuelven productivos en el momento en que el texto narrativo, de una manera o de otra, se desvía de su esquema básico. El valor de tales modelos narrativos consiste en “su capacidad de registrar la desviación de un texto específico respecto de ellos, y con ello de plantear la cuestión más dialéctica e histórica de su diferencia formal determinada” (Jameson, 1988:126). En los términos de la reducción actancial, el texto literario de *El callejón de los milagros* se releería o reescribiría necesariamente, no como una historia de individuos (Kirsha : don Ru, Abbas : Abel, Hamida : Alma), sino más bien como un proceso impersonal, una transformación sémica centrada en torno al espacio del callejón, que se desplaza desde los fatimíes hasta el difícil parto de una modernidad distorsionada, el desplazamiento del poeta por la radio, la pérdida de la autonomía y de las relaciones sociales tradicionales, el sistema colonialista que trajo la agudización de los conflictos políticos y sociales, la derrota del movimiento nacionalista que parecía ser infinita e irremediable, y el fin de la novela, que no es más que el regreso del callejón a su vida monótona cotidiana, como si nada hubiera pasado en este espacio y nada fuera a pasar (Mahfuz, 1999: 305).

Pero si ésta es la línea narrativa central de la obra, o lo que Greimas llamaría su “isotopía” principal, entonces Kirsha (don Ru) no puede considerarse como el antagonista en ningún sentido de la palabra. Es más bien desde el comienzo de la novela que el impulso de rebeldía de Kirsha oscila entre la sumisión y resistencia, sumergirse en la modernidad y resistir su avance decisivo, defender heroicamente los valores de la comunidad para luego mostrar todo el desdén hacia estos valores.

¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que Kirsha ocuparía de alguna manera complicada el lugar de héroe y antagonista a la vez en el sistema de Propp. En la *Morfología del cuento* se establece un inventario definitivo de siete actantes, entre ellos el villano, el héroe y el falso héroe. Kirsha es un héroe que debe llevar la apariencia funcional de un villano a fin de reali-

La construcción de la figura masculina en el cine

zar su función actancial de manera bastante diferente. Y Kirsha es así porque es un héroe derrotado y “chingado”. Tanto cuando enfrenta a la ocupación con las armas como cuando le vende su voto al gobierno colaborador para darle el gusto a su libertinaje y adicción, no deja de ser inconformista, insurrecto y difícil de domesticar e integrar auténticamente a las redes del poder. Kirsha, en este sentido, no es un héroe ni un héroe falso, sino más bien un falso villano.

La lectura equivocada de él como un villano, basada en gran medida en el texto novelístico y restaurada por la película, disfraza su doble misión como un villano y también como un héroe. La compleja confusión sémica entre la sumisión y la rebeldía, la rendición y la insurrección, la debilidad de la carne y la fuerza moral del alma utiliza el personaje de Kirsha (don Ru) como un mecanismo para mediar entre estos semas. Semejante visión nos aleja del modelo narrativo de Propp y nos lleva hacia una investigación histórica de las razones de esta desviación respecto de él. La transformación del personaje Kirsha de un villano machista a un villano falso o a un héroe derrotado no puede verse sencillamente como una réplica de aquellas estructuras fijas de la *Morfología del cuento*. La traición que comete la novela, y después la película, siguiendo los pasos del texto literario, a los límites tipologizadores de Propp añade una dosis de perspicacia sobre el fondo histórico, a través del cual podemos entender semejante traición o transformación como un acto simbólico y significativo.

Lo que hemos llamado “machismo” en Kirsha (don Ru) refleja un aspecto del nacionalismo egipcio. La lucha del macho contra la dominación inglesa, o sea, contra la expansión del modo capitalista, lo lleva a cabo un actante: héroe de las estructuras legendarias de *Las mil y una noches* y los hilalíes. Pero en esta confrontación entre dos mundos, que representa un proceso histórico sumamente complejo, el actante héroe se ve obligado a trasladarse de su tradición narrativa oral a la radio y más tarde al cine, y se convierte, no en un traidor o un villano cabal, sino en un héroe agachón disfrazado de villano.

En el caso mexicano, este héroe es “fundamentalmente una transfiguración del indio y una transposición de rasgos campesi-

Culturales

nos” (Bartra, 1987:114). La semejanza con el contexto egipcio y árabe es llamativa. Un mundo campesino se enfrenta a Inglaterra. Por un lado, la modernidad parece inevitable; por otro, combatir su agresión constante y ser derrotado frente a ello es el camino para forjar el nuevo mito de la identidad nacionalista. Así, ver a Kirsha (don Ru) como una modificación histórica de la función del héroe y del villano es ver el dilema de ser protestante y cómplice al mismo tiempo en una cultura mutilada entre su tradición y la presencia de Occidente en el seno de su sociedad.

La homosexualidad de Kirsha puede ser leída como un acto de rebeldía o transgresión ante las normas de la sociedad. Pero su transgresión es diferente de la de Hamida (Alma), porque ocurre en un espacio cultural dominado por el poder masculino y los valores machistas. Las mujeres estaban condenadas a permanecer en los espacios privados, mientras los hombres ocupaban y controlaban el espacio público. Kirsha (don Ru) deja su trabajo en el café y circula por las calles y callejones en busca de un amante. Su mirada hacia un joven guapo y atractivo que trabaja como empleado en una tienda de ropa, así como la mirada de Faray (José Luis) hacia Hamida (Alma), proyecta las relaciones sociales de poder. Esta mirada no se da entre iguales en edad o en estatus social. Kirsha (don Ru) es el dueño de su café. Es un patrón. Así, el dinero, de nuevo, es un mediador que llena el espacio de la mirada del sujeto hacia su objeto deseado. El dinero es protección y esperanza de movilidad social.

Paradójicamente, la homosexualidad de Kirsha, susceptible de ser considerada de acuerdo con las argumentaciones de Michel Foucault como un intento de labrar espacios de resistencia y libertad (1990:141), es simultáneamente espacio de una transacción comercial y de una relación de jerarquía, autoridad y explotación, es decir, una forma de manifestación de las relaciones de poder. De este modo, la rebeldía no deja de ser conformista. Se ejerce como una rebeldía pasiva que no nada más convive con la derrota y la degeneración personal y nacional, sino que sobrevive gracias a ella. Esta derrota hace al personaje de Kirsha (don Ru) posible y vigente tanto en la novela y la película como en el espacio sociocultural.

La construcción de la figura masculina en el cine

Principio y fin de una lectura poscolonial

La presencia occidental es también fuertemente proyectada en *Principio y fin*. Esta presencia no toma nada más la forma de la ocupación militar y el control político y económico, sino que asume la forma de una penetración cultural. En la política, Hasanayn (Gabriel) apoya a la causa nacionalista y se siente reprimido por no haber participado en las manifestaciones contra los ingleses. De no ser por la ocupación, la familia no habría quedado sin nada a la muerte del padre. La madre, sin embargo, detesta la política y lamenta las víctimas que entre los estudiantes habían resultado:

Los han matado niños, y decidme vosotros qué han sacado con ello la política y las manifestaciones. ¡Y qué desgracias para sus familias! ¡Qué golpe para su casa! ¡Muertos por nada! (Mahfuz, 1988:152).

Y cuando Hasanayn se atreve a cuestionar la opinión de su madre, sosteniendo que “la patria vive gracias a esas muertes heroicas”, la madre “le clavó una mirada severa y él bajó los ojos” (Mahfuz, 1988:152). Hasta ahí llegó el compromiso político de Hasanayn.

En realidad, la relación con el colonialismo no siempre ha sido de conflicto y enfrentamiento. A fin de cuentas, las potencias colonialistas no nada más acuden a los cañones para penetrar y poseer; también recurren a la seducción. De este modo, no hay que extrañarse de que el macho árabe, procedente de una cultura tradicional, una cultura que en palabras de Daryush Shayegan se encuentra en “vacaciones de la historia” (1992:12), esté fascinado con el modo occidental de vivir, con la radio, con el cine, con todos los productos del desarrollo de la modernidad. Pero al mismo tiempo se siente atado a su pasado y obligado a hacer comparaciones que oscilan entre dos polos: un complejo de superioridad y otro de inferioridad. El macho árabe se desgarrá entre la magia de una tradición glorificada por la memoria colectiva y la otra magia, la del mundo moderno, en cuyo nacimiento no han participado los árabes, como tampoco participaron en el extraordinario proceso histórico y modo de producción revolucionario que lo hizo posible.

Culturales

Hasanayn (Gabriel) se queja de la separación casi absoluta entre los sexos que se guarda celosamente en las comunidades musulmanas más conservadoras. Él expresa su hartazgo de estar en compañía de hombres todo el tiempo y su deseo de juntarse con personas del sexo opuesto. El macho anticolonialista no duda en declarar su admiración ante las costumbres europeas y norteamericanas que permiten que los chicos y las chicas se críen juntos y se vean en el cine. “Eso es vida”, exclama (Mahfuz, 1988:56). El cine ejerce una atracción tremenda en una cultura encerrada en su pasado. Es un espacio en el cual los hombres y mujeres se comunican libremente y hasta llegan a abrazarse y besarse. El beso, que le costó tanto esfuerzo a Hasanayn de convencer a su novia de dárselo sin que la muchacha estuviera dispuesta, se muestra en el cine de una manera natural, como si no fuera ningún milagro. Los occidentales se enamoran y se besan abiertamente sin ningún problema. Obviamente, el hecho de que el cine, como producto artístico y comercial resultado de un desarrollo sociohistórico de Occidente que es distinto al árabe, puede estar también sujeto a medidas de censura relevantes en su contexto cultural y sus condiciones de producción debería de estar fuera del horizonte de las expectativas del espectador árabe, “embrujaado” por esta novedad, en este caso.

No obstante, los machos árabes añoran aquellos tiempos en los que “nuestros abuelos tenían esclavas” y la poligamia prevalecía con el permiso de la ley religiosa. Dice Hasanayn (Gabriel): “Si yo me hubiera criado en una casa llena de esclavas mi vida habría sido otra cosa” (Mahfuz, 1988:56). La ironía surge de que en la realidad Hasanayn y su familia viven en una situación infrahumana, una situación de pobreza extrema. Ante esta situación humillante no le sirve de nada la alucinación con las “glorias” del pasado árabe. Su ambición lo lleva a la Escuela del Ejército. En este aspecto, Hasanayn quizás no sea tan irrealista y soñador, porque sabemos que en la institución militar, precisamente, se van a formar los círculos que gobernarán a Egipto en los siguientes 50 años y hasta la actualidad.

El ingreso de Hasanayn (Gabriel) al ejército no hubiera sido posible sin los sacrificios inmensos de todos los miembros de la

La construcción de la figura masculina en el cine

familia. La mamá tenía que sacar provecho hasta de la basura:

Remendaba el pantalón hasta no poder más y después le cortaba las perneras y lo convertía en pantalón corto para llevar debajo. Más tarde, de la parte mejor conservada sacaba un gorro y lo demás para bayeta. Apenas tiraba nada. Por mucho que le costase, tenía que ahorrar. La vida, que los había maltratado sin piedad, también les había enseñado a hacer del ahorro religión (Mahfuz, 1988:175).

Husayn (Nicolás) abandona sus estudios y se pone a trabajar. Nafisa (Mireya) trabaja de costurera y más tarde de prostituta. Hasan (Guama) entrega a Hasanayn (Gabriel) el dinero que obtiene de su trabajo de vendedor de drogas. Sin embargo, acto seguido a su graduación en la escuela, Hasanayn abandona a su novia, quien pertenecía a la misma clase social de él, para pedirle la mano a la hija de Ahmad bey Yusri, una señorita de la clase alta, a la cual aspira pertenecer ahora.

En la película, Gabriel (Hasanayn) deja a su novia también, pero la deja embarazada y traumada. Su fracaso para ganar una beca motiva actos de un sadismo cínico hacia la joven. No cabe duda que Ripstein supo adaptar lo que es en el fondo un acto de impotencia masculina enmascarada bajo la faceta de la dominación violenta, tal y como puede entenderse la escena en que Gabriel viola la virginidad de Natalia (Bahiya) con su mano. La sangre en los dedos de Gabriel representa una compensación enferma por condiciones humanas patéticas y la prueba de una “conquista” más en el campo de las alucinaciones machistas. De la misma manera, Ripstein interpretó la relación afectiva entre Gabriel y su madre como una tendencia incestuosa enmascarada bajo la forma del amor maternal y el afecto entre él y sus hermanos como una homosexualidad reprimida. Así, la lectura del cineasta mezcla lo sagrado con lo profano y rompe el espejo transparente entre la apariencia y la realidad.

Tanto en la novela como en la película, la ideología del ascenso social y la manera en que se apropia y moldea el deseo sexual nos brinda una mirada perspicaz sobre el carácter mixto del machismo, entendido como una distorsión psicológica donde se cruzan lo genérico con lo político, o más bien, donde lo genéri-

Culturales

co choca con el esquema de la movilidad social. Al ver las piernas de la hija del bey, a Hasanayn (Gabriel) se le ocurre que “poseerla sería como poseer toda una clase” (Mahfuz, 1988:210). Pero la conducta sexual de su hermana Nafisa (Mireya) pone en riesgo la reputación del ahora nuevo “señor muy respetable” entre sus colegas y amenaza el futuro de su profesión. Y entonces él decide liquidar a su hermana sin pensarlo dos veces, para evitar un escándalo y guardar su “honor” y “prestigio”, a pesar de que él debe su nuevo estatus social, en gran medida, al dinero que ella aportaba prostituyéndose. La ironía llega al colmo cuando ella ofrece suicidarse para no manchar la carrera de su hermano con un homicidio y él acepta su propuesta. El macho no tiene que “manchar” sus manos con la sangre de una hermana prostituta y no tiene que perjudicar su futuro, que es, según la ideología machista, el futuro de toda la familia. Sin embargo, el suicidio de Nafisa tiene sobre Hasanayn el efecto de una revelación que le hace enfrentar cara a cara su egoísmo vacío y el tamaño de la tragedia que provoca.

No obstante, si el desgarramiento entre diferentes paradigmas culturales y clases sociales puede ser tomado como una palabra clave para referir al macho, la textura novelística y su reinención fílmica nos brindan una variedad de este personaje que ha echado fuera de su conciencia todo tipo de conflicto interior. El resultado es la desaparición del temor a la pérdida de la identidad y de la preocupación por los aspectos de la intervención colonial. Es una conciencia absorta en la lucha por lo inmediato y lo cotidiano que desconoce el campo fino de las distorsiones del alma. Hasan (Guama) cree en la familia, o más bien, en su propia familia, pero se niega a hacerse cargo de ella. Siempre ha peleado con su padre sin conservar resentimiento contra él. A la hora de la muerte de su papá, le roba el reloj; después lucha para quedarse con el pantalón del difunto argumentando que él es el único entre sus hermanos que “tiene más o menos su medida” (Mahfuz, 1988:46).

A Hasan le gusta la vida irregular y desarreglada y tiene mucha confianza en sí mismo. Con la muerte de su padre pierde a quien lo mantenía y su madre le informa su decisión final: “O das dinero, o te vas”. Sin embargo, se adapta rápidamente a la nueva si-

La construcción de la figura masculina en el cine

tuación y abandona las preocupaciones, porque éstas son propias de animales de carga, no de hombres, que, definitivamente, merecen algo más divertido (Mahfuz, 1988:41). Cuando Ali Sabri (Polvorón) le propone con titubeos comerciar con las drogas, dudando que pueda tener alguna inhibición, Hasan asegura que él vive en el mundo “a partir de la hipótesis de que no hay moral ni Dios ni policía” (Mahfuz, 1988:109). A pesar de su degeneración en el crimen y la delincuencia, y quizás precisamente porque esta decadencia es la condición que asegura su supervivencia como desposeído y marginado, Hasan es el menos atormentado entre sus hermanos, porque opta por reconciliarse con su ambiente hostil y sumergirse en su realidad infrahumana. Su actitud consiste en sacar ventajas precarias de sus desventajas y beneficiarse de su destino miserable, llevándolo hasta las últimas consecuencias. Los “mitos” de la clase media ejercen una influencia mínima sobre su conciencia. De una manera o de otra, él se halla fuera del “círculo vicioso” del “miedo y del chantaje sentimental”, los dos términos en que las madres de la clase media educan a sus hijos (Careaga, 1989:73-74).

Tenemos razones para tomar en serio las alusiones que hace el texto, tanto fílmico como novelístico, a la simpatía que Hasan (Guama) siente hacia su familia. Sin embargo, la pelea con el negro Mahrus lo hace pensar irónicamente: “Mi madre ya no es la única persona que puede quejarse de lo que cuesta vivir” (Mahfuz, 1988:136). De vez en cuando ayudaba a sus hermanos, pero porque verdaderamente “el futuro de la familia depende de lo que valen unas onzas de hachís” (Mahfuz, 1988: 164). No obstante, Hasan no se autoengaña y no se apena de su modo de vivir. Frente a las preocupaciones de Hasanayn (Gabriel) sobre su conducta, él deja todo claro: “...soy matón en un café de la calle Tayab... y querido de esta mujer (prostituta)... y traficante de drogas” (Mahfuz, 1988:250-251). Y ante la insistencia hipócrita de Hasanayn de que su hermano es un artista respetable y que debería evitar compañías de gente mala, Hasan le da una respuesta contundente: “¡Debes el uniforme a una puta y a las drogas!” (Mahfuz, 1988:252). Así, el jaloneo del macho entre el mito de la pureza y la realidad burguesa termina para abrir el camino hacia una marginalidad autoconsciente y decidida.

Culturales

En la lectura de Garcíadiego-Ripstein del personaje del macho delinciente, Guama (Hasan) también llega a la ruptura respecto del mito burgués de la familia. En esta situación, el quebranto no se da de un solo golpe sino que brota gradualmente en un terreno oscuro y confuso. Guama siente un entusiasmo ferviente por apoyar a su hermano Gabriel (Hasanayn), pero su generosidad es eclipsada por la sombra de una homosexualidad reprimida y, aún más, por la invitación abierta al incesto. Guama toma la mano de su hermano y la coloca en las partes íntimas de su concubina. Si se trata de regalar, Guama está dispuesto a regalar todas sus propiedades, incluyendo el derecho a su mujer. La doble moral burguesa sobre la supuesta solidaridad familiar es cuestionada. Se presenta sin maquillaje o demagogia.

Sabemos que el personaje del delinciente, que representa una amenaza para la moral del espectador acomodado, no es algo nuevo en la tradición del cine mexicano. Desde los años cuarenta el cine mexicano documentaba las diferencias extremas entre pobres y ricos y la tendencia hacia la delincuencia, además de la cultura de la ilegalidad en el panorama general de la modernidad, particularmente en la ciudad de México (Aviña, 2000:65). El delinciente era típicamente un macho fuerte, frío y calculador, que quiere ser rico a toda costa. Su actitud de rebeldía es apolítica, aunque pueda ser entendida en términos políticos como reacción a la penetración del modo capitalista y a las presiones económicas del mundo moderno. Para estas capas sociales, la indiferencia hacia la moral católica burguesa se convierte en un instinto de supervivencia. Este instinto desplaza la escisión interior del macho pequeñoburgués para plantarle en una marginalidad firme que tiene la ventaja de darle un sentido de identidad y orientación.

Guama (Hasan) busca a su madre para encargarle su “secreto”: la droga. Era improbable que la policía sospechara de una señora religiosa y decente. Para desgracia del hijo prófugo, la madre tira su fortuna en la regadera al darse cuenta de que se trataba de cocaína. Dos éticas incompatibles chocan y Guama, a fin de cuentas, no puede evitar la revancha de sus socios en el negocio, quienes le hacen pagar la deuda en carne y hueso.

La construcción de la figura masculina en el cine

La madre le pregunta: “¿Qué te hicieron?” Y Guama le contesta: “Nomás me cobraron tus principios”. Así que, si bien los “principios” no existen en este mundo subterráneo, también se cobran. Y entonces el machismo adquiere su aspecto fetichista paradigmático, que se manifiesta en pesos mexicanos y en guineas egipcias.

Bibliografía

- ALTHUSSER, LOUIS, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *La filosofía como arma de la revolución*, Siglo XXI, México, 1979.
- AVIÑA, RAFAEL, *Una familia de tantas: una visión del cine social en México*, Fernández Cueto Editores, México, 2000.
- BARTRA, ROGER, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987.
- CAREAGA, GABRIEL, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, 3ª ed., México, Cal y Arena, 1989.
- DURANT, WILL, *The Story of Civilization: Our Oriental Heritage*, vol. 1. Nueva York, Simon and Schuster, 1954.
- El Noble Corán y su traducción-comentario en lengua española*, trad. de Abdel Ghani Melara Navío, complejo del rey Fahd para la edición del texto del Noble Corán, Medina al-Munawwara, s/f.
- FOUCAULT, MICHAEL, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1990.
- GARCÍA RIERA, EMILIO, *El cine y su público*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- GREIMAS, A. J., *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. de Alfredo de la Fuente, Gredos, Madrid, 1971.
- GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS, *Dialéctica del espectador*, ICAIC, La Habana, 1978.
- JAMESON, FREDRIC, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca (Nueva York), 1988.
- KUNDERA, MILAN, *El arte de la novela*, Editorial Vuelta, México, 1987.

Culturales

- LÓPEZ VELARDE, RAMÓN, *Poesías completas y El minuterero*, Porrúa, México, 1983.
- MAHFUZ, NAGUIB, *Principio y fin*, trad. de Marcelino Villegas, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1988.
- , *El callejón de los milagros*, trad. de Helena Valentí, Martínez Roca, Barcelona, 1999.
- MONSIVÁIS, CARLOS, *Amor perdido*, Era, México, 1977.
- PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- PROPP, VLADIMIR, *Morfología del cuento*, Colofón, México, 1992.
- RAMOS, SAMUEL, *El perfil del hombre y la cultura en México*, El Colegio Nacional/Espasa Calpe (Colección Austral Mexicana), México, 1999.
- SAID, EDWARD, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979.
- Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1596), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego, Con referencias y revisiones de 1909, la liga bíblica, las sagradas escrituras para todos.
- SHAYEGAN, DARYUSH, *Cultural Schizophrenia: Islamic Societies Confronting the West*, trad. de John Howe, Saqi Books/Syracuse University Press, Londres, 1992.
- TUDOR, ANDREW, *Cine y comunicación social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- TUÑÓN, JULIA, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998.
- ZILBERGELD, BERNIE, *Male Sexuality*, Nueva York, Bantam Books, 1978.