

La resimbolización del personaje invidente en el discurso poscolonial: el caso de una novela y una película egipcias

Hammam Mohamad Al Rifai
Ada Aurora Sánchez Peña
Universidad de Colima

Resumen. En este artículo se explora la interpretación que realizó el director egipcio Daoud Abdel Sayyed en su cinta *Kit Kat* de la novela *Malik Al-Hazin*, de su compatriota Ibrahim Aslan. La investigación se concentra en los desafíos que presenta la adaptación del personaje invidente de la novela al cine. De este modo, el análisis revela la decisión del cineasta de suprimir la actitud poscolonial activa en el texto literario; además, reflexiona sobre la tensión teórica que genera esta elección en la estética de la recepción del lector-espectador.

Palabras clave: 1. estética cinematográfica,
2. literatura, 3. representación, 4. poscolonialismo.

Abstract. This article explores the interpretation realised by the Egyptian director Daoud Abdel Sayyed in his film *Kit Kat* of the novel *Malik Al-Hazin*, written by his compatriot Ibrahim Aslan. The research concentrates on the challenges presented by the adaptation to film of the blind character of the novel. In this way, the analysis reveals the decision of the director to suppress the active post-colonial attitude of the literary text and also reflects on the theoretical tension generated by this choice in the aesthetic of the reception of reader-spectator.

Keywords: 1. cinematographic aesthetic, 2. literature,
3. representation, 4. postcolonialism.

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

EL CINE EGIPCIO y la producción literaria egipcia raramente tienen a personajes invidentes como protagonistas. Tal parece que a los productores y a los empresarios les da miedo arriesgar con películas que tratan la discapacidad. Este hecho acaso refleja la apatía y falta de compromiso social general hacia los minusválidos. Sin embargo, represente lo que represente la ausencia temática de la discapacidad en las páginas literarias y en las pantallas, *Kit Kat* (1991),¹ la adaptación fílmica del cineasta egipcio Daoud Abdel Sayyed de *Malik Al-Hazin* (1983),² una novela de su compatriota Ibrahim Aslan, es, sin duda, un paso adelante, ya que se atreve a presentar un personaje minusválido, no obstante que la versión fílmica deja mucho que desear. Pero no nos adelantemos, y para ubicar a *Kit Kat* en el contexto de algunos elementos de la historia del cine egipcio, empecemos con un breve panorama sobre el cine de Egipto y las características de su industria, su producción, sus temas centrales, sus públicos.

El cine egipcio ha sido un componente vital de la historia moderna de Egipto en particular y del mundo árabe en general. Su evolución en el siglo veinte ha impactado en la producción musical y literaria, así como en la de casi todas las artes visuales. Su historia está íntimamente ligada a los procesos políticos, económicos y sociales, y su rol en la construcción de la identidad nacional egipcia es indudable (Abou Shadi, 1998:8).

En enero de 1896, Brunio, uno de los camarógrafos de Lumière, llegó a Egipto para realizar unos cortometrajes que más tarde fueron mostrados al público egipcio. Por el año 1908 Egipto ya tenía 10 cines, y como más y más egipcios veían películas hechas en Egipto por foráneos, el interés en desarrollar una industria nacional iba aumentando. Un paso significativo se dio en 1925 con la fundación de una compañía nacional para

¹ *Kit Kat*, 1991. Egipto. Dirección: Daoud Abdel Sayyed. Guión: Daoud Abdel Sayyed, basado en *Malik Al-Hazin*, novela de Ibrahim Aslan. Reparto: Mahmoud Abdel Aziz como Sheik Hosni y Sharif Mounir como Youssef. Duración: 112 minutos.

² La primera edición de *Malik Al-Hazin* fue publicada en El Cairo por Al-Kahira Publications en 1983, aunque la edición que utilizamos en este estudio fue publicada en Beirut por Dar Al-Aedab en 1992.

Culturales

fomentar el arte cinematográfico financiada por el Banco de Egipto. Pero el paso más importante fue la fundación de los Estudios Misr en 1935. Estos estudios se convirtieron en una base sólida para el desarrollo de la industria fílmica en Egipto (Abou Shadi, 1998:23).

Desde sus primeros años, el cine egipcio se ha caracterizado por su tendencia realista. En este sentido, la película *Kit Kat* no es la excepción. Pero la tradición realista egipcia no podrá ser entendida si no se toma en cuenta la aportación del gran director Salah Abu Saif, quien moldeó el género realista y le imprimió sus huellas personales. Sus películas retratan la vida de los barrios pobres y la lucha de las clases bajas para sobrevivir. Muestran siempre los aspectos psicológicos de los personajes en relación dialéctica con sus raíces sociales. Muy pocos directores egipcios pueden negar la influencia del cine de Abu Saif en su obra, y seguramente Daoud Abdel Sayyed no pertenece a esta minoría (Abou Shadi, 1998:73).

En *Kit Kat*, Mahmoud Abdel Aziz representa a un hombre ciego, Sheik Hosni, que –a diferencia de su hijo, que sí puede ver pero se encuentra frustrado– enfrenta la vida con una actitud ingeniosa y un optimismo envidiable. La discapacidad del personaje ciego no ha podido privarlo de disfrutar de los placeres de la vida. Sheik Hosni se burla de su condición: monta una motocicleta, tiene aventuras sexuales esporádicas, consume drogas e incluso logra escapar de la persecución policiaca en diferentes ocasiones. Parece que al perder la vista Hosni ha ganado algo más importante: una iluminación que le permite ver su vida y a las personas que lo rodean con una perspicacia asombrosa y un agradable sentido del humor.

La proyección de “poderes” excepcionales en los personajes invidentes adquiere la connotación de una especie de norma que ha regulado el discurso fílmico a lo largo de la historia del cine. Los ciegos, como personajes, suelen ser estereotipados. Como en el caso de los “tontos”, tienen poderes extraordinarios que les permiten descubrir la “verdad” (pensemos en el teatro de Shakespeare, por ejemplo). En otras ocasiones, aparecen como gente desamparada que necesita compasión y apoyo, pero que goza a la vez de poderes espirituales casi mágicos.

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

Frente a estos planteamientos poco realistas, *Kit Kat* ha optado por una versión de la ceguera bastante moderada y verosímil. El personaje invidente, Sheik Hosni, como cualquier humano, tiene lados buenos y malos, que se manifiestan en el contexto de los valores de su propia sociedad y en los códigos de significación culturales, y no se representa como alguien inferior a los demás. Por fortuna, aquí no fue aplicada la trillada fórmula cinematográfica que dicta que en caso de que el protagonista sea minusválido al final debe ser operado y curado de su discapacidad. Nada de que el paralítico debe volver a caminar, el ciego recupere la vista o el enfermo mental se convierta en un ser inspirado o en un poeta visionario.

Sin duda alguna, Mahmoud Abdel Aziz ha hecho un esfuerzo notable para sumergirse en su papel y liberarse de las asociaciones inevitables que genera su condición de *superstar* en la memoria del público. Con todo, a pesar de su actuación inspirada, no debe pasarse por alto la posibilidad de que actores minusválidos asuman el rol de personajes discapacitados en el cine. Con esto no quiere decirse que los actores consagrados y famosos no puedan llevar a cabo actuaciones formidables y convincentes. En *Scent of a Woman* (1992), una película dirigida por Martin Brest con un guión de Bo Goldman, Al Pacino representó a un militar veterano ciego y obtuvo –después de cinco nominaciones– el Oscar por su brillante caracterización. Al Pacino representa a un ciego duro, obstinado y hedonista que se ha cansado de vivir. Sus dos grandes pasiones parecen ser manejar carros de lujo y seducir mujeres guapas. Por cierto, la película es un *remake* del largometraje italiano *Profumo di donna* (1974), dirigido por Dino Risi y adaptado a la pantalla por Risi y Ruggero Maccari de *Il Buio e il Miele* (1969), una novela de Giovanni Arpino. La versión italiana de la cinta también fue nominada al Oscar, en 1976, como mejor película extranjera y como mejor guión adaptado. Más significativo resulta que Vittorio Gassman, un genio de la interpretación, fue seleccionado como mejor actor en el Festival de Cannes en 1975 por una actuación como personaje invidente.

Otra representación excelente de una persona que se está quedando ciega es la de la famosa cantante islandesa Bjork como

Culturales

Selma en *Dancer in the Dark* (2000), una película dirigida por Lars von Trier. Selma tiene un mal hereditario, que su hijo también padece, y emigra de Checoslovaquia a los Estados Unidos para poder operar al niño. La película presenta a una madre fuerte y decidida que se apasiona por la música y el baile a pesar de su trágica lucha contra la discapacidad. Bjork ganó el premio de mejor actriz en Cannes 2000 por su rol en *Dancer in the Dark* y la película fue condecorada con la Palma de Oro en el mismo festival.

Así como muchos artistas considerados como celebridades y superestrellas han conseguido logros relevantes al interpretar personajes con capacidades diferentes, también actores minusválidos y poco conocidos han alcanzado actuaciones talentosas e inspiradas al representar a personajes discapacitados en la pantalla, aun en contra de las dificultades que han tenido para desarrollar su trabajo, pues son parte de círculos sociales discriminados.

Mohsen Ramezani, el niño invidente y actor iraní que destacó en el papel de Mohammad en *El color del paraíso* (1999), película escrita y dirigida por Majid Majidi, es un ejemplo de lo que apuntábamos líneas arriba. Ramezani encarna, tanto en la película como en la vida real, al ser humano y artista a quien la ceguera no le ha impedido aprender, gozar de la belleza y amar por encima de las adversidades. Ramezani ha tenido la suerte de comprobar en los hechos que los minusválidos deben recibir una oportunidad porque sencillamente pueden ser tan artistas como cualquiera.

No obstante que Daoud Abdel Sayyed no optó por un actor invidente para interpretar el personaje de Sheik Hosni, la actuación de Mahmoud Abdel-Aziz resultó, como ya hemos mencionado, inspirada e inteligente; realmente logra comunicar el mensaje del director. Un artículo del periódico egipcio *Al-Ahram* cita un comentario de Abdel Sayyed que podríamos interpretar como una síntesis de la intención comunicativa del cineasta. Éste afirma que Sheik Hosni “nos muestra que el primer paso para combatir la minusvalía es reconocerla. Hosni pudo convivir con su discapacidad porque simplemente no se detenía demasiado en ella. Todos tenemos incapacidades de un tipo u otro,

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

pero también tenemos habilidades que nos ayudan a seguir adelante con la vida”.³

Cabe destacar la decisión del director egipcio de convertir a Sheik Hosni en protagonista principal de la película *Kit Kat*, a pesar de que en *Malik Al-Hazin* el protagonista principal es Youssef El-Naggar, un joven cuya verdadera pasión es escribir. Este cambio significativo y drástico que implica el traslado del peso narrativo de un personaje a otro tiene distintas implicaciones: si bien nos muestra el interés del cineasta por el mundo de los invidentes, también nos enfrenta con el proceso de adaptación de un personaje literario a la pantalla como un ejercicio sumamente complejo que frecuentemente resuelve el adaptador con ciertos trucos. En este sentido, la adaptación de Daoud Abdel Sayyed no modificó arbitrariamente a los personajes, puesto que procede de un análisis serio sobre qué dejar, qué omitir y cómo transmitir el mensaje. Para empezar, el espacio narrativo dedicado a un personaje en la novela no podría ser el mismo en la película. El texto novelístico, naturalmente, tiende a ser más extenso y abarcar más personajes. En contraparte, las películas tienen que limitarse a un número reducido de personajes que puedan captar la atención del espectador. En el caso de *Malik Al-Hazin*, la novela está elaborada, en casi todos los capítulos, con la realidad interna de los personajes y sus percepciones del espacio, en tanto que la película de Daoud Abdel Sayyed está elaborada a partir, principalmente, de eventos externos y diálogos. Los estados anímicos y las divagaciones de los personajes no pudieron ser representados fácilmente en la película. Con seguridad, la novela –por su gran número de personajes– constituyó todo un reto para el adaptador y un riesgo para el productor. Quedarse con muchos personajes aumentaría el tiempo de la película más allá de los límites tolerados por la industria. Tomar la decisión de deshacerse de algunos personajes y quedarse con un ciego como protagonista principal podría significar mutilar la historia y enfrentar el rechazo y la apatía de un público que se incomoda con el tema de la invalidez.

³ Citado por Gihan Shahine en su artículo “Willing and Able” (*Al-Ahram Weekly*, núm. 468, febrero del 2000, pp. 10-16). Obtenido de la red mundial (<http://weekly.ahram.org.eg/2000/468/feature.htm>) el 10 de diciembre de 2003.

Culturales

Como afirma Erving Goffman, “la sociedad establece los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales en los miembros de cada una de esas categorías” (2001:11-12). Socialmente, la discapacidad sigue siendo estigmatizada y los minusválidos son vistos con incomodidad, como personas raras y extrañas, o sea, como *otros*. De allí que se facilite llegar a las conclusiones prejuiciosas de que mucha gente no se interesaría a la primera por una película completa sobre el tema de la minusvalía y de que ésta no podría convertirse en una película taquillera, agradable para un público que pretende tener un rato de diversión. Sin embargo, los temores de la industria, si bien se alimentan de un consenso social que discrimina a las minorías y refuerza a la vez este consenso, son en todo caso infundados, y en este sentido *Kit Kat* lo confirma, pues tuvo un éxito considerable en Egipto.

De hecho, la novela fue un éxito mayor. Cuando en 1983 Aslan publicó su novela *Malik Al-Hazin* causó gran sensación en los círculos literarios árabes. En palabras de Elias Khouri, el aclamado novelista libanés, ésta es una novela que “haría que cualquier novelista árabe muriera de envidia”.⁴

Como en otras novelas de Aslan, el protagonista principal es un personaje que creció en el distrito predominantemente obrero de Imbaba, y específicamente en la parte cercana al Nilo conocida como Al-Kit-Kat, debido a un centro nocturno del mismo nombre que había allí. Aslan mismo se parece mucho a su protagonista, y en varios aspectos representa (como persona y escritor) el humor, la ironía, el ingenio y la discreción del prototipo del ciudadano egipcio, si algo así pudiera existir. De extracción obrera, autodidacta, convertido en uno de los más distinguidos escritores de ficción en árabe, Ibrahim Aslan observa, como su personaje Youssef El-Naggar, los cambios que trae la vida y la estrechez de horizontes que parece acompañar a estas transformaciones. Su temperamento, al igual que el de su personaje, es melancólico y puede reconocerse en casi toda su obra.

⁴ Citado por Mona Anis en su artículo “Of Birds and Men” (*Al-Ahram Weekly*, núm. 485, junio del 2000, pp. 8-14). Obtenido de la red mundial (<http://weekly.ahram.org.eg/2000/485/bks1.htm>) el 14 de mayo de 2003.

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

Malik Al-Hazin, que significa literalmente “Malik el Triste”, es también el nombre árabe de la garza. En el epígrafe de su novela, Aslan establece el tono para identificar al pájaro con Youssef El-Naggar: “Según afirman, te sientas cerca de los canales y ríos, y una vez que se secan o baja su nivel, la aflicción te abrumba, y te deja silencioso y triste” (Aslan, 1992:3). La vida del protagonista de *Malik Al-Hazin*, Youssef El-Naggar, se escenifica en El Cairo de los sesenta y setenta. El-Naggar es un joven que aspira a ser escritor y que vive una vida desapegada y socialmente alienada; se sabe muy poco sobre sus lazos familiares.

Como hemos mencionado, en el texto literario Youssef tiene una sola preocupación: qué y cómo escribir. No obstante, en la cinta El-Naggar es reducido a un papel menos central, mientras la conmovedora historia de Sheikh Hosni como un hombre ciego que ha perfeccionado el arte de aparentar ver domina la trayectoria del relato. La manera en que Hosni se incorpora al mundo de su pobre vecindad, los incansables intentos de expresar cada momento de sus días y el apasionado amor por los placeres de la vida hacen que los vecinos de Hosni eventualmente se contagien de un sutil optimismo, lo mismo que, por añadidura, los espectadores de la película.

Al respecto, cabe destacar que las adaptaciones fílmicas exigen un alto grado de participación de los espectadores que están familiarizados con el origen literario de la cinta. En un primer nivel de acercamiento, existe nuestro conocimiento previo de Sheik Hosni, cómo es él y cómo va a actuar y responder a los acontecimientos. Este hecho puede facilitar el trabajo de adaptación del cineasta, pero también puede complicarlo. En *Malik Al-Hazin*, Sheik Hosni entabla una amistad con Sheik Yuneid, también un invidente. Cuando esto ocurre en la película, los espectadores que han leído el libro, como nosotros, se sienten “confirmados”. Pero la dificultad de adaptar un tipo de narración a la otra proviene de la necesidad de hallar un impacto igual o análogo al que experimentamos como lectores. Nosotros ya sabemos que Sheik Hosni engaña a Sheik Yuneid haciéndole pensar que él sí ve y que lo llevará en una lancha a pasear sobre la orilla del Nilo. Sin embargo, la lancha se adentra mucho en el agua, y Sheik Hosni se da cuenta de que ya no sabe

Culturales

regresar solo y de que su voz pidiendo auxilio no alcanzará la orilla. Yuneid, completamente aterrorizado por la situación, se tira al agua (Aslan, 1992:56). Al suceder esto en la versión fílmica, asentimos confirmando; sin embargo, la repetición limita el impacto de nuestra sorpresa. Es lógico que no volvamos a sorprendernos igual, pues sólo hay una “primera vez” en la fuerza total del impacto. En un nivel más complejo, quizás de mayor sentido, aportamos un elemento de retrospección a los personajes mientras se desdoblán y “desenredan” frente a nuestros ojos. Así, reconocemos que Sheik Hosni ya vendió la casa por una cantidad diaria de *hashish* durante seis meses, a pesar de su negación a reconocer el trato.

Cuando vemos una adaptación, todo viene a encuadrarse en una visión doble.⁵ Está nuestro personaje ciego, abocetado de acuerdo con lo que recordamos de la novela de Aslan, y el personaje de Abdel Sayyed, el cual se puede sobreponer al nuestro para que exista fusión entre ambos caracteres. Sin embargo, el director puede fracasar en persuadirnos de aceptar su interpretación o retrato del personaje de la novela. Consecuentemente, surge un estado de tensión y mantenemos cierta distancia con el personaje creado por el cineasta. La diferencia en el resultado no tiene mucho que ver con la consistencia absoluta de los rasgos del personaje entre la novela y la película, sino con la continuidad de nuestras impresiones y emociones. Por ejemplo, aunque Sheik Hosni en la cinta logra al final juntar el dinero para su hijo Youssef, quien quiere viajar al extranjero, no nos cuesta trabajo identificarlo con el Hosni de la novela. Hosni, al fin y al cabo, a pesar de su indulgencia y promiscuidad, siempre fue bien intencionado. Sin embargo, la anécdota no existe tal cual en la narración de Aslan y su final feliz es ajeno al tono melancólico de la historia. Youssef, en la novela, de hecho, ni es hijo de Hosni ni pretende para nada abandonar su colonia: el Kit Kat.

La “doble visión” se confirma con mayor energía si atendemos

⁵ Para leer más sobre este punto recomendamos consultar “La adaptación fílmica frente a la otredad de los géneros”, artículo de Hammam Mohamad Al Rifai publicado en *GénEros: Revista de Análisis y Divulgación sobre los Estudios de Género*, año 10, núm. 30, junio de 2003.

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

la reacción que nos produce la adaptación de los personajes. Como en el caso de las escenas individuales de Hosni y de la secuencia de la historia, los malabares de la memoria operan a través de un proceso que nos conduce a buscar las alteraciones efectuadas sobre el personaje. Después de todo, éste es quien se dibuja más intensamente en nuestra reconstrucción individualizada y resimbolizada del relato. En otras palabras, la imagen de Sheik Hosni queda fija de una manera relativamente más sólida y activa en nuestra memoria que la trama o una escena en particular. Si pensamos en *Malik Al-Hazin*, lo primero que surge en nuestra mente son los personajes. Del mismo modo, cuando nos acordamos de la película, aparecen en nuestra memoria las imágenes de los personajes, encabezados por Sheik Hosni. Típicamente, cuando consideramos nuestra concepción del personaje de Hosni en la novela, tendemos a pensar una vez más en imágenes o “dibujos” formados en la mente por la manera en que imaginamos a un ciego resistiéndose a ser derrotado por la minusvalía, la pobreza extrema y la marginación, y negándose a renunciar al placer. Pero a pesar de la impresión de que hemos creado imágenes mentales distintas del mismo invidente, es probable que no contemos verdaderamente con una imagen precisa de los personajes literarios. Nuestra percepción de la apariencia física del protagonista tiende a ser muy vaga. Esta circunstancia no es debida nada más a la manera en que la memoria nos presenta un personaje, sino a los puntos de indeterminación característicos de la obra literaria. Roman Ingarden llama punto de indeterminación “al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objetivo correspondiente (1987:33). Todo personaje representado en la novela de Aslan contiene muchos puntos de indeterminación. Por lo general, épocas completas de la vida de Sheik Hosni no tienen ninguna representación explícita. Así que, aun con un personaje como Hosni, quien está descrito con tantos detalles en el texto novelístico de Aslan, casi desconocemos por completo cómo se relaciona con sus hijos, por ejemplo. Del color de su piel o qué tan alto o tan matizado era el timbre de su voz, o de su apariencia física, tampoco sabemos nada, salvo que era invidente y que cargaba un bastón. Las características indeterminadas afectan, cla-

Culturales

ro, la exactitud de la representación de su personaje en nuestra memoria y más tarde en la pantalla. A veces, la opinión que tenemos después de ver encarnado al personaje en la pantalla –y que consiste en negar que Mahmoud Abdel Aziz puede representar a Sheik Hosni– problematiza la lectura de dicho personaje.

Hemos mencionado que los actores reconocidos podrían limitar al personaje a pesar de lo brillante de su actuación. Wolfgang Iser sostiene que:

Al leer *Tom Jones* podría no haber tenido nunca una idea clara sobre este aspecto que tenía el héroe realmente, pero al ver la película, algunos podrían decir “Yo no me lo imaginaba así”. La cuestión aquí es que el lector de *Tom Jones* es capaz de visualizar al héroe él solo y por eso su imaginación percibe un gran número de posibilidades; en el momento en que estas posibilidades se reducen a una imagen acabada e inmutable, la imaginación deja de funcionar y sentimos que de alguna manera nos han engañado. Esto quizá es una simplificación excesiva del proceso, pero explica con claridad la riqueza potencial que resulta del hecho de que el héroe de la novela tiene que ser imaginado y no puede verse. Con la novela el lector debe usar su imaginación para sintetizar la información que se le da, y así su percepción es más rica y a la vez más íntima; con la película se limita sólo a la percepción física, y así todo lo que se recuerda del mundo que había imaginado se suprime brutalmente (1974:283).

Sabemos que Flaubert se negó a permitir que sus libros fueran ilustrados por la misma razón. Afirmó que “el dibujo de una mujer se parece a una mujer y nada más. De ahí en adelante la idea está cerrada, terminada, y todas las frases son inútiles”⁶ (1977:91).

Hemos sugerido antes que la evocación visual de los personajes tiende a ser difusa y vaga. Y lo cierto es que toda la evocación visual de una novela como *Malik Al-Hazin*, llena de personajes, tiende a ser borrosa, difuminada. De igual forma, la remembranza de su lenguaje. Es muy difícil confesar que la mayoría de las veces tenemos recuerdos débiles e inexactos del lenguaje específico de una novela que hemos leído. La dificul-

⁶ Carta a Ernest Duplan citada por Jean Ricardou en *Problèmes du nouveau roman*, París, 1977.

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

tad surge de la convicción casi canonizada de que una novela vive en su lenguaje: personajes, acciones, temas, son lenguaje. En efecto, algunos teóricos insisten en que esos elementos novelísticos no tienen otra existencia significativa.

Para Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, por ejemplo, el problema del personaje es, ante todo, lingüístico. El personaje para ellos no existe fuera de las palabras. Es “un ser de papel” (1972:259). Laffay, por su parte, se declara afín con esta postura y afirma que incluso Hamlet y Macbeth existen solamente como palabras en una página impresa. Los personajes, según el autor, no tienen conciencia y hacen cualquier cosa que les pida el novelista o el cineasta. El sentimiento de que son gente viva y de que su personalidad determina sus acciones es un truco artístico, o más bien una ilusión (Laffay, 1973:135-136). Sin embargo, frente a esta tendencia crítica argumentamos que quizás en el análisis final el objetivo de la literatura y el cine es, en parte, la creación de una ilusión. Además, esta ilusión no podría existir en ningún lugar sino en la mente del lector-espectador.

Para fortalecer nuestra postura es oportuno recurrir a Chatman, quien propone una teoría abierta acerca del personaje. Los personajes, según él, no son seres vivos, pero eso no significa que “como imitaciones construidas estén limitadas de alguna manera a las palabras de un libro. Es evidente que su existencia a nivel puramente verbal es relativamente superficial” (1990:126). Con demasiada frecuencia recordamos vivamente personajes ficticios, y no obstante, no recordamos ni una palabra del texto a través del cual cobraron vida. Decir que un personaje existe nada más como palabras es como decir que “una estatua es un precipitado de mármol” (1990:174). Además, Chatman rechaza las ideas de los formalistas y de algunos estructuralistas que sostienen que los personajes son producto de las tramas y que sus rasgos sólo pueden ser “funciones”. Es decir: ellos sólo quieren analizar lo que hacen los personajes en una narración y no lo que son “en relación a una medida moral psicológica externa” (1990:119).

No obstante, el autor de *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990) también subraya que estructuralistas poco ortodoxos como el tardío Todorov y Barthes

Culturales

han llegado a reconocer la necesidad de una noción más disfuncional del personaje. Pues aunque Barthes insista en que la noción del personaje es secundaria y totalmente subordinada a la noción de la trama, sin embargo, llega a aceptar que el problema del personaje no desaparece con facilidad. Todorov, por su lado, distingue dos categorías amplias de narraciones con dos diferentes clases de personajes: “las narraciones centradas en la trama o psicológicas y las centradas en el personaje o psicológicas” (1990:121). Chatman aplaude esta modificación de posiciones –aunque sea muy pequeña– desde el punto de vista estructuralista y propone, al mismo tiempo, una teoría que trata a los personajes como “seres autónomos y no como simples funciones de la trama”. Esta noción coincide perfectamente con los teóricos de la recepción al afirmar que el personaje es simbolizado, imaginado o “construido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicada por el discurso a través del medio que sea”, es decir, sea el medio novelístico, el fílmico, el televisivo, etc. Después de todo,

¿Qué es lo que reconstruimos? Para empezar, nos llega con una simple respuesta: “Cómo son los personajes”, en la que “cómo” implica que sus personalidades son abiertas, sujetas a nuevas especulaciones y enriquecimientos, visiones y revisiones. Por supuesto, hay límites. Los críticos se oponen con toda la razón a las especulaciones que rebasan los límites de la historia o buscan detalles demasiado concretos o superfluos. El tipo de comprensión que se busca es “profunda” en vez de ilógicamente ampliada o innecesariamente específica; se enriquece con la experiencia de la vida y del arte y no por medio de locas ilusiones (1990:128).

A veces el problema se asocia, sencillamente, con el aspecto del actor. El hecho de que éste no se parezca suficientemente al personaje, tal y como está descrito en el libro, puede generar tensión y falta de identificación. Sin embargo, Abdel Aziz se sumerge bastante bien en su rol, y el que no sea un minusválido añade en este caso créditos a su carrera profesional y a su talento como actor. Además, la historia del séptimo arte nos brinda ejemplos que prueban que la semejanza o diferencia física entre

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

el personaje literario y su proyección fílmica juega un papel secundario, ya que en muchas películas exitosas no ha influido ni para bien ni para mal. Piense usted en la impresionante y bella Vivien Leigh como Scarlet O'Hara, quien, si nos apegáramos a la novela de Margaret Mitchel, no debería ser atractiva.

A pesar de que no son las posibles faltas de concordancia entre la representación fílmica y la apariencia física, ni la calidad histriónica, elementos cuestionables en la cinta, hubo otras razones que impidieron nuestra aceptación completa de Mahmoud Abdel Aziz en su rol como Sheik Hosni. Podemos pensar en las asociaciones que un actor como Abdel Aziz puede invocar. Estas asociaciones podrían estar construidas en parte por su figura pública y en parte por los papeles que le hemos visto actuar antes. Obviamente, estamos conscientes de las poderosas personificaciones que algunos actores pueden proyectar. Por eso, precisamente, muchos directores optan por asignar roles a actores menos conocidos por el temor al rechazo de un público acostumbrado a ver a sus actores en ciertos roles y no en otros. Pero la reconstrucción de Abdel Aziz como Sheik Hosni tiene una calidad camaleónica que supera las asociaciones que invoca la fama y la celebridad del actor. El éxito de su interpretación proviene, en parte, del grado en que su reconstrucción y resimbolización del personaje ciego coincide en gran medida con la de muchos lectores. Naturalmente, cuando creamos o construimos en nuestra imaginación a un personaje novelístico añadimos a los rasgos las tendencias psicológicas y a las acciones la fuerza de nuestra respuesta emocional. En este sentido, cabe destacar que el talento de Abdel Aziz radica en adivinar nuestra respuesta, representarla y comunicarla íntimamente.

Entonces, si no es que el actor carece del poder de persuasión, ¿qué es lo que falló? Aunque la actuación de Abdel Aziz estuvo revestida de un existencialismo intenso y un sentimiento dramático creíbles, él sencillamente no pudo fusionarse con el Sheik Hosni del texto narrativo. No es que fuera gordo, pasivo o bajo de estatura, o que le faltara carisma o algo de esa sensualidad aventurera que necesitaba el personaje. La discrepancia entre los dos personajes radica en que el hilo principal del tejido narrativo, es decir, una actitud poscolonial que cuestiona al auto-

Culturales

ritarismo, se encuentra suprimido en la cinta. Debido a esta supresión no pudieron amalgamarse completamente nuestra lectura del personaje de Sheik Hosni con la del director Abdel Sayyed interpretada por Abdel Aziz.

Ahora bien, si los críticos, como lectores de la obra literaria, resimbolizan al personaje invidente y lo hacen suyo en el proceso de lectura, también el cineasta que intenta adaptar este personaje a la pantalla pasa por un proceso análogo. De ahí viene la complejidad de ver a un personaje en una película adaptada de un libro que hemos leído. Interpretamos y resimbolizamos Sheik Hosni de la película con base en nuestra interpretación anterior (la del libro). No hay que olvidar que nuestra interpretación de Sheik Hosni de la película es, a la vez, una interpretación de otra interpretación, una interpretación de la interpretación del cineasta del personaje de la novela. Hemos insistido en que a veces estas interpretaciones chocan y que al Sheik Hosni de la pantalla le faltó algo, incluso cuando la lectura que hace el cineasta del personaje invidente coincide, en muchos aspectos, con la nuestra.

Para empezar, cualquier intento por reconstruir al personaje de Sheik Hosni exige una reflexión sobre su totalidad, sus rasgos y su unicidad. En realidad, la total aprehensión de un personaje es algo que nunca se va a alcanzar. Como afirma Chatman: “Los horizontes de la personalidad siempre retroceden ante nosotros. Al contrario de los geógrafos, los biógrafos no tienen nada que preocuparse de que se acabe el trabajo” (1990:126). Sabemos que el cineasta no puede copiar al pie de la letra los detalles de la novela y se encuentra obligado a hacer ajustes y cambios para plasmar el espíritu de la obra literaria en la pantalla sin fastidiar al espectador con información que pueda ser omitida. Definitivamente, no se trata de registrar todos los datos de un protagonista, sino de capturar lo que Milan Kundera llama “el código existencial del personaje” (1987:45). Desde esta perspectiva, Sheik Hosni es la personificación de un problema de la existencia humana, una demostración imaginativa de lo que puede ocurrir a un hombre invidente y la enseñanza de las posibilidades hipotéticas de sus actos. Dice Kundera que al escribir *La insoportable levedad del ser* se dio cuenta de que el

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

código de un personaje se forma de “algunas palabras clave” (1987:45). Ahora, si el código de Tomás en la novela de Kundera es “la levedad, el peso” (1987:45), ¿cuál sería el código de Sheik Hosni tanto en la novela como en la película? Sin duda alguna, el código existencial de Sheik Hosni es la ceguera. Pero, entonces, ¿qué es lo que sostiene la diferencia que hemos percibido entre el personaje novelístico y el personaje fílmico? O para decirlo en otras palabras, ¿qué es lo que establece la diferencia entre dos versiones de un mismo personaje caracterizado por la ceguera? Afortunadamente, Kundera nos ha alertado sobre la calidad de la acción en el personaje, afirmando que “mediante la acción sale el hombre del mundo repetitivo de lo cotidiano, mediante la acción se distingue de los demás y se convierte en individuo” (1987:29). Tal como se ha dicho, la acción de Sheik Hosni en la novela es consecuente con toda una actitud profundamente democrática y libertaria que reina en la novela y que se halla ausente en la película. Esta actitud poscolonial es compartida por otros personajes en la novela, como Awadallah, o más bien el príncipe Awadallah, como le llama el narrador en la novela. También Yussuf, el protagonista principal, es cómplice de esta actitud, que es en realidad la actitud del novelista mismo, y que consiste en cuestionar constantemente el sentido de un racionalismo pragmático que se presenta a sí mismo casi siempre como una verdad universal y pretende regir al mundo con una avaricia superficial que ve la ganancia como un valor absoluto. Un sistema de dominación impuesto sobre Egipto por los colonizadores y que sobrevivió no *a pesar de* sino gracias a los regímenes locales que reemplazaron a las potencias colonialistas, autoproclamadas como amos de los pueblos de la zona. La ironía reside en que, aun después de las luchas por la liberación nacional y de que Egipto y la mayor parte del mundo árabe han alcanzado la independencia oficial, poco ha cambiado. De ahí proviene la relevancia de la postura de Edward Said, quien, apoyándose en una observación perspicaz de Fanon, sostiene que “la mera sustitución de los funcionarios y oficiales blancos por sus equivalentes de color... no garantiza que los funcionarios nacionales no vayan a reproducir las antiguas costumbres” (1996:333). Pero no solamente los funcionarios, también las

Culturales

capas locales de la burguesía conservadora que surge como una copia deforme de la burguesía moderna y liberal de los centros metropolitanos muestran síntomas patológicos de la sociedad de consumo. En la novela, más allá de la casa de Sheik Hosni, lo que está en juego es el café del barrio como un espacio representativo del alma y la historia de la vecindad, de toda la riqueza y complejidad de la vida comunitaria, incluyendo las amistades, la hermandad, el sufrimiento, los amores, la búsqueda de la felicidad y hasta las historias de los gobiernos autoritarios y corruptos. Ahora bien, esta observación nos remite a la afirmación de H. Lefebvre de que en cualquier búsqueda el espacio en los textos literarios se halla bajo todas las apariencias: contenido, proyectado, soñado y especulado (1997:14-15). La cita de Lefebvre, por cierto, se relaciona con el pensamiento de Foucault, para quien el espacio es fundamental en cualquier forma de la vida comunal y en cualquier ejercicio del poder⁷ (During, 1993:168). De este modo, tanto la novela como la película son el relato de la pérdida del espacio privado de Sheik Hosni (su casa), al ser seducido por Haram, el vendedor de *hashish*. Pero en la novela lo que están tramando los *nouveaux riches* del barrio no se limita a la casa del pobre ciego adicto al *hashish*; se trata de comprar el café para derrumbarlo y luego establecer en su lugar un negocio lucrativo. Ahora que ya se efectuó la venta, el príncipe Awadallah siente que “el hilo se rompió, el café se perdió y Awadallah se perdió...” (Aslan, 1992:123). Sheik Hosni y el resto de los clientes del café no saben que ésa será la última noche. Y Awadallah reconstruye en su discurso la historia colonial de un barrio de tradición que antes era un centro de diversión para la nobleza acomodada y un campo de descanso para los soldados de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, y mucho antes, también, un testigo de la Batalla de las Pirámides, del 21 de julio de 1798, entre las fuerzas invasoras de Napoleón y el movimiento nacionalista egipcio, una batalla conmemorada en el arco de la gran puerta de piedra del Kit Kat. Después de Napoleón, el barón Henry

⁷ Una entrevista con Michel Foucault realizada por Paul Rabinow, reimpressa bajo el título “Space, Power and Knowledge”, en Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londres/Nueva York, 1993.

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

Meyer convirtió la zona en un campo para sembrar melón amarillo, enseguida en una caballeriza para sus caballos árabes de raza pura, y finalmente, en el Kit Kat que el señor Kalomiros rentó para convertirlo en el centro nocturno de los secretarios, funcionarios y reyes. Ahora el barón Henry Meyer y el señor Kalomiros ya dejaron de existir y los ejércitos de Napoleón, como los del imperio británico, se retiraron; pero los nativos que laboran en el Kit Kat se quedan y lo que sobrevive de su mundo, es decir, el café como el corazón de su comunidad, está siendo amenazado de nuevo. Todo esto ocurre en la novela con un trasfondo de turbulencia política representado por el movimiento de los estudiantes, asistidos por otros sectores de la sociedad egipcia. Como es de esperarse, el movimiento estudiantil suscita la represión de las autoridades. Si bien Sheik Hosni no puede ver, el ruido de las bombas y las balas y el olor penetrante de los gases lacrimógenos no son suficientes para que se abstenga de su recorrido de siempre por su barrio y entre su gente. La densidad de los gases letales aumenta, y Hosni se encuentra entre las bombas de los policías antimotines y las piedras de los protestantes. Lo alcanzan las balas, se desmaya y pierde su bastón. El señor Kadri (conocido como “Kadri el inglés” porque solía socializar con los ingleses y quien llegó a aprender el inglés y convertirse en un apasionado de los dramas de Shakespeare) encuentra a Sheik Hosni tirado en la calle y lo arrastra a su casa, donde quedó a salvo por un rato. Youssef El-Naggar contempla con tristeza que las bombas traen el sello de la nueva potencia mundial. Su marca de registro es “FL100-Federal Laboratorios, USA, 1976” (Aslan, 1992:159). Un cuadro del desgarramiento de las culturas poscoloniales que se hallan entre el afecto hacia lo profundamente humanístico en la más elevada producción cultural de occidente y los sentimientos de impotencia, rechazo y disgusto hacia el carácter coercitivo de la presencia imperialista en el seno de las sociedades colonizadas es hecho inteligentemente con la polifonía de los discursos de El-Naggar y Kadri, el primero sumergido en su tristeza frente a la descarada brutalidad ejercida contra los estudiantes, y el segundo, en su identificación amorosa con la literatura shakespeareana que termina transformando a Macbeth

Culturales

en una inspiración del movimiento democrático (Aslan, 1992:157). Así, bombas lacrimógenas y tragedias shakespearianas son la mejor expresión del dilema poscolonial. Sheik Hosni, por su parte, consciente de sus limitaciones físicas en la novela, nunca pierde su dignidad. En la novela de Aslan, los nativos, a pesar de sus limitaciones, su desventaja de poder en relación al centro metropolitano, rechazarán siempre la autoridad de este centro y serán lo que fueron antes de la llegada de sus conquistadores y lo que querrán ser después de la partida de éstos. Esta actitud hace eco de la postura de Mustafa Saeed, protagonista de *Season of Migration to the North*, novela del sudanés Tayeb Saleh. Dice Saeed: “Seremos lo que antes fuimos –gente corriente–, y si somos mentira, seremos una mentira inventada por nosotros mismos” (1970:50). También Sheik Hosni será un ciego, pero un ciego capaz de amar la vida y la libertad sin cargar con ningún complejo de inferioridad. Por eso asume la postura valiente de volver al lugar en que fue herido por las balas del gobierno y busca, tanteando en el suelo, su bastón perdido; en medio del caos y la inseguridad, arriesga de nuevo su vida. Por cierto, al momento de recuperar su bastón, Sheik Hosni palmea en su bolsillo un huevo de gallina y esboza, para sí, una gran sonrisa: los soldados del gobierno ni siquiera lograron romper el huevo que Hosni le ha robado a Um Rawayeh (Aslan, 1992:162).

Todo lo sustentado arriba nos invita a cuestionar la legitimidad de la resimbolización que hace el cineasta del personaje ciego. El asunto no está en ser fiel o no a la novela, sino –como hemos dicho– en la dimensión poscolonial del personaje invidente, que es activa en la novela y se encuentra suprimida en la película. A pesar de que la lectura fílmica del texto novelístico permanece en los límites de las posibilidades de la interpretación y tiene el mérito de conservar una representación bastante realista y menos estereotipada del personaje minusválido (una lectura diferente y atrevida, tomando en cuenta las normas prevalecientes en la industria cinematográfica), el silencio de la dimensión política en la cinta restringió los horizontes interpretativos del personaje ciego, eliminó un elemento que aumenta su impacto dramático y minimizó la posibilidad de

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

una fusión entre nuestra reconstrucción del personaje invidente y la reconstrucción que hace Daoud Abdel Sayyed. Podría no ser así para los espectadores que no conocen la novela y, por lo tanto, no se acercan a la película con expectativas políticamente orientadas. De cualquier forma, vale la pena preguntarse si el cineasta exploró todas las posibilidades dramáticas y todas las implicaciones sociohistóricas que enriquecen al personaje minusválido en la novela o si se autocensuró para mantener un enfoque casi antiséptico que pretende simplificar la problemática de la minusvalía en Egipto y la lucha de las personas discapacitadas para salir de la estigmatización social e, incluso, de una lucha más general que abarca toda la historia moderna de Egipto e involucra a la mayoría de los sectores y capas sociales del pueblo egipcio: la lucha por la independencia y en contra del autoritarismo, el oscurantismo y la corrupción.

La lectura que efectuó el cineasta definitivamente ignoró una línea importante en la textura de la novela, pero también ignoró un elemento en la realidad sociocultural concreta, al margen del hacer y deshacer del lenguaje artístico. Un detalle significativo sobre esta problemática de la relación entre el poder, el arte y la cultura es la salida de 350 intelectuales y artistas egipcios en defensa del novelista Aslan en mayo del 2000, después de que fue citado a comparecer ante el procurador general a efecto de declarar sobre su relación con la reimpresión de *A Banquet for Seaweed*, la controversial novela del sirio Haydar Haydar.⁸ Que un novelista sea cuestionado sobre el supuesto contenido ofensivo de una novela que él no escribió, parece ser una prueba más del aspecto tragicómico de los regímenes conservadores y autoritarios.

Malik Al-Hazin, pues, es una novela ingeniosamente elaborada que marca la exploración de Aslan de la inocencia y la experiencia, del desafío al autoritarismo y la búsqueda del mestizaje cultural, y se encuentra en el centro del *angst* contemporáneo, al tiempo que constituye, innegablemente, una obra digna de abordarse desde diferentes puntos de vista.

⁸ Para leer más sobre este caso se puede consultar “Banquet Serves up Indigestion”, artículo de Khaled Dawoud publicado en *Al-Ahram Weekly* (núm. 483, mayo del 2000, pp. 25-31). Obtenido de la red mundial (<http://weekly.ahram.org.eg/2000/483/eg13.htm>) el 26 de marzo de 2003.

Culturales

Bibliografía

- ABOU SHADI, ALI, *A Chronology of the Egyptian Cinema in Hundred Years, 1896-1994*, al-Majlis al-A'la lil-Thaqafah, El Cairo, 1998.
- AL RIFAI, HAMMAM MOHAMAD, "La adaptación fílmica frente a la otredad de los géneros", *GénEros. Revista de Análisis y Divulgación sobre los Estudios de Género*, 30, pp. 89-93, 2003.
- ASLAN, IBRAHIM, *Malik Al-Hazin*, Dar Al-Aedab, Beirut, 1992.
- CHATMAN, SEYMOUR, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, versión castellana de María Jesús Fernández Prieto, Taurus Humanidades, Madrid, 1990.
- DURING, SIMON (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londres/Nueva York, 1993.
- GOFFMAN, ERVING, *Estigma: La identidad deteriorada*, trad. de Leonor Guinsberg, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- INGARDEN, ROMAN, "Concretización y reconstrucción", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.
- ISER, WOLFGANG, *The Implied Reader, Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- KUNDERA, MILAN, *El arte de la novela*, Editorial Vuelta, México, 1987.
- LAFFAY, ALBERT, *Lógica del cine: Creación y espectáculo*, trad. de Fernando Gutiérrez, Editorial Labor, Barcelona, 1973.
- LEFEBVRE, HENRI, *The Production of Space*, trad. de D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford (Reino Unido) y Cambridge (Estados Unidos), 1997.
- RICARDOU, JEAN, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, París, 1977.
- SAID, EDWARD W., *Cultura e imperialismo*, trad. española de Nora Catelli, Anagrama, Barcelona, 1996.
- SALIH, TAYEB, *Season of Migration to the North*, trad. de Danys Johnson Davies, Heinemann, Londres, 1970.
- TODOROV, TZVETAN, y OSWALD DUCROT, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Siglo XXI Argentina, Buenos Aires, 1972.

Resimbolización del invidente en el discurso poscolonial

Páginas de Internet

<http://weekly.ahram.org.eg/2000/468/feature.htm>

<http://weekly.ahram.org.eg/2000/485/bks1.htm>

<http://weekly.ahram.org.eg/2000/483/eg13.htm>