

El melodrama como instrumento de mediación en el Cine de Oro egipcio (1936-1968) y mexicano (1936-1957): los casos de las películas El-Khataya (1962) y Nosotros los pobres (1948)

A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts at George Mason University

by

Warsan Noor
Bachelor of Arts
George Mason University, 2011

Director: Lisa M. Rabin, Professor
Department of Foreign Languages

Fall Semester 2014
George Mason University
Fairfax, VA



THIS WORK IS LICENSED UNDER A [CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION-NONCOMMERICAL 3.0 UNPORTED LICENSE](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

Dedication

This is dedicated to my mother, Fatima Mohamoud Osman, my father, Mohamood Abdi Noor, to my Spanish professors at George Mason University, and to my Arabic teachers at Al-Shark, Middle and High School in Cairo, Egypt.

Acknowledgements

First and foremost, I would like to thank God for giving me the opportunity to study what I love, and to come into contact with so many wonderful people, cultures, and languages. Also, I thank Him for giving me health, a loving family and supportive friends. Secondly, I would like to thank my parents, Fatima Mohamoud Osman and Mohamood Abdi Noor, for teaching me the importance of education and for their love and prayers.

I extend a heartfelt thank you to the thesis committee members for reading, editing, and commenting on this work. Dr. Lisa Rabin, who without her immense assistance and guidance, I would not have completed this thesis. I am indebted to her for contributing her knowledge in the fields of Mass Media and Film Studies to this paper. During my six years at George Mason University, both as an undergraduate and a graduate student, she has been my guardian angel, and has provided me with both moral and academic support. I express my gratitude to Dr. Antonio Carreño-Rodríguez, for contributing his expertise in cultural studies and popular culture to this project, for his commitment to teaching excellence, and for his interdisciplinary teaching style, which has been enriching and has influenced my work. I thank Dr. Benjamin Cowan for his invaluable feedback, and for contributing his knowledge of Latin American History to this project.

I would also like to thank Dr. Joel Gordon, Professor of Modern Middle East History and Culture at the University of Arkansas, for his assistance and encouragement, for responding promptly to all my inquiries, and for reading suggestions.

I would like to thank and acknowledge my Spanish professors at George Mason University: Rei Berroa, Mark Golden, Jennifer Leeman, Ramón Planas, Marian Quintana, Michelle Ramos-Pellicia, and Esperanza Román-Mendoza. I list their names here in alphabetical order, but each one of them holds a special place in my heart with memories that I will cherish forever. I am tremendously grateful to them for teaching me valuable lessons about the language, the history and the culture of the Spanish speaking world. Without their collective teaching efforts, I would have not been able to write this thesis. I extend a heartfelt thank you to my friends: Thais Franco, Ana Linares, Rosalila Mastriano Irma Sosa, Rahma Maccarone, Eugenia Fernández, Thammanoon Iampramoon, and Leandro Pena for having faith in me even when I did not, and for their unwavering support. Last, but not least, I am immensely grateful to my siblings and cousins: Samale Noor, Asha Noor, Mohamed Noor, Abdulqadir Ismail, Adam Noor, Said Noor, Noor Noor, Faduma Noor, Nimo Noor, Ayaan Moussa, Nura Musa, and Sagal Musa for taking on many of my responsibilities so that I could concentrate on my studies.

Their love and prayers kept me sane while working two jobs, taking classes and writing this thesis. Thank you all.

Índice

	Page
Abstracto	viii
Introducción	1
El contexto histórico del Cine de Oro Egipcio y Mexicano.....	1
México.....	Error! Bookmark not defined.
Egipto	Error! Bookmark not defined.
Capítulo 1: El Marco histórico y teórico del Melodrama	6
Los orígenes del melodrama y sus predecesores.....	Error! Bookmark not defined.
El debate sobre el origen del melodrama	Error! Bookmark not defined.
Teatro: la influencia de la censura sobre el melodrama	Error! Bookmark not defined.
La evolución del melodrama: del teatro al folletín y la novela por entregas	Error! Bookmark not defined.
La marginalización del melodrama en la academia	Error! Bookmark not defined.
Re-evaluación del melodrama.....	Error! Bookmark not defined.
Entre influencia y resistencia: Hollywood y el melodrama mexicano y egipcio ...	Error! Bookmark not defined.
El rol de la música.....	Error! Bookmark not defined.
El melodrama: drama de las masas	Error! Bookmark not defined.
El campo y la ciudad: motivos del melodrama egipcia y mexicana ...	Error! Bookmark not defined.
<i>El hijo del pueblo y Ibn Al-Balad</i>	Error! Bookmark not defined.
Capítulo 2: <i>Nosotros los pobres</i> : un homenaje al arrabal mexicano	21
La trama de la cinta	Error! Bookmark not defined.
La historia de toda urbe y de todos sus habitantes	Error! Bookmark not defined.
<i>Nosotros los pobres</i> : un melodrama con estética realista	Error! Bookmark not defined.
El habla del arrabal.....	Error! Bookmark not defined.
El Moral Occult.....	Error! Bookmark not defined.

Las figuras femeninas del melodrama: entre la Virgen y la Malinche	Error! Bookmark not defined.
El maniqueísmo del melodrama: virtudes contra vicios	Error! Bookmark not defined.
Capítulo 3: <i>El-Khataya</i> : la lucha entre lo tradicional y lo moderno	35
Trama de la película	Error! Bookmark not defined.
Los pecados	Error! Bookmark not defined.
Linaje de sangre en la cultura árabe	Error! Bookmark not defined.
La nueva generación: hijos de la revolución	Error! Bookmark not defined.
Los valores tradicionales de familia	Error! Bookmark not defined.
La figura de la mujer	Error! Bookmark not defined.
Tradicón y modernidad, campo y ciudad	Error! Bookmark not defined.
<i>Si- el Sayed</i> : un patriarca absoluto con raíces literarias y culturales	Error! Bookmark not defined.
CAPÍTULO 4: <i>Nosotros los pobres y El-Khataya</i>	51
El imaginario nacional en las dos películas	Error! Bookmark not defined.
El realismo	Error! Bookmark not defined.
El macho y <i>Si-Al Sayed</i> : la imagen estereotípica del hombre mexicano y egipcio	Error! Bookmark not defined.
La dramatización de los secretos del pasado	Error! Bookmark not defined.
El uso de la música: el melo en el drama	Error! Bookmark not defined.
El poder de las estrellas: Pedro Infante y Abdel Halim Hafez	Error! Bookmark not defined.
Conclusión	68
Referencias	70

Abstracto

EL MELODRAMA COMO INSTRUMENTO DE MEDIACIÓN EN EL CINE DE ORO EGIPCIO (1936-1968) Y MEXICANO (1936-1957): LOS CASOS DE LAS PELÍCULAS EL-KHATAYA (1962) Y NOSOTROS LOS POBRES (1948)

Warsan Noor, M.A.

George Mason University, 2014

Thesis Director: Dr. Lisa M. Rabin

La llegada del cine tanto a México como a Egipto, un año después de su invención por los hermanos Lumière (1896), coincide con el trayecto hacia la modernización en los dos países. Las producciones cinematográficas también reflejan períodos de gran desarrollo económico. Se manifiesta en las cintas tempranas nuevos temas inspirados en el encuentro entre las masas y los procesos de la modernidad como la industrialización, la urbanización y la secularización. Con la introducción del sonido, el melodrama llega a ser la variedad por excelencia de la época denominada Cine de Oro tanto en Egipto como en México. Esta tesis analiza, desde la teoría literaria y cultural, dos melodramas: *El-Khataya* (1962) y *Nosotros los pobres* (1948), investigando su función como herramienta de mediación durante épocas de grandes cambios y como forma hermenéutica de la cultura popular.

En particular, el enfoque de esta tesis es la popularidad que logra este género en ambos países durante la Época de Oro y su papel en la construcción de industrias nacionales con una hegemonía cultural de alcance transnacional. La influencia actual de esas cintas en la cultura popular mexicana y egipcia es igual de importante en mi análisis. Guía mi investigación el modelo de mediación de Jesús Martín-Barbero, el trabajo de Peter Brooks sobre la imaginación melodramática así como el de Viola Shafik y Joel Gordon sobre la cultura popular egipcia. El rol de las películas anteriores a la creación de un imaginario nacional es investigado a partir de las conceptualizaciones de Benedict Anderson sobre el nacionalismo.

Propongo que ante la intrascendencia de los discursos tradicionales de las sociedades modernas, el melodrama viene a ser una fuente poderosa de construcción de identidades culturales, una guía moral y un instrumento de reconciliación que sitúa al sujeto moderno en una comunidad, que aunque es ficticia le proporciona un sentido de pertenencia. Asimismo, la visión maniquea de las tramas del melodrama, de dualidades enfrentadas, facilita su representación de corrientes políticas, económicas y sociales opuestas. La complejidad de la forma cinematográfica del melodrama y en particular su capacidad de captar multitud de aspectos, y recuperar y perpetuar imágenes y tradiciones de la cultura popular la convierte en una producción artística que debe ser evaluada más allá del análisis superficial que suele recibir.

Introducción

El contexto histórico del Cine de Oro Egipcio y Mexicano

La llegada del cine tanto a México como a Egipto, un año después de su invención por los hermanos Lumière (1896), coincide con el trayecto hacia la modernización en los dos países. Las producciones cinematográficas también reflejan períodos de gran desarrollo económico. Se manifiesta en las cintas tempranas nuevos temas inspirados en el encuentro entre las masas y los procesos de la modernidad como la industrialización, la urbanización y la secularización. Con la introducción del sonido, el melodrama llega a ser la variedad por excelencia de la época denominada “Cine de Oro” tanto en Egipto como en México. Esta tesis analiza dos melodramas: *El- Khataya* (1962) y *Nosotros los pobres* (1948) investigando su función como herramienta de mediación durante épocas de grandes cambios y como forma hermenéutica de la cultura popular.

También esta tesis examina la forma cinematográfica del melodrama desde la teoría literaria y cultural. Guía mi análisis el modelo de mediación de Jesús Martín-Barbero, el trabajo de Peter Brooks sobre la imaginación melodramática así como el de Viola Shafik y Joel Gordon sobre la cultura popular egipcia. El rol de las cintas anteriores a la creación de un imaginario nacional es investigado a partir de las conceptualizaciones de Benedict Anderson sobre el nacionalismo.

Ante la intrascendencia de los discursos tradicionales de las sociedades modernas, el melodrama viene a ser una fuente poderosa de construcción de identidades

culturales, una guía moral y un instrumento de reconciliación que sitúa al sujeto moderno en una comunidad, que aunque es ficticia le proporciona un sentido de pertenencia.

Asimismo, la visión maniquea de las tramas del melodrama de dualidades enfrentadas facilita su representación de corrientes políticas, económicas y sociales opuestas. La complejidad de la forma cinematográfica del melodrama y en particular su capacidad de captar multitud de aspectos, y recuperar y perpetuar imágenes y tradiciones de la cultura popular la convierte en una producción artística que debe ser evaluada más allá del análisis superficial que suele recibir.

Elijo Egipto y México como casos de estudio para analizar la popularidad que logra el melodrama en los dos pueblos y por la hegemonía cultural que exhiben sus producciones a nivel transnacional. La influencia actual de esas cintas en la cultura popular egipcia y mexicana es igual de importante en mi elección del tema. En las siguientes secciones presento una breve introducción sobre los tempranos comienzos del cine en ambos países hasta su momento álgido durante la época denominada Cine de Oro.

México

México da la bienvenida al cine durante el régimen de Porfirio Díaz. El mismo presidente se convierte en la primera “estrella de cine” con la producción de cortometrajes sobre sus visitas al Zócalo, así como sobre sus viajes a distintas ciudades mexicanas. La época de florecimiento denominada Cine de Oro es la culminación de varias décadas de desarrollo y avance en la producción fílmica, desde su introducción en el país a finales del siglo XIX hasta los años 30. Además, la modernización y la

«institucionalización» de la Revolución mexicana tras las décadas de los 20 y 30 ayudan al progreso del séptimo arte en dicho país (Aviña 11).

A pesar del éxito de las iniciativas anteriores, la industria del cine en México no se consolida hasta los finales de la década de los 30 cuando el desarrollo económico, junto con un renovado interés estatal por el medio, contribuye a la formación de un cine nacional. Según Andrea Noble, la producción de la película *Allá en el Rancho Grande* (de Fuentes 1936) marca el comienzo del Cine de Oro que llega a su ápice en los años 40 del siglo pasado. En dicho período, el cine se convierte en la sexta industria más importante del país (Noble 14-15). Por su parte, Carl Mora relaciona el boom del cine mexicano con el progreso económico logrado durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952) (Noble 15). La nueva industria contaba con el apoyo financiero y técnico de los Estados Unidos, proporcionado por la Oficina Estadounidense del Coordinador de los Asuntos Inter-Americanos (US Office of the Coordinator of Inter-American Affairs), tal relación nace del deseo de los Estados Unidos de recompensar a México por ser un aliado durante la Segunda Guerra Mundial (Noble 15). Más tarde, el establecimiento del Banco Cinematográfico en 1945, cuyo propósito era financiar películas mexicanas, favorece el avance del medio en este país (Noble 16).

Egipto

Igual que en México, la llegada del cine a Egipto coincide con una época de grandes cambios sociales (Malkmus & Armes 28). Desde sus tempranos inicios (1886), se estrenan varios cortometrajes en el Cairo y en Alejandría, en los cafés de las élites. La producción, exhibición y distribución de las cintas es manejada por europeos

principalmente, y en especial por italianos y franceses. El público espectador es también de los países anteriores. En esa época se despliega lo que se denomina un cine «colonial», o el uso de películas como vehículo que establece un discurso de legitimidad del imperialismo europeo (Malkmus & Armes 17).

La formación de una industria nacional en Egipto no surge hasta después de la Primera Guerra Mundial, solidificándose después de la Segunda. Las cintas egipcias utilizan música y baile como elementos principales de la puesta en escena y son un éxito total de taquilla. Tanto la prensa como la radio contribuyen a la popularidad de la «cultura del cine». Además, el teatro egipcio brinda un apoyo constante al medio a través de sus actores y directores, lo que explica la presencia de formas dramáticas en las películas tempranas (Malkmus & Armes 29).

La formación del *Estudio Misr* (Estudio de Egipto) en 1925 por el Banco de Egipto, la primera institución financiera nacional en el país, contribuye al florecimiento del cine y marca el comienzo de una industria nacional, que alcanzará su cima en los años entre la Segunda Guerra Mundial y la Revolución de 1952. El economista egipcio y presidente del Banco de Egipto en esa época, Talaat Harb, declara que la idea de la formación de un estudio nacional de cine tiene como propósito el establecimiento de una empresa capaz de producir películas egipcias con sujetos egipcios (“capable of making Egyptian films with Egyptian subjects”) (Armes & Malkumus 31). La visión de Harb se hace realidad durante la época del Cine de Oro, cuando la producción cinematográfica se convierte en uno de los productos más importantes del país, solo superada por la industria del algodón (Armes & Malkumus 31). Aparte del apoyo económico del estado, el

florecimiento de los melodramas egipcios también se debe a su habilidad de captar nuevas corrientes culturales del ambiente urbano.

Capítulo 1: El marco histórico y teórico del Melodrama

La obstinada persistencia del melodrama más allá y mucho después de desaparecidas sus condiciones de aparición, y su capacidad de adaptación a los diferentes formatos tecnológicos, no pueden ser explicadas en términos de operación puramente ideológica o comercial. Se hace indispensable plantear la cuestión de las matrices culturales, pues sólo desde ahí es pensable la mediación efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir, masivo.

---Jesús Martín-Barbero

De los medios a la mediación

Los orígenes del melodrama y sus predecesores

De acuerdo con el *Diccionario panhispánico de la Real Academia*, el origen del término melodrama viene de la combinación de la palabra griega *melos* y la francesa *drame* (del latín, *drama*) que significa música y actuar respectivamente. En Francia, durante el siglo XVIII, dicho término define las obras de teatro acompañadas de música. Este drama tiene como característica el exceso en las emociones, tramas que contienen coincidencias ilógicas, personajes arquetípicos como protagonistas, villanos y ayudantes. Este último suele ser alguien de la servidumbre. Las tramas presentan el antagonismo clásico entre la virtud y el vicio como fuerzas motoras de la acción. Los argumentos del melodrama tienden a manifestar tensiones, misterios y conflictos recargados que evocan los sentimientos de la audiencia. Aparte de Francia, que se considera la nación que vio nacer el melodrama, dicho género también se cultiva en otras partes del continente europeo como Inglaterra, Alemania e Italia, durante la misma época (Turim 308).

Los trances que surgen en las tramas del melodrama también se extienden al debate académico sobre su clasificación y valor artístico. Según Matthew Buckley, dicha forma es condenada al exilio entre los críticos a pesar de ser un género que intenta mejorar la función de drama como arte. Además sirve como guía en épocas tumultuosas como la Francia post- revolucionaria (176). El rechazo del melodrama y su desestimación a ser una especie de entretenimiento vulgar también añade a la confusión que rodea su categorización. Tal subgénero dramático es difícil de definir concretamente, ya que la presencia de lo melodramático en otras formas culturales, como la literatura o el cine de terror, permite que trascienda sus límites tradicionales de sentimentalismo. Para algunos estudiosos el melodrama es un género, para otros un modo o estilo (Mercer y Shingler). Los siguientes párrafos resuman los temas y debates más sobresalientes sobre el melodrama, así como los factores que contribuyen a su florecimiento como instrumento de mediación.

El debate sobre el origen del melodrama

Inglaterra y Francia disputan el lugar de origen del melodrama. Peter Brooks, en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, asegura que dicho espectáculo tiene su comienzo en Francia. Según Brooks, la primera obra de este género que se presenta en Inglaterra, *A Tale of Mystery*, atribuida a Thomas Holcroft, no es más que una traducción de la obra francesa *Coelina: ou l'enfant du mystère* del dramaturgo René Charles Guilbert Pixérécourt (1800). Otro factor que vincula el origen del melodrama al país galo es su florecimiento bajo la influencia de dramaturgos como Víctor Hugo y Pixérécourt. Según Gassner, estos dramas preparan el

público para la técnica utilizada por los autores del Romanticismo (297). Por su parte el crítico Kenneth Grahame Rae asevera que la antecendencia del género en Francia es relativa, ya que el melodrama francés es influenciado por la novela gótica inglesa (Britannica).

Teatro: la influencia de la censura sobre el melodrama

La censura y las leyes de los patentes contribuyen en el desarrollo del melodrama en Europa, y en particular en Inglaterra y Francia, como teatro alternativo, ya que la presentación de dramas que se consideran “serios” es limitada solamente en teatros donde frecuenta la clase alta (De Torres 56). En Inglaterra el Theatre Act de 1660, establecido por el rey Carlos II, limita el tipo de espectáculo que se puede exhibir en los teatros ingleses permitiendo tan solo dos salones de espectáculo, Covent Garden y Drury Lane, el derecho de presentar dramas «legítimos» (Woodfield 109). De igual forma el Theatre Act de 1737, dio al *Lord Chamberlain*¹ el derecho exclusivo de censurar y suspender, si así lo desea, cualquier obra de teatro sin explicación (Foy). Más tarde el Theatre Act de 1843 modifica las leyes anteriores estipulando que el *Lord Chamberlain* solamente podía censurar aquellas obras que considera de “mal” gusto o que atentan contra la “estabilidad” pública; bajo estas leyes la libertad del teatro sigue siendo restringida (Woodfield 109). Del mismo modo, en Francia el melodrama surge como drama alternativo al “teatro oficial” (Turim 308).

1. Lord Chamberlain fue un alto funcionario de la Corte Real del Reino Unido que entre otras responsabilidades fue encargado de la censura del teatro.

La evolución del melodrama: del teatro al folletín y la novela por entregas

Del teatro el melodrama se transforma a otro medio que es el folletín o historias que se entregan por partes «a mediados del siglo XIX», como indica Martín-Barbero (71). El avance tecnológico así como el aumento en la alfabetización del público ayudan a la popularidad de estas formas. El carácter secuencial de este medio y su prolongación cambian los modos de leer de la audiencia, ya que se identifica cada vez más con sus tramas interactuando con ellas como si fuesen parte de la vida real. Dicho fenómeno es evidente en la interacción del público con los medios, como señala Martín-Barbero: «Es por la duración que el folletín logrará ‘confundirse con la vida real’ disponiendo al lector a meterse en la narración, esto es a incorporarse a ella mediante cartas escritas al periódico que buscan incidir en el desarrollo de la trama» (72). De tal manera la audiencia del melodrama empieza desde el principio a expresar sus opiniones, sus gustos y sus exigencias en cuanto a lo que despliegan los medios. El investigador español también explica la relación intrínseca entre el melodrama y la cultura popular por su uso de gestos y lenguaje corporal típico del pueblo (154).

La marginalización del melodrama en la academia

Según Hermann Herlinghaus, los críticos de la cultura tardan en la evaluación del melodrama como «categoría interpretativa» (12). El autor señala dos factores por la cual los críticos no se enfocan en dicha forma, a saber, su incapacidad de percibir la función interpretativa de la cultura y la exclusión de este tipo de drama «por el discurso filosófico y el discurso poético de la modernidad» (12). En este sentido consideran las formas clásicas, como la tragedia, superiores al melodrama. Esta ideología percibe lo trágico

como algo que surge de una necesidad superior mientras que considera lo triste, es decir, el melodrama, como el resultado de la casualidad. Herlinghaus también señala que «la división entre intelectuales trágicos e intelectuales tristes sigue siendo una de las grandes ironías de la modernidad» (13). Dicha polarización afecta el valor exegético del melodrama reduciendo su importancia a una mera secuela.

Re-evaluación del melodrama

Pese al demérito del valor artístico del melodrama por los protectores de la cultura alta, existen estudios que reevalúan este género e intentan analizarlo a fondo sin reducir su esencia a una forma de entretenimiento barata. Matthew Buckley considera el melodrama como una representación capaz de formar una identidad nacional y construir ideas sobre cuestiones de suma importancia como la familia, la raza y las relaciones entre géneros (176). Por su parte, Peter Brooks, el investigador más acreditado en la conceptualización del melodrama, lo percibe como modo de expresión de la experiencia moderna, y en particular como el resultado de la decadencia de los antiguos instituciones de poder, como la monarquía y la Iglesia, cuyas formas de expresión artística son la tragedia y la comedia. Brooks liga el surgimiento del melodrama con la Revolución francesa definiéndolo como medio para ver el mundo, y para examinar las maneras en que otras formas culturales, como la literatura, utilizan elementos melodramáticos a diferencia del concepto despreciativo que se suele relacionar con dicho género. El crítico también identifica el concepto del “*Moral Occult*”, aquello que solamente se puede expresar por medio del género melodramático. Marcia Landy, refiriéndose al pensamiento de Brooks, afirma la conexión que éste establece entre la modernidad y su

modo de expresión: «melodrama is an inescapable fact of modern life which he traces to human need for meaning and significant action»(32). El Egipto de las primeras décadas del siglo XX es una sociedad tradicional en proceso de modernización y formación como un estado-nación independiente. Por tales motivos, encuentra en el melodrama un medio de representar una ética oculta de los conflictos que surgen en esta transición. Del mismo modo, en México se expresa la situación del país durante una etapa de adaptación y de reconstrucción post-revolucionaria por medio de la exageración y el exceso de emoción. Debido al remplazo de las fuentes tradicionales de moralidad y de espiritualidad, lo melodramático ofrece una vía alternativa de guía y dar sentido.

Jesús Martín-Barbero traza la emersión del melodrama como el producto de la mezcla entre discursos populares con la sensibilidad burguesa, «el género melodrama será primero teatro y tomará después el formato de folletín o novela por entregas- en la que la memoria popular (las relaciones de parentesco como eje de la trama) se va a entrecruzar, hibridar, con el imaginario burgués (de las relaciones sentimentales de la pareja» (xvii). Martín-Barbero también considera el melodrama como un producto de la cultura popular donde se escenifica asuntos de la vida cotidiana de las masas. El crítico español señala el hecho de que la recepción depende de cuestiones como la clase social, nivel de educación, genero entre otras preferencias (xx), lo que queda en contraste con la perspectiva que trata todos los melodramas y su audiencia de una manera homogénea.

El melodrama en el cine

La identificación del melodrama como estilo cinematográfico de la primera mitad del siglo XX tiene sus raíces en las declaraciones de Douglas Sirk. Se refiere a sus

cintas como “melodramas”. Las películas más representativas de este género son: *Magnificent Obsession* (1954), *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1957), *Tarnished Angles* (1958) e *Imitation of Life* (1959) (Klinger XI). Por su parte, el historiador de cine Thomas Elsaesser elabora dicho término en su famoso ensayo, “Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama”, enfatizando la importancia del estilo melodramático como “sistema de puntuación” (*system of punctuation*), que sirve a modo de instrumento de mediación entre momentos de tensión y alivio (74).

En estas películas melodramáticas, se siguen algunos rasgos de la tradición clásica como la repetición de personajes típicos: el protagonista, un amigo, criado o asistente (lo que en el cine mexicano viene a ser conocido como “el carnal”), la heroína, y el villano, que crea una serie de obstáculos y barreras para los protagonistas. La diferencia entre la tragedia griega y el melodrama, tanto en el cine como en el teatro, se nota en la conformidad de aquella con las reglas clásicas (las tres unidades aristotélicas de tiempo, lugar y la acción) así como en los conflictos que surgen en la trama. Mientras los héroes de las obras clásicas luchan consigo mismo o con el destino que acaba con ellos, los protagonistas del melodrama se enfrentan a los cambios sociales, políticos o económicos del ambiente moderno y terminan por vencer a sus adversarios triunfando al final. Según Carlos Monsiváis dichas obras también se distinguen por la reacción de la audiencia ante el espectáculo: «si en la tragedia el pasmo establece una distancia, en el melodrama la aflicción por los padecimientos de los personajes requiere la complicidad directa de los espectadores». El melodrama como género funciona en reciprocidad con las masas.

Aunque la fórmula del melodrama suele parecer superficial y repetitiva, tanto en México como en Egipto, el género tiene una audiencia heterogénea que pertenece a distintas clases sociales y niveles de educación. La popularidad del melodrama indica que este tipo de drama ofrece al público algo más allá de un espectáculo de amor, desamor y fantasía, ya que proporciona un espacio de identificación y de redención. Cabe mencionar que al protagonizar los problemas cotidianos de la gente, ya sea en el trabajo, en el amor o en la familia, el público se identifica con estas historias que transmiten en cada escena una situación familiar.

Entre influencia y resistencia: Hollywood y el melodrama mexicano y egipcio

Melodrama, el género más prolífico de la época denominada Cine de Oro en México, es a menudo visto como una prole de los dramas Hollywoodenses. Sin embargo, las cintas mexicanas de esta especie se distinguen por su tremendo exceso y invocación de fuertes emociones. Monsiváis afirma que el melodrama en México logra mantener su popularidad ante la competencia de su homólogo estadounidense en el mercado regional por falta de límites en cuanto a las fuertes emociones que presenta (Shaw & Dennison 273). Dicha forma cinematográfica también se distingue por su habilidad de presentar tramas que reflejan las tradiciones y las prácticas culturales más autóctonas de la vida diaria de los mexicanos. Por ejemplo, la fuerte presencia del culto a la Virgen de Guadalupe, un aspecto casi fijo en todos los melodramas mexicanos. Asimismo, se repite en estas películas la figura de la madre que se sacrifica o se redime por la maternidad, como extensión de la Virgen.

Según Ana López, la popularidad de los melodramas del Cine de Oro en Latinoamérica se debe, aparte del apoyo económico recibido de los Estados Unidos, a su inclinación a presentar historias mexicanas auténticas que, aunque son diferentes del imaginario nacional de las demás naciones en la región, coinciden con la expectativa de lo que se considera “mexicano”. El aspecto local de estas obras, que se enfocan principalmente en temas como la revolución o el indigenismo, permite diferenciarlas de las películas hollywoodenses. El uso de una lengua común también ayuda a que las películas mexicanas sean accesibles para el público hispano, a diferencia de los dramas estadounidenses que requieren no solamente doblaje, sino también tener un conocimiento de las referencias culturales (López 9). La autora también indica que el uso de la nostalgia y la idealización de aspectos comunes de tiempos pasados, como la colonización y la independencia, hacen posible que el público latinoamericano se identifique con los melodramas mexicanos.

En Egipto, las aseveraciones de Talat Harab sobre la necesidad de producir un cine que refleje las costumbres de los egipcios enfatiza la importancia de no someterse a una hegemonía cultural del occidente (Armes & Malkumus 31). La audiencia egipcia no recibe de manera favorable las películas donde se presentan tramas poco sensibles a la religión islámica y la cultura árabe. Dichas tendencias por parte del público muestran su preferencia por melodramas que mejor reflejan su cultura, aunque claramente se percibe la influencia de la estética occidental en los melodramas egipcios, ya sea por la influencia de Hollywood, o por los cineastas europeos que producen las primeras películas. Esto es evidente de manera particular en los elementos de la puesta en escena, en el vestuario, o

en el afán de captar el desarrollo y la modernidad en las grandes ciudades como el Cairo y Alejandría. Sin embargo los argumentos de dichas cintas tienden a manifestar una lucha por conservar las antiguas formas culturales. Esto es evidente en la inclinación de los personajes o en el mensaje de la trama. De tal forma el melodrama, como propone Brooks, articula las ansiedades que resultan de las vicisitudes y los cambios socio-culturales.

El rol de la música

El uso de la música es parte indispensable de los orígenes del género melodramático. Durante el siglo XIX las obras de teatro se enfocan en la música de tal grado que llega a ser costumbre dar la audiencia una guía que contiene ciertas melodías (Grimsted 240). Dicha práctica no solamente sirve para ayudar al público a mejor comprender el tono de las obras, sino que también lo enseña cómo leer las distintas escenas. En la actualidad estamos acostumbrados a predecir en qué momentos de una película o serie de televisión se aproxima un peligro a los protagonistas u otros personajes por la música o la melodía. De igual forma se emplea esta técnica en las telenovelas donde la música, aparte de acompañar escenas culminantes de la obra, se utiliza para dedicar a cada personaje o pareja de protagonistas una canción que identifica su rol en la serie.

Vanessa Knight afirma que el bolero como género musical tiene un lugar de suma importancia en el Cine de Oro mexicano y en la cultura popular en general, ya que por medio de su propagación en el cine y la radio logra formar una nueva identidad nacional que reconcilia las exigencias de la época moderna sin rebatir lo tradicional (128). Del

mismo modo, José Arce Valenzuela indica que la canción ranchera permite expresar los sentimientos de los desplazados de su tierra y los problemas que enfrentan en su nuevo ambiente, los arrabales de las grandes ciudades (158). Además, en esta cultura urbana de los marginalizados se moraliza la pobreza asociándola con valores como la felicidad y la perseverancia por medio de las canciones que se presentan en los melodramas. Siguiendo esta línea de pensamiento se escucha con frecuencia en las escenas de dichas cintas frases como, «pobres, pero honrados», «luchar para salir adelante» que viene a ser una doble referencia a los obstáculos que enfrentan los personajes así como a la realidad de la audiencia. De tal modo la representación de la lucha de los barrios pobres en la gran pantalla crea un vínculo de identificación entre el melodrama y el público.

Tanto en los melodramas mexicanos como en los de Egipto se utilizan las canciones para invocar emociones en la audiencia. De hecho, la inclusión de baladas enteras en las películas románticas llega a ser frecuente durante el Cine de Oro. Más aún en las cintas que analizaremos en este estudio, *El-Khataya* y *Nosotros los pobres*, prototipos del melodrama, incluyen varias canciones y tienen como protagonistas a dos actores que también son cantantes. David Grimsted afirma que el rol de la música es imprescindible en el melodrama, ya que estas melodías sirven para establecer el tono de las escenas (240). El autor también señala que la mezcla de drama con música permite que el melodrama tenga un fuerte impacto sobre la audiencia (Grimsted 240).

El melodrama como drama de masas

Melodrama cobra un valor de suma importancia entre el público por ser una forma que capta la vida de la gente común, escenificando en el teatro o en el cine

historias familiares, a diferencia de las obras clásicas como la tragedia donde la caída de los nobles es el centro de la historia. Críticos de teatro como Charles Breck y Walt Whitman consideran las formas tradicionales del teatro incompatibles con la sociedad del siglo XIX enfatizando la importancia de presentar dramas democráticos (Grimsted 204). De tal manera, el melodrama aunque todavía retiene en sus tramas elementos del teatro clásico, como hemos mencionado antes, su descripción de lo cotidiano y su sustitución de lo secular por lo religioso apela al público teatral del siglo XIX como al cinematográfico del siglo XX. Además, la abundancia de nociones nacionalistas en sus historias, donde se ofrecen votos de lealtad al estado, aunque no signifique la emancipación del hombre, capta, para bien o para mal, las transiciones de poder modernas y la realidad política de la audiencia.

El campo y la ciudad: motivos del melodrama egipcia y mexicana

El énfasis de la cultura mexicana y latinoamericana en general sobre el campo como el lugar donde se conserva y a la vez se contesta la autenticidad de las tradiciones es evidente en el melodrama, según afirma Valenzuela Arce: «En México, el melodrama irrumpió con una carga plagada de imágenes bucólicas y de símbolos que expresaban los intentos fallidos por mantener costumbres y relaciones que se desdibujaban en los nuevos escenarios urbanos» (124). Esto es evidente en las escenas de las películas más emblemáticas del Cine de Oro como *María Candelaria* (Fernández 1943) *Flor Silvestre* (Fernández 1948), así como en las telenovelas donde los protagonistas suelen ser personas desplazadas de su campo o de un pueblo pesquero, como es el caso de *Los Ricos También Lloran* (Rafael Banquells 1979) y *Marimar* (Beatriz Sheridan 1994). En estas

series se suele romantizar el ambiente rural y la vida campesina. También se recuerda la comida típica, los familiares que se quedaron atrás y los lindos paisajes del ambiente pastoril con un aire de nostalgia añorando la pérdida de tiempos mejores. Del mismo modo, el tema del campo es un motivo recurrente en los melodramas egipcios. En *El-Khataya* (Al-Imam 1962) se subraya el origen campesino de la familia de los protagonistas, se escenifica a menudo la finca que tienen a las afueras del Cairo, lo que contrasta con la ciudad. Además, se presenta la tierra y sus cultivos como símbolos de las raíces familiares.

Otro argumento que se repita en estas cintas es la importancia de no perder la tierra o reemplazarla por propiedades urbanas. Se considera el abandono del ambiente y de la cultura rural como el comienzo de una caída moral y económica. La repetición del contraste entre campo y ciudad va más allá de un intento de crear una trama capaz de enganchar al público con conflictos entre lo tradicional y lo moderno, o un cliché más del género. Dicho motivo es una expresión de la manera en que el melodrama trae a la superficie, por medio de sus historias, lo que absorbe de los sucesos de la modernidad como la migración masiva a las ciudades y la industrialización.

El hijo del pueblo y Ibn Al-Balad

En los melodramas, tanto de Egipto como en México, se enfatiza la asociación entre el campo, el arrabal y las virtudes por un lado, y los barrios lujosos de la ciudad, la clase alta y los vicios por otro lado. En este aspecto existe un curioso paralelismo en cuanto a la significación cultural de ciertas nociones de identidad en ambos países. Tal es el caso del concepto *del hijo del pueblo*, un sujeto que pertenece a la clase baja, que viene

a ser la antítesis de los que pertenecen a «la falsa sociedad» en México, o la clase alta (Valenzuela Arce 215), y el de *Ibn Al-balad* en Egipto (también significa hijo del pueblo) y su opuesto *Ibn Al-zawaat*, (se refiere a los hijos de la burguesía), un concepto que analiza Sawsan Messiri en su libro *Ibn Al-Balad: A Concept of Egyptian Identity*. Otra similitud entre dichas nociones radica en la conexión entre el *hijo del pueblo* y la música tradicional mexicana, y el lazo entre el surgimiento de la figura de *Ibn Al-balad* y una corriente que reivindica la cultura popular, ya sea en la música o en las artes visuales. *El hijo del pueblo* se ve reflejado en el comportamiento de los galanes del melodrama que incluso cuando pertenecen a la alta clase exhiben características que el pueblo considera positivas: es generoso, honesto, y sobre todo valiente. La legitimación de los marginalizados refleja las ideologías de las estructuras del poder y también la esencia del melodrama como drama de masas cuya aparición coincide con los grandes cambios de la sociedad moderna. No extraña pues que tengan como héroes a los hijos del pueblo y no a aquellos personajes clásicos de noble cuna.

El melodrama es un género diverso y maleable que logra trascender los límites delineados por sus críticos y los protectores de la cultura alta. En sus más favorables caracterizaciones lo consideran un espectáculo de distracción vulgar. No obstante, dichos dramas, aparte de su función de entretenimiento, tratan temas sociales profundos y de sumo interés para el público como la pobreza, la urbanización, los conflictos entre las clases sociales y los problemas cotidianos de la familia. Además, es importante investigar la heterogeneidad de las películas categorizadas como melodrama que, aunque comparten ciertos atributos en su forma, son diversos en los temas que presentan, como veremos en

el análisis de *Nosotros los pobres*. Muestra ésta un realismo crudo de la vida del arrabal mientras que la película *El-Khataya* escenifica la lucha de idearios en Egipto durante una época de grandes cambios.

Aparte, es importante considerar la reacción de los espectadores y analizar a fondo la práctica de visualizar las cintas, ya que puede variar dependiendo de factores como la situación en que se presenta la obra, el estado anímico de la audiencia y sus expectativas (su intelecto, nivel socioeconómico entre otros determinantes). El acto de ver un melodrama no implica una relación de divulgación impositiva y hegemónica donde el público no participa, sino un complejo proceso de negociación y renegociación. ¿Procesa el público las imágenes de las películas melodramáticas de una manera simple y directa, percibiendo la situación tal y como se presenta, o es capaz de sacar sus propias conclusiones? ¿Provocan dichas imágenes diferentes pensamientos y sentimientos dependiendo del contexto en que se presenta la película o, más bien siempre se perciben del mismo modo? ¿Se aprecia la película como una totalidad o se percibe la sutil mezcla de sátira, compasión, angustia, anticipación, según la escena o la situación? Los aficionados al melodrama ¿Critican el género o se limitan a elogiarlo? ¿Cuál es la función de entretenimiento en el melodrama y cómo se relaciona con las prácticas cotidianas de la gente? Estas preguntas servirán de guía para crear una visión más amplia del melodrama como forma interpretativa de la cultura.

Capítulo 2: Nosotros los pobres: un homenaje al arrabal mexicano

La película mexicana *Nosotros los pobres* del año 1948 es parte de una trilogía del director Ismael Rodríguez que también incluye *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). Las tres películas son protagonizadas por el actor y cantante mexicano Pedro Infante, un artista que viene a ser el ídolo del pueblo y cuya fama ayuda en la promoción del melodrama mexicano a nivel nacional y transnacional. La película capta la cruda realidad de la vida de los habitantes de los barrios más pobres de las grandes urbes. El enfoque sobre la pobreza y la desigualdad social y económica de estos tres filmes, aunque a veces de carácter propagandística, añade un toque de realismo que se desvía de las historias fantasiosas que suelen asociarse con el género.

En esta representación del ambiente metropolitano se transmite con absoluta verisimilitud por medio de la trama, la puesta en escena, así como por las técnicas de la cámara, las pésimas condiciones de existencia humana en las colonias marginalizadas. Presentaremos en el análisis de *Nosotros los pobres* la manera en que se emplea el maniqueísmo de la estructura melodramática como metáfora para exponer la lucha de clases y los problemas sociales, económicos y políticos de la urbanización. También examinaremos la agenda del estado y su empeño por presentar la cultura de estos barrios como la más representativa de la nación. Esta empresa se lleva a cabo por medio de la protagonización de las vidas cotidianas de las clases bajas, y con el fin de inculcar ciertas

nociones sobre clase, género y familia. En la examinación de este largometraje se enfatizará la capacidad de la forma melodramática de representar tanto la tesis como la antítesis haciendo posible diversas lecturas. En este sentido, los argumentos apoyan la trivialización y el encubrimiento de la pobreza y también su crítica. En la película de Rodríguez se observa un intento de propagar el lema de “pobres, pero felices” por una parte y exponer a la vez la marginalización de los habitantes del arrabal.

La trama de la cinta

La trama de la película se centra principalmente en la vida del carpintero, Pepe el Toro (también conocido como el Torito) y los habitantes de un arrabal en una de las grandes ciudades de México. Entre los personajes principales del filme están Chachita, la hija de Pepe, su hermana, la Tísica, su madre paralítica, sus compañeros de barrio, la Chorreada, su enamorada y el padrastro de ella, Don Pilar, el licenciado Montes, y un par de mujeres alcohólicas apodadas la Tostada y la Guayaba. La vida del protagonista, que vive con su hija y su madre, cambia de manera radical cuando es encarcelado, y su novia se ve obligada a ceder a la propuesta del licenciado Montés. Aceptar a ser su querida a cambio de sacar a Pepe de la cárcel. Por su parte, el Torito guarda el secreto de que Chachita es en realidad su sobrina, la hija de su hermana la Tísica, quien luego de abandonarlos reaparece arrepentida.

Es importante resaltar que la película *Nosotros los pobres* no cabe dentro de lo que los críticos del cine melodramático mexicano consideran típico de estos filmes, o sea la idealización del ambiente rural, la evasión de los problemas de los pobres a favor de los dramas familiares de la clase media o el énfasis sobre la estética de la puesta en

escena. Aunque se le puede criticar a esta cinta el hecho de que embellece la pobreza por medio de las canciones alegres y los silbatos de los protagonistas, su mérito radica en su representación de la miseria del arrabal y la cultura de sus habitantes, así como en la humanización de una tropa sin esperanza y olvidada por la sociedad: inválidos, niños trabajadores, delincuentes, vagos, alcohólicos y prostitutas. Así mismo, la película expone la corrupción de las instituciones de poder, el abuso de la autoridad por parte del sistema judicial, la lucha entre las clases, y la explotación de los pobres por parte de la burguesía.

La historia de toda urbe y de todos sus habitantes

No se especifican las víctimas de dicha injusticia social, ya que desde las primeras escenas la película presenta una narrativa de manera indefinida; es el relato de una de las tantas colonias pobres que se encuentran en las grandes ciudades de México. Esta estrategia borra la dimensión distintiva del drama, aumentando la posibilidad de que un mayor número de espectadores se identifique con la trama. Para lograr este efecto el director y el productor, Ismael Rodríguez, incluye en su introducción las siguientes frases: « mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres- existentes en toda gran urbe- en donde al lado de los siete pecados capitales florecen todas las virtudes» (Rodríguez 1948). De tal manera, se presenta la historia de *Nosotros los pobres* como un homenaje general a todos aquellos que no suelen protagonizar los dramas.

Los personajes de la película y, sobre todo las figuras secundarias crecen de historia propia; son personas cualesquiera en cualquier barrio urbano marginalizado. Esta

ausencia de detalles se refleja en el hecho de que no tengan nombres sino apodos que remiten a sus trabajos, sus estilos de vida, sus hábitos, o condición física. Tal es el caso de personajes como La que se levanta tarde, La portera, La prestamista, La paralítica, Los cuatros, La tostada, La guayaba, etc. El empeño del director de presentar una visión cercana a la realidad es clave para comprender la capacidad del melodrama para adaptarse a argumentos diversos.

Nosotros los pobres: un melodrama con estética realista

A diferencia de otros melodramas, *Nosotros los pobres* muestra la heterogeneidad del género, ya que capta de manera más realista la dura realidad de la pobreza. Enfatiza lo grotesco del arrabal y subraya la pésima condición de las colonias, la falta de un sistema educativo o de salud, así como otros males sociales que enfrentan a la clase baja: alcoholismo, trabajo infantil y crimen. En este aspecto la puesta en escena transmite las dificultades que surgen en la vida cotidiana de los residentes de estos barrios. Por ejemplo, el vestuario y el maquillaje de personajes como La guayaba y La tostada acentúan el hecho de que son vagabundas que padecen del alcoholismo. Llevan ropaje extremadamente sucio y desgarrado y tienen la cara pintada con marcas oscuras que señalan su desaseo. Su habla incoherente y traposa por la influencia del alcohol contribuye a la veracidad de tal imagen macabra.

De igual forma, la condición deteriorada de unas viviendas sin puertas ni paredes muestra la escasez de recursos económicos de la población del arrabal. La apertura de esta vecindad también implica una falta de seguridad y de privacidad. La pequeña plaza ubicada en el centro del barrio es el lugar donde se hacen todo tipo de diligencias como

lavar la ropa, vender mercancías o intercambiar objetos. Este espacio también sirve como el eje de la comunidad del arrabal; aquí se comparten las noticias y corren los chismes de todo lo que sucede en la vecindad. La vida en estas colonias es donde se manifiestan los efectos más sobresalientes de la urbanización y de las masas rurales que, en búsqueda de mejor vida, ponen sus sueños en la ciudad y la nación. Serge Grusinzki, citando la definición de Sartorius de los barrios pobres, describe en palabras crudas lo que la cámara capta en este largometraje: « Desechos e inmundicias, esqueletos de animales y escombros se amontonan a las entradas de las calles junto a miserables cobertizos, cubiles de vagabundos» (Gruzinski, 460). En *Nosotros los pobres* Rodríguez humaniza la historia de unos seres desplazados de sus orígenes, exiliados al olvido en la periferia de la ciudad.

A diferencia del melodrama familiar donde la mayoría de la acción sucede tras puertas cerradas (Nobel 112), el drama del arrabal acentúa el crimen y las transgresiones que ocurren en el barrio. De hecho la falta de seguridad es precisamente lo que provoca el conflicto central del drama. Pepe, el protagonista, es encarcelado después de ser acusado, injustamente, de haber matado a la prestamista y de haber robado el dinero que le dio el licenciado Montes como un anticipo de un trabajo de carpintería. Don Pilar, el vecino de Pepe y el padrastro de su enamorada, la Chorreada, aprovecha su ausencia y la de Chachita de la casa para robarles el dinero. A lo largo de la película observamos que la única barrera que existe entre las casas de esta vecindad y el espacio público, la calle, son unas cortinas de talla. De esa manera, el melodrama de la barriada se distingue de su homólogo familiar, burgués, en cuanto al espacio, subrayando la falta de intimidad y seguridad. Al enfatizar la área abierta y vulnerable de la vecindad, la que queda en

contraste con las cerraduras de las casas más privilegiadas, se señala el desamparo de la nación, que aunque acoge la cultura del arrabal, adopta su lenguaje y celebra sus arquetipos, no deja de marginarlos a los rincones de la ciudad. Entre este acercamiento espiritual y alejamiento físico, el arrabal queda ignorado por las clases pudientes. Solo en melodramas como *Nosotros los pobres* es visible.

El habla del arrabal

En un intento de hacer evidente la población marginalizada, se observa en *Nosotros los pobres* un énfasis en el habla del arrabal que contrasta con la variedad lingüística de los que pertenecen a la clase media. El uso de palabras como «mana» en lugar de «hermana», «pos» en vez de «pues» y expresiones como «traes puñal» y «rete harto» hacen más auténtica la representación de los barrios pobres y su lenguaje, que en la mayoría de los casos es rechazado por la élite, como indica Carlos Monsiváis: «el cine le da curso al habla público de los que jamás hablarían en público» (841). Monsiváis nombra la trilogía de Ismael Rodríguez y sus protagonistas como un ejemplo de las manifestaciones cinematográficas que mejor captan el habla del arrabal: «Pedro Infante y Fernando Soto, Mantequilla, en *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*, y David Silva en *Campeón sin corona*, *Esquina bajan* y *Hay lugar para dos*, inventan un sonido del arrabal que el arrabal prontamente incorpora a sus haberes acústicos. Ya nunca sabremos si antes no se escuchaba así» (841).

Tales películas dan legitimidad a un estilo de habla que logra cambiar la percepción pública de esta variedad. Pasa de ser una forma vulgar y despreciativa a un estilo preferido por las estrellas. El léxico de los marginados se reinventa en el cine y

cobra protagonismo como nunca antes en el melodrama. Su estructura permite expresar situaciones de dicotomía mediante la dramatización de los deseos de bandos opuestos, en este caso, los cultos e incultos y sus respectivas variedades lingüísticas. Si bien el conflicto de los protagonistas, los defensores de las virtudes, contra los antagonistas, los promovedores de los vicios, se transmite mediante sus acciones, el lenguaje permite sacar a la superficie la lucha cultural entre la burguesía y el arrabal.

Como parte del conflicto de clases, la narrativa de la película también subraya el contraste entre la vida y las prácticas culturales de estos dos grupos. Se expresa mediante el lenguaje, la vestimenta y otros detalles de la puesta en escena la divergencia socio-económica. En el eje de esta disparidad se contestan los valores que se consideran importantes a cada grupo. Se recalca la importancia de la cooperación y lealtad entre los vecinos tanto en los diálogos como en los pequeños detalles que escenifican la convivencia diaria. Se lava la ropa en un área común, se acompaña al vecino para ir al panteón el Día de los muertos, y los amigos son fieles. La película sugiere que la escasez material de esa comunidad es recompensada por un espíritu colectivo de compasión, piedad, y empatía, pues en el arrabal se vive y se sobrevive en conjunto. En contraste, se les atribuye a los que pertenecen a la clase alta, como el licenciado Montes, características negativas como el egoísmo, el aislamiento emocional y la falta de solidaridad. Claro está la ideología del estado: colocan a los pobres como modelo ideal de la nueva nación, y vinculan la pobreza con virtudes. Sin embargo está presente también un discurso que cuestiona, aunque sea de manera sutil, la injusticia social. Chachita pregunta si los pobres también tienen Dios; y Pepe en una conversación con un

compañero de la escuela manifiesta su tristeza por haber abandonado los estudios para trabajar y ayudar a la familia. De igual forma, el Torito expone la discriminación contra los pobres por parte de las instituciones financieras cuando explica al licenciado Montes la razón por la cual no puede aceptar pagos con cheque, pues los bancos no se lo cambiarían por ser pobre. De tal modo, y aparte de la idealización de la pobreza, la película refleja la desigualdad económica entre las diferentes clases sociales.

La polarización cultural y económica de las clases se ve reflejada también a nivel semiológico donde la cámara, con sus distintos tipos de encuadres y ángulos, capta con meticuloso detalle el contraste entre el capital social burguesa y de la clase popular. En dicho aspecto, la escritura viene a ser el recinto de una incongruencia cultural. A lo largo de la película se circulan refranes y expresiones populares escritos en letreros que se utilizan como placas de camionetas que entran y salen del barrio. Estas imágenes se repiten en varias escenas con el deseo de hacer indisoluble el habla del arrabal. Las tomas en primer plano se enfocan en la transmisión de tales escritos aun cuando el mensaje en sí no añade a la escena o narrativa en general. Dichas imágenes tienen la función de aportar un discurso alternativo que desfea la hegemonía de la élite letrada y su lenguaje formal. Es decir, la revalidación de los refranes más autóctonos de los marginados les permite pasar de la oralidad a la escritura.

Aparte de captar el dialecto, los tratos entre amigos y las cotidianidades del arrabal, *Nosotros los pobres* pone de relieve un mundo cuyos códigos y signos inviertan el del resto de la ciudad. En este barrio, el basurero, el lugar donde se juntan los deshechos, viene a significar el espacio de la oportunidad, donde también, entre despojos

y barreduras, se busca, y con algo de suerte se encuentra, comida, ropa u objetos valiosos. La imagen de los niños escrutando el contenedor de basura con facilidad remite a la casualidad de sus actos que parecen formar parte de su rutina diaria de supervivencia. Aunque la película ennoblece la pobreza en muchas partes y la presenta en un plan heroico y de perseverancia, la fea cara de la miseria no deja de aparecer en estos detalles que marcan la diferencia entre el arrabal periférico y el centro burgués de la ciudad.

Tras la primera toma de la película, donde se capta la algarabía del arrabal y la confusión del espacio colectivo e individual de las viviendas, la cámara se enfoca por medio del primer plano en un basurero donde dos niños encuentran un libro que cuenta la historia de este barrio pobre. Al abrir el libro y hojear a sus páginas se presenta el reparto de los personajes seguido por la siguiente advertencia sobre la película:

En esta historia, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces. Pero me acojo al amplio criterio de usted, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres-existentes en toda gran urbe-en donde al lado de los siete pecados capitales florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza! Habitantes del Arrabal...en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna la sal que muchas veces falta a su mesa. A todas estas gentes buenas y sencillas, cuyo único pecado es el haber nacido pobre... va mi esfuerzo (Rodríguez 1948).

Tal glorificación de la pobreza tiene como propósito el de colocar al pobre como sujeto nacional. Así lo certifica Miguel Dignon Pérez refiriéndose al prólogo: «Y eso fue

lo que precisamente hizo el cine de esta época; no retratar la pobreza sino manipular la imagen de los pobres convirtiéndola en un estereotipo homogeneizador y folclorizante» (582). La condición del arrabal es embellecida e idealizada con frases que enfatizan las virtudes de sus residentes. Sin embargo, el tono del narrador no deja de ser tenebroso, pues establece la pobreza como un destino insuperable y una condición de nacimiento. Asimismo, se presenta la vivida tradición oral de dichas colonias como el sustituto de sus necesidades económicas. A pesar de la trivialización de la vida de este grupo, su verdadero homenaje radica no tanto en la celebración de su pobreza o la solemnidad del espíritu conformista, sino en la presencia de sus historias en la pantalla.

El Moral Occult

La dura vida del arrabal se observa todavía más cuando se analiza la “lección oculta” del melodrama, es decir el drama no contado de manera explícita en los diálogos, sino sutilmente captado en las tomas de la cámara. Peter Brooks describe la imaginación melodramática de la voz narrativa en las novelas de Honoré Balzac: «The narrative voice is not content to describe and record gestures, to see it simply as a figure in the interplay of persons one with another. Rather, the narrator applies pressure to the gesture, pressure through interrogation, through the evocation of more and more fantastic possibilities, to make it yield meaning» (1). Lo melodramático intenta dar sentido a lo implícito. El enigma que rodea algunas de las figuras secundarias en *Nosotros los pobres*, como La que se levanta tarde, abre el camino para sacar alguna conclusión acerca su vida. Aparte de su mencionada costumbre de quedarse dormida, no se revelan muchos detalles sobre este personaje; su apodo alude a sus actividades nocturnas. La que se levanta tarde

expresa por medio de sus diálogos con la Chorreada, su despecho por los hombres, pero su rol en la cinta no permite más información sobre su familia ni sobre su pasado. Pero se puede deducir, de los pequeños detalles proporcionados por sus gestos, su postura y por su habla, cierta información sobre su persona. La que se levanta tarde puede ser una de las tantas mujeres que emigran a la urbe en busca de un futuro mejor para encontrarse con la vida difícil y solitaria de la ciudad, y se convierte en cabaretera. Su comportamiento, vestimenta y actitud así lo reflejan. En este caso la dramatización de las experiencias y las prácticas de La que se levanta tarde expone el sentido de pérdida y alienación de las masas urbanas.

Las figuras femeninas del melodrama: entre la Virgen y la Malinche

Según Christine Gledhill, la madre es uno de los personajes arquetípicos en los melodramas. La representación de la figura materna siempre ha sido una parte importante de la novela del siglo XIX. Luego es adaptada a las cintas de Hollywood formando un subgénero que llega a denominarse «melodrama materno». La estudiosa también indica que su representación siempre ha sido polarizada entre una mujer dulce, abnegada y protectora, y una que es fría, egoísta y suspicaz (Gámez- Fuentes 217). Tal noción se trasmite en el melodrama a través de la representación de la figura de madre, esposa e hija obediente, sumisa y fiel a su obligación de complacer al hombre, procrear y criar a los hijos. Sufre, además, sus penas en silencio. En la película *Nosotros los pobres*, se puede observar estos perfiles de la maternidad. El personaje de la paralítica, la madre del protagonista, a pesar de su incapacidad física está atenta a los asuntos de familia y cuida de sus miembros aunque sea tan sólo con la mirada. Simbólicamente, su parálisis es

provocada por la desintegración de su familia, tras el abandono de su hija. El dolor por los suyos causa su desgracia. La madre de la Chorreada es también compasiva y paciente. Se preocupa por su hija y esposo a pesar de que éste es violento y abusivo. Ella cree que es su deber sacrificarse para salvar su matrimonio.

Cuando la figura de la mujer en el melodrama no cabe en dichos límites de auto-sacrificio, sumisión a la autoridad patriarcal y sufrimiento desmesurado, el resultado es una mujer con voluntad propia pero que ante el ojo de la sociedad es maléfica y egoísta. En esta cinta la madre de Chachita cumple con los requisitos de la hembra rebelde y activa, ya que abandona a su hija recién nacida para buscar una vida propia y dejándola al cuidado de su hermano. Si bien es culpable de anteponer sus deseos al bienestar de su familia, no es la típica villana manipuladora y hasta violenta como es el caso de la heroína de *Doña Bárbara* (de Fuentes, 1943).

En el discurso patriarcal del melodrama, la redención de la “mala mujer” no es posible sin pagar como tributo con la muerte. La caracterización de la Tísica refleja una ideología que establece una relación directa y contundente entre la castidad de la mujer y su naturaleza. La figura femenina es pura y buena, o promiscua y mala. Al final, las dos sufren debido a la condición inferior de su género: o mueren, para pagar por sus pecados y lograr la salvación, o son sacrificados por el bien de su familia y se consideran mártires. En ambos casos la mujer es víctima y su suerte depende de la autoridad y la aceptación del hombre que valida o anula su existencia.

El maniqueísmo del melodrama: virtudes contra vicios

El mundo melodramático suele articularse en términos de conflicto entre la virtud y el vicio. Así en *Nosotros los pobres* el director menciona en el prólogo la coexistencia de los siete pecados capitales y las virtudes en el arrabal; sin embargo es curiosa la manera en que se presenta esta idea en el largometraje. Por una parte se establecen marcadores claros entre el bien y el mal, señalados por los personajes que corresponden a cada criterio, a saber el protagonista y el antagonista respectivamente. Por otra parte, se presenta la idea de que la virtud y el vicio pueden coexistir en la misma persona. Tal es el caso de Pepe que a pesar de ser un hombre de carácter noble y compasivo es a la vez cruel con su hermana e incapaz de perdonarla por haberles abandonado. De igual forma, el protagonista no dispensa a su novia, la Chorreada, por dudar de su fidelidad y decide terminar su relación con ella a causa de un simple malentendido. Además, el Torito llega a acusar a su mejor amigo de robo y es tentado a participar en un asalto. Pepe también es temperamental y hasta en ocasiones violento con su hija. Al final el héroe viene a simbolizar lo que somos todos: seres con virtudes y defectos. En este aspecto la película es fiel a la verdad sobre la naturaleza humana y al melodrama como género que intenta captar todos sus matices.

Por su parte el antagonista principal de la cinta, el licenciado Montes, encarna los vicios como la corrupción, el abuso del poder, la manipulación y la crueldad. Lo observamos desde las primeras escenas de la película seduciendo a la novia del protagonista y aprovechándose de su necesidad económica. Cuando Pepe es acusado injustamente de haber matado a la Prestamista, Montes es el primero en condenarlo con el fin de quedarse con la heroína. Asimismo, Don Pilar, el padrastro de la Chorreada,

personifica la codicia, la brutalidad y el engaño. No solamente roba el dinero de su vecino Pepe, sino que también agrada a la única testigo de su crimen, la paralítica, provocando su muerte. Don Pilar también maltrata a su hijastra y su mujer, y es el epítome del hombre prepotente y controlador. La caracterización de los dos personajes antagónicos en la película los coloca en una posición opuesta a la de los protagonistas, causando la desgracia de éstos, como es típico de la estructura del melodrama que intenta contrastar el bien y el mal.

Según Brooks, el deseo de captarlo todo es una de las características principales del melodrama (4). La capacidad de este género de presentar situaciones extremas, emociones desmesuradas y personajes arquetípicos, algunos virtuosos, otros viciosos, permite la posibilidad de diversas lecturas. Aunque se manifiesta en *Nosotros los pobres*, y en otros melodramas, las ideologías del estado sobre la nacionalización de las masas por medio de la adaptación de la cultura popular; sin embargo, y a pesar de esta interpretación que exalta la pobreza, aclama el heroísmo de los habitantes conformistas del arrabal y embellece la miseria, la narrativa de la cámara, los diálogos entre los personajes y los signos de la puesta en escena revelan una historia desigual de progreso y desarrollo. A los márgenes de las grandes ciudades vive una población relegada cuya historia, aunque trivializada, cobra protagonismo en esta película. La publicidad sobre la miserable vida del arrabal no soluciona los problemas de sus residentes, pero humaniza sus rostros y hace visible la gravedad de la disparidad económica entre las distintas clases sociales.

Capítulo3: *El-Khataya*: la lucha entre lo tradicional y lo moderno

Si *Nosotros los pobres* refleja la ideología del estado mexicano y su uso del cine para inculcar unos valores nacionales ante unos cambios sociales, políticos y económicos tras la revolución, la película de Hassan El- Imam, *El-Khataya*, del año 1962, un melodrama representativo del Cine de Oro egipcio, capta los conflictos que surgen a raíz de la lucha entre los valores tradicionales y las exigencias modernas del nuevo régimen socialista. Tanto el contenido como la forma de la película egipcia manifiestan la influencia del legado colonial en constante lucha con las prácticas de la religión islámica y la cultura árabe. *El-Khataya* se enfoca en la vida de la clase media alta de Egipto tras la revolución de 1952, y escenifica la desigualdad entre los géneros y, en menor grado, entre las clases sociales. El filme presenta de una manera polifacética estas corrientes opuestas empleando la facilidad con que el maniqueísmo del melodrama encaja con los conflictos de la trama.

El largometraje pone de relieve el surgimiento de una nueva generación e ideología que es el resultado de los cambios que transcurren en Egipto durante el siglo XX, como el desarrollo industrial, la migración masiva hacia la ciudad, la independencia de la colonización europea y la formación de un estado corporativo. Estas transformaciones traen a la superficie el choque entre lo tradicional y lo moderno en la cultura egipcia. Analizaremos en esta película el modo en que la forma cinematográfica

del melodrama manifiesta los idearios que se contestan en Egipto tras la revolución Nasserista. Tanto el apoyo del estado como la identificación de las masas con un cine nacional distinto al cine occidental en cuanto a su temática y estética contribuyen a la popularidad nacional y transnacional de filmes como *El-Khataya*. La película egipcia muestra no tanto la dominación de la propaganda estatal o la resistencia por parte de las masas, sino la lucha entre ellos captada por los elementos melodramáticos de la cinta como la rivalidad entre personajes con distintas tradiciones y valores, entre generaciones, entre géneros y clases sociales con sus respectivos idearios.

En este largometraje es evidente la influencia europea, pero también observamos el desafío nacional hacia ella, una tendencia en la cultura popular egipcia como indica Walter Armbrust: «A concern with Egypt's relationship to the West is one of the defining characteristics of Egyptian popular culture, yet blind adoption of Western culture has never been an unambiguous or uncontested feature of modern Egypt» (3). Viola Shafik también señala tal resistencia egipcia contra la influencia occidental: «Western culture, in spite of the consumption of its products, is by no means adopted completely or without resistance» (7). Los melodramas del Cine de Oro, como la cinta de El- Imam, exponen la lucha de estas ideologías opuestas, así como las contradicciones que emergen a raíz de un intento por parte del estado de reconciliar el proyecto nacional de la modernización con los valores tradicionales y religiosos, en especial en un país donde la religión islámica es el centro de todas las prácticas culturales.

Por otra parte, los cambios que inspira la revolución egipcia se reflejan en el ambiente artístico como señala Joel Gordon:

«With the onset of the Nasser revolution following the 1952 Free Officers' coup, a series of long-standing taboos against treating social and economic ills (in addition to certain political realities, such as colonialism, foreign domination, and royal and parliamentary-era misadministration and oppression) were swept away. Egypt's filmmakers, who had been pushing the edges of censorship in the early 1950s, jumped at newfound opportunities to depict more explicit poverty as well as sexuality». (211)

«Con el inicio de la revolución de Nasser, después del golpe de estado de 1952 de los Oficiales Libres, una serie de tabús de larga tradición contra el tratamiento de los males sociales y políticos (además de ciertas realidades políticas como el colonialismo, la dominación extranjera, la opresión y la mala administración de la época real y parlamentaria) fue eliminada. Los cineastas egipcios que han cuestionado los límites de la censura a principios de la década de 1950, encontraron una nueva oportunidad para representar la pobreza y la sexualidad de una manera más explícita» (211).

Siguiendo a Gordon, *El-Khataya* trata temas polémicos en la sociedad egipcia, como la relación entre géneros, en particular lo relacionado con la sexualidad, las reglas sobre el comportamiento y la división de los espacios privados. Ahora bien, esta cinta no presenta un argumento conclusivo a favor de un lado u otro de los que están a favor o en contra de los cambios que ocasiona la revolución. Más bien muestra sus impactos como fuerzas opuestas y como marcadores de la identidad cultural egipcia.

Los proponentes de la doctrina Nasserista representan un lado de esta disputa y la película *El-Khataya* resuena su agenda socialista que intenta 'emancipar' el ciudadano egipcio de las tradiciones arraigadas a la religión islámica. A la vez, el argumento de la cinta muestra la perspectiva de sus oponentes encarnados por ciertos personajes de la película y transmitidos por elementos de la puesta en escena. Es decir, la forma del filme, aunque se adhiere al discurso del estado en algunas partes, también capta la narrativa de la resistencia, pues trata temas sociales que hacen patentes los cambios que transcurren en Egipto durante la época postrevolucionaria. La representación de las jerarquías del poder entre los miembros de la familia, los roles de géneros así como la lucha entre una clase

media letrada y emergente, y pobres campesinos desplazados en la urbe son algunos de los aspectos que dan equilibrio y objetividad a la película en contraste con otras de carácter estrictamente propagandística.

Trama de la película

El-Khataya cuenta la historia de las dos familias de los protagonistas Hussein y Zuheer que, aparte de ser vecinos y compañeros de la universidad, también están enamorados. La trama se centra en el pasado de la madre de Hussein, la señora Ihsaan, violada por un pariente suyo mientras su esposo está en el extranjero. Tal violación resulta en su embarazo. Ihsaan, acorralada por las reglas de una sociedad conservadora, se ve obligada a tener la criatura y dejarlo al cuidado de su criada para luego adoptarlo como si fuera un huérfano, ocultando su verdadera identidad ante su esposo y el resto de su familia. Todo cambia en la casa del señor Mohamuud, el padre adoptivo de Hussein, cuando éste informa al patriarca de la familia de sus intenciones de casarse con Zuheer, la hija de su mejor amigo. La noticia ocasiona un sinfín de problemas debido al origen del protagonista. Ser un recogido supone un obstáculo para la felicidad de los dos jóvenes enamorados. Aun con esta trama típica de melodrama vemos cómo la forma del filme escenifica la lucha entre ideologías opuestas en una época crítica de la historia moderna de Egipto. Las bofetadas que recibe Hussein por desafiar a su padre, las canciones tristes que canta, las miradas lacrimosas de la heroína, al darse cuenta de la oposición de su padre a su matrimonio, y hasta el contraste en el estilo de vestimenta, todo transmite este choque generacional y cultural que es el centro del argumento.

Los pecados

El mero hecho de que el concepto de pecado, una referencia al origen del protagonista, se plasma como eje de la trama remite al aferramiento de la sociedad egipcia hacia nociones obsoletas sobre la relación entre los géneros y en particular las normas que debe seguir la mujer. El nombre de la película alude al supuesto ‘pecado’ de la madre del protagonista que sufre una violación, lo que revela la existencia de ciertos prejuicios contra el género femenino. Ihsaan, a pesar de ser la víctima, se ve obligada a ocultar lo que le sucede cargando ella sola con la responsabilidad que implica tener un hijo ilegítimo en una sociedad donde el valor existencial de la mujer se liga a su ‘pureza’.

El director de la película utiliza técnicas cinematográficas como la toma, el montaje y el sonido para subrayar la desigualdad de género. La escena más emblemática del filme capta los acontecimientos de la violación de Ihsaan. En una serie de escenas retrospectivas se transmite este incidente utilizando los elementos típicos del melodrama: la música de suspenso, las miradas siniestras de su violador y la oscuridad de la noche, un conjunto de elementos apropiados para la magnitud de los eventos. El uso del sonido en particular presagia los sucesos, causando intriga en el espectador que se vuelve ansioso. En esta escena las técnicas cinematográficas añaden credibilidad al relato, pero también los diálogos aluden a ciertas prácticas culturales de la sociedad y en especial a la conducta de la mujer. La inquietud de Ihsaan de quedarse sola en casa con su primo es evidente por su lenguaje corporal y su porte reservado. Mantiene una distancia de su pariente, señalando así su incomodidad de estar a solas con un hombre ajeno. De igual manera, sus preguntas sobre la tardanza de su tía en llegar y su preferencia por irse y

regresar en otra ocasión remiten a las normas tradicionales en Egipto sobre la relación entre hombre y mujer. Lo que describe esta escena se puede entender mejor en el contexto de la cultura árabe, y en particular en lo relacionado con ciertas prohibiciones en el Islam sobre el trato entre los géneros y la separación en los espacios (Botman 8). La película de El-Imam enfatiza aspectos trascendentales de la herencia árabe islámica de un Egipto que intenta secularizarse, poniendo de relieve la habilidad del melodrama de mostrar los conflictos entre los patrones tradicionales que continúan dictando la conducta de la gente y la empresa estatal por modernizar el país.

Linaje de sangre en la cultura árabe

Por otra parte, la postura del padre de la protagonista ante el origen de su pretendiente refleja la importancia del linaje sanguíneo en la cultura árabe donde todavía es costumbre que las personas se identifiquen por la ascendencia paterna y conserven un archivo con los nombres de sus padres y abuelos. La obsesión con el origen desconocido de Hussein y el rechazo del padre de Zuheer, a pesar de ser un joven ejemplar y de buen carácter, se puede comprender mejor en un contexto cultural donde la preservación de linaje paterno se mantiene como indica Nawar Al-Hassan: «La manera de identificarse para los árabes era, y sigue siendo en muchas partes conectada con la identidad de linaje de sangre dominante. Los nombres árabes eran una cadena de nombres conectados por la palabra Ibn, que significa ‘hijo de’» (Golley 78). Saber de quién viene uno es significativo. Qusai Aldebyan señala que la abundancia de palabras en árabe que remiten a la idea de familia como grupo de una misma sangre indica su valor en dicha cultura (229). En *El-Khataya*, cuando Zuheer insiste en casarse con el hombre que ama y contra

la voluntad de su padre, éste le reniega. Según su padre, su matrimonio con una persona cuyo origen se desconoce puede traerle consecuencias graves y perjudicar el buen nombre de la familia. El protagonista mismo duda de su valor como persona al saber la verdad sobre su origen y entabla una búsqueda obsesiva de identidad, lo que provoca su depresión y su consecuente hospitalización.

En este caso la exageración típica del melodrama sirve para captar la lucha entre creencias antiguas y los nuevos valores de la revolución, una característica distintiva y eficaz del melodrama que suele enfatizar elementos de oposición: bien y mal, auto-sacrificio y egoísmo, y amor y odio. El tema de la descendencia y su importancia en pleno siglo XX, a pesar de la prevalencia de la propaganda Nasserista que aboga por el mérito personal en lugar del apellido familiar, atesta a la presencia de un conflicto entre las tradiciones beduinas del pueblo egipcio y la ideología estatal. El desenlace de la película media entre estas fuerzas opuestas, ya que el acuerdo entre padres e hijos, así como la determinación de los protagonistas, resultan claves para hacer justicia. Es decir, la conservación de la unión de la familia es impredecible, pero también lo son la libertad individual y el derecho de elegir.

La nueva generación: hijos de la revolución

El- Khataya, más allá de enfocarse en los conflictos típicos del melodrama familiar con sus énfasis en amores imposibles entre parejas y en las relaciones arquetípicas de rivalidad entre padre e hijo, es quizá una de las cintas que mejor encarna la lucha entre el antiguo sistema político y la ideología del régimen Nasserista. La película de Imam intenta reforzar los principios de la revolución de 1952 como la

autodeterminación, la importancia del valor personal, en lugar del origen familiar, y la capacidad del ser humano de crear su propio destino. La salida del protagonista de su casa al enterarse de que no es hijo de quien creía ser su padre y su intento de valerse por sí mismo, refleja los principios de la revolución. Este argumento es repetido en la escena donde el protagonista es sermoneado por un oficial en la comisaria donde Hussein es llevado por no pagar unas bebidas que consume en un cabaret. El énfasis sobre la capacidad del ciudadano egipcio de salir adelante sin necesidad de pertenecer a la alta alcurnia es evidente en dicho episodio.

En su argumento el oficial de la policía intenta establecer un antes y un después para contrastar los principios de la revolución con aquéllos de la monarquía destronada (la abolición de los títulos nobiliarios y jerarquías sociales). El diálogo critica de manera implícita la vieja guardia y a la vez muestra las ideas del nuevo régimen que pretende proyectar su deseo de apelar a la juventud egipcia:

El oficial: ¿Cómo se llama?

Hussein: Me llamo Hussein.

El oficial: ¿Hussein, hijo de quién?

Hussein: Sé que me llamo Hussein, pero no sé de quien soy hijo.

El oficial: ¿Qué? ¿Estás bromeando?

Hussein: No, no estoy bromeando; mi nombre es Hussein, pero Hussein qué, realmente no sé.

La policía le pregunta a Hussein el nombre de su padre con el propósito burocrático de identificarlo y registrar su nombre en el archivo de la demanda, pero tal acto remueve el dolor del protagonista quien desconoce su origen. El uso de este tipo de diálogo que indaga sobre la identidad del protagonista tiene el propósito de hacer parecer que el

sermón que sigue por el representante del régimen surge por casualidad cuando realmente es incluido con el motivo de persuadir a la audiencia sobre la causa de la revolución. Una manera de comprobar la inclusión forzada, pero actuada a la perfección, es imaginarse por un segundo una situación alternativa. Por ejemplo, ¿qué pasaría si el protagonista tuviese suficiente dinero para pagar por las bebidas que compró en el bar y no hubiese tenido que ir a la comisaría? ¿Y por qué no le obligan a trabajar a cambio de los tragos como suele suceder en otros melodramas? En los casos anteriores la trama no daría lugar para el argumento del representante del estado ni para mostrar la prevalencia del ley y orden en la nueva nación.

Tras esta conversación, el oficial le ordena a su asistente que revise al protagonista para ver si tiene alguna identificación. Al enterarse de que acaba de licenciarse como ingeniero y en el mismo año que él, el comportamiento del oficial cambia de manera drástica. Le pide a su asistente que lo deje a solas con el acusado. Lo que sigue fácilmente puede ser un fragmento de un discurso propagandístico de Gameel Abdel-Nasser, el líder de la revolución, pues el policía trata al acusado como si fuese un hermano suyo. Le aconseja que luche por sus sueños, ya que en el nuevo Egipto lo más importante es el esfuerzo que uno hace y no su origen familiar. Para respaldar su argumento, el policía cuenta su propia historia de éxito gracias a las oportunidades que le han brindado. El oficial narra cómo logró salir adelante sin la ayuda de nadie, y pese a ser huérfano. También recuerda al protagonista de los cambios sociales y explica los nuevos factores que determinan el valor de las personas: «la sociedad hoy en día no pregunta de quién uno es hijo, la sociedad pregunta ¿quién eres?, ¿cuáles han sido sus labores y sus

esfuerzos? Y tú tienes tu arma, tu educación, tienes amplias oportunidades, en las fábricas, en las empresas. ¡Nunca te dejes caer víctima de la desesperación!». (*El-Khataya*, Imam 1962). He aquí una crítica implícita al sistema antiguo, monárquico donde los títulos otorgados por la familia real y los apellidos basados en el estatus social eran lo más importante para poder ascender en la escala social. La policía también alude al desarrollo económico en la época posrevolucionaria y en especial en el sector industrial y corporativo del Estado.

Por otra parte, vale la pena hacer hincapié en las técnicas cinematográficas utilizadas en la escena anterior, tales como la puesta en escena y la toma de cámara. Ambas establecen una narrativa que reitera la agenda del Nasserismo, pues el enfoque en la figura de autoridad es evidente, un miembro de la policía que ayuda al protagonista a enmendar sus errores. En esta escena la disminución de la distancia entre el oficial y Hussein, al final, cuando aquél se da cuenta de que el protagonista es de la misma generación, remite a la existencia de un vínculo de hermandad entre los jóvenes, a quien les toca vivir una nueva etapa en la historia del país. El movimiento lento de la cámara y la dramatización musical mientras camina el protagonista hacia el policía, que lo recibe con los brazos abiertos, ofreciéndole café y cigarrillos, es una metáfora de la relación entre el régimen y los ciudadanos. Si bien se acercan con miedo e incertidumbre a los cambios políticos de la revolución, luego sienten esperanza y seguridad. De igual forma, el porte, los gestos y las palabras del policía emanan fe en el progreso de la nación y su capacidad de proveer oportunidades de empleo y de prosperidad al pueblo egipcio.

Los valores tradicionales de familia

Aunque la cinta de El-Imam trata de enfatizar la influencia de la revolución y presenta sus pensamientos como la solución a todos los problemas, esta idea no se traduce en algunas partes de la película, en especial en lo relacionado con los valores tradicionales y religiosos de la sociedad egipcia como las relaciones de familia, y el rol que debe empeñar cada miembro según las normas. La obediencia absoluta de los hijos hacia los padres queda en contraste con la doctrina Nasserista que intenta enfatizar la importancia de la voluntad individual de esta nueva generación. Como es imprescindible para los protagonistas que sus familias estén de acuerdo con su matrimonio, la heroína rechaza en un principio la propuesta de Hussein de casarse sin el consentimiento de su padre. Cuando al final lo hace, su felicidad no es completa hasta que las dos familias bendicen sus nupcias.

La figura de la mujer

El-Khataya presenta tanto la figura de la mujer independiente y rebelde como la abnegada y sumisa como parte del prevalente contraste entre lo tradicional y lo moderno. Si bien la madre de Hussein es obediente a su esposo, no contradice sus decisiones. Cuando el esposo corre a su hijo de la casa, la vemos triste y resignada, y aunque esté en contra de su decisión no se atreve a contradecirlo; se mantiene al margen. Incluso cuando Hussein le pregunta si es o no es su madre, no se siente capaz de contestarle y prefiere callarse a enfrentarse a su esposo. Observamos su angustia y preocupación por su hijo, pero su incapacidad de actuar muestra la imagen una mujer que sufre en silencio. La cámara capta su inercia sentada al lado de una ventana contemplando en silencio sus ‘pecados’, aquellos secretos que guarda sobre la identidad de su hijo. Aunque al final

confiesa la verdad a su hijo y le pide perdón en secreto, la madre mantiene su postura de mujer sumisa y abnegada que prefiere guardar su imagen de esposa intachable a reconocer su hijo ante su marido y la sociedad.

Zuheer es la antítesis de Ihsaan; es rebelde, independiente y espontánea. Sin embargo, su carácter liberal también tiene límites cuando se trata de complacer a su padre y mantener el buen nombre de su familia. Rechaza la propuesta de matrimonio de Hussein sin la aprobación de su familia al principio y rompe su relación con él. También se le puede criticar a esta película su intento de mostrar el progreso que logra la nueva generación de mujeres egipcias de una manera superficial. Más que nada enfatiza detalles como el estilo de vestimenta y las actividades cotidianas. Es siempre el hombre quien toma la posición de liderazgo. La heroína, por ejemplo, una estudiante de ingeniería, pierde las elecciones presidenciales en la universidad a favor del protagonista, un detalle que se presente en la película con humor dándole la victoria del hombre por hecho, o como algo natural.

Tradición y modernidad, campo y ciudad

Aunque la película refleja la ideología de los Oficiales Libres, que otorga por primera vez a la mujer egipcia el derecho de votar y de participar en la vida política y que además establece leyes que prohíben la discriminación contra ellas en el trabajo (Sullivan 33-34). Pesan más la influencia de las normas culturales que no favorecen la representación de una figura femenina superior en posición a su homólogo masculino. Asimismo, la relación entre el hombre y la mujer es solamente concebible dentro del vínculo matrimonial. La rebeldía y la oposición de la nueva generación a los modos

antiguos tienen límites. A pesar de que la protagonista se viste y se comporta de manera liberal, en comparación con lo que es aceptable por una sociedad conservadora, es consciente de que su relación con su amado solo puede materializarse solamente con el matrimonio, aunque sea a escondidas y sin la bendición de sus familias. O sea, se rebela contra las reglas de los padres, o los códigos de vestimenta pero no contra una institución fundamental como el matrimonio. En este sentido, el largometraje emplea la estructura maniqueísta del melodrama para mostrar el conflicto entre lo tradicional y lo moderno en la sociedad egipcia, y la manera en que la lucha entre estos idearios llega a marcar la identidad cultural de la nación. Esta tendencia también es evidente en la puesta en escena, donde el ropaje de la heroína como una mujer joven y urbana contrasta con el de su padre, que se viste de manera tradicional, y con las sirvientas, que refleja la humilde cultura campesina.

La influencia del origen rural de las dos familias es evidente tanto en las múltiples referencias a sus haciendas a las afueras de la ciudad, así como en el énfasis del padre de Zuheer en la importancia de no abandonar el campo. Aparte de su vestimenta, el dialecto del padre de la heroína también muestra su origen rural. Es quien siempre hace recordar a su amigo Mahamoud de no olvidarse de sus raíces. Más aun, la cámara capta el paisaje bucólico de las fincas representándolas como el lugar ideal para escaparse del barullo urbano y como referencia al umbral campestre de la nueva nación.

Ahora bien, no todo es color de rosas en cuanto a las referencias al campo en *El-Khataya*. Tales detalles revelan la desigualdad entre los dueños de las haciendas y los humildes campesinos. El contraste entre los padres de Zuheer y Hussein, que pese a

mudarse a la ciudad mantienen su nivel económico es evidente. Esta población que viene a la ciudad huyendo del trabajo duro de las tierras se topa con condiciones iguales o peores. Los sirvientes que trabajan en la casa de las dos familias pertenecen a este grupo. En la escena entre Hussein y el oficial observamos que la mayoría de las personas encarceladas provienen de la provincia, reconocidas por su ropaje. Si bien la vida de estos personajes secundarios no cobra protagonismo en el largometraje, las escenas anteriores exponen la manera en que los migrantes del campo siguen siendo marginalizados pese a la revolución y sus reformas.

Si- el Sayed un patriarca absoluto con raíces literarias y culturales

Este filme transmite con clarividencia la figura del padre que es el epítome del patriarca prepotente, voluntarioso y controlador que se suele ver en los dramas familiares del género. Su colocación al centro de las escenas, su porte duro y dominante, su lenguaje autoritario así como el empleo de música tensa que acompaña su apariencia, revelan sus prejuicios contra su hijo adoptivo. El perfil del padre en esta película contrasta con las representaciones Hollywoodenses, exhibe ciertas características estereotípicas que se asocian de manera principal con la cultura egipcia y en especial con el rol que debe empeñar el hombre de la casa o *Ragel el beet*. Existe la noción cultural de que el padre debe ser duro, que los hijos le tienen que tener respeto, pero también miedo. También debe ser la persona que toma la última decisión. Se espera que los hijos le muestren a su padre cariño, amor y, sobre todo, obediencia. Según Amaal Rasan, en esta región una establecida tradición patriarcal emerge con la fe islámica para dictar las relaciones familiares que reconoce el hombre como la cabeza la familia, protector y proveedor. La

mujer le sirve, le acata y acepto su tutela (Botman 8). Y a pesar de que existen puntos de vista contradictorios sobre la atribución de esta ideología al Islam o a influencias culturales pre-islámicas, se puede entender mejor el personaje de Ihsaan y su relación con sus hijos en el contexto de las relaciones de género en la sociedad egipcia de esa época. Es importante enfatizar que no es mi intención presentar respuestas conclusivas sobre el rol o el estatus de la mujer por medio de un análisis de una película, sino trazar el origen de algunas nociones culturales sobre la relación entre los géneros que aunque son rechazadas sobresalen en esta película y en muchos otros melodramas.

En el contexto anterior es la madre quien a menudo media entre los hijos y los padres para asegurarse de que no surjan conflictos en la familia. Antecedentes de esta figura de hombre dominante se encuentran en la literatura egipcia y en especial en la obra magistral de Naguib Mahfuz, *La trilogía del Cairo*, donde el personaje de Si-el Sayed (*Sayed* significa señor en árabe) es símbolo del patriarca absoluto. Este personaje trasciende su rol en la obra de Mahfuz y se convierte en el prototipo del hombre controlador, inspirando referencias culturales de alcance nacional. Todavía ser un ‘Si-el Sayed’ en las conversaciones diarias de los egipcios se refiere a un hombre que exhibe las características anteriores. En la cinta de El-Imam la narrativa de la cámara concuerda con la imagen del padre dominante en las escenas entre Mohamoud y su esposa. Su despotismo sobresale en el tono deleznable de su mujer cuando se dirige a él.

La relación antagónica entre la influencia occidental y la de los discursos nacionales y tradicionales en Egipto se manifiesta en los melodramas. La perseverancia de ciertas nociones y la intransigencia de las prácticas más autóctonas del pueblo egipcio

enfrente a la modernización de la vida y de la conducta de la gente se manifiestan por la capacidad expresiva de algunos filmes de este género como *El-Khataya*, que exhibe la tensión entre la influencia de la colonización por un lado, y el nacionalismo impulsado por el estado por otro lado. Por una parte vemos que la cinta refuerza un concepto de familia y en particular de la relación entre padres e hijos y entre parejas que adhiere a las normas de las sociedades árabes musulmanes, y por otra parte el comportamiento de las nuevas generaciones y sus modos muestran el impacto de la cultura europea y la doctrina Nasserista. En este conflicto, la forma cinematográfica de los melodramas del Cine de Oro y en particular la de esta película logra exponer y hacer tangible las tensiones que surgen en la sociedad egipcia a raíz de esta lucha cultural. *El-Khataya* más allá de relatar un cuento de amor con un final feliz presenta la transformación de una sociedad durante una época crítica de su historia como es el caso de Egipto después de la revolución de 1952.

CAPÍTULO 4: Identidad cultural e imaginario nacional en *El-Khataya* y *Nosotros los pobres*

Nostalgia, it can be said, is universal and persistent; only other men's nostalgias offend.

--Raymond Williams

La película de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres*, y la de Hassan El-Imam, *El-Khataya*, como melodramas contemporáneos, manifiestan la influencia de las ideologías nacionalistas y las nociones culturales prevalentes en cada país durante las décadas de los 40 y los 50. Los dos filmes se inspiran en idearios conflictivos sobre la modernización como requisito para el progreso por una parte, y la idealización de la cultura autóctona como símbolo de la nación por otra parte. El conflicto que surge a raíz de la oposición entre lo novedoso y lo tradicional en los dos largometrajes es representativo de la gran producción de melodramas en las dos industrias del medio siglo. En las películas anteriores se observa una trascendencia del género por su realismo y por su arte cinematográfico, lo cual he intentado desvelar en el análisis de las dos cintas en los últimos dos capítulos. En esta sección, haré una comparación y un contraste de estos filmes. El enfoque es en la manera en la cual las dos obras interpelan a las respectivas masas en sus países a una posición de sujeto nacional -- y también exploro el efecto transnacional en las audiencias hispanohablantes y árabe hablantes fuera de México y Egipto. Terminaré con unas reflexiones sobre la influencia de estas dos cintas en

proyectos actuales de cine y de televisión en los dos países utilizando su capacidad de desenterrar nostalgia en la audiencia y representar los ecos de una época idealizada.

El imaginario nacional en las dos películas

La trama familiar, los conflictos entre los personajes y la lucha de las clases sociales y entre géneros, se presentan desde la perspectiva nacional y tradicional, empleando la forma cinematográfica del melodrama para apelar a la audiencia, y así establecer un vínculo entre esta última y los personajes. En la obra mexicana en cuestión, Ismael Rodríguez introduce, desde las primeras escenas, un barrio distintivamente mexicano, donde desde las áreas comunales del arrabal, como la plaza, hasta los humildes hogares se presencian símbolos, diálogos, interacciones y códigos de comportamientos autóctonos. Los santuarios en la casa de Pepe el Toro, la medallita de la Virgen de Guadalupe, la tradicional balada -las mañanitas- que se canta para celebrar el cumpleaños de Chachita, el vernáculo de los personajes, la relación entre las distintas clases y entre los géneros, retratan una imagen que se inspira en lo mexicano o lo que se desea presentar como tal. El prólogo de la película anuncia: «pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres-existentes en toda gran urbe», refiriéndose a quienes son el objeto de la representación de la película como personas de «nuestros barrios». El énfasis del narrador señala la existencia de un vínculo entre él, el arrabal, y la audiencia, creando así un sentido de identificación – una comunidad nacional cuya afinidad existe solamente en la imaginación de sus integrantes (Anderson 49). Tal introducción en la película es una estrategia para integrar a los habitantes marginalizados en las grandes ciudades mexicanas en la nación. Pues no son

colectividades indefinidas de cualquier periferia, ni bandidos ni extranjeros, son ‘nuestros’. Asimismo, el intento de construir un imaginario nacional es evidente en la inclusión de un sinfín de refranes y expresiones en *Nosotros los pobres*. Por ejemplo, letreros con proverbios populares pegados en las camionetas que circulan el barrio y personajes asociados con la imagen de lo mexicano que, aparte, no añaden a la trama de la cinta. Tales detalles demuestran la táctica de la cinta que pretende establecer una noción de colectividad, reforzando la ideología del estado, pero tomando inspiración de la vida cotidiana de la clase baja e incorporando frases familiares, historias identificables e imágenes reconocibles.

Del mismo modo, la película egipcia *El-Khataya* describe la vida de una familia de la clase media alta con valores y tradiciones distintivamente árabes. El patriarca de la familia es respetado sobre todas las cosas. Los miembros de dicho prole, empezando con la señora Ihsaan, su esposa, mantienen las costumbres egipcias. A la vez, el lenguaje predominante -un dialecto egipcio- y el contexto político del filme aluden a los cambios políticos ocasionados por las reformas de la revolución de Los Oficiales Libres de 1952. Los esfuerzos del nuevo régimen por modernizar el sector industrial y comercial del país son evidentes en las referencias a las fábricas y empresas del gobierno en la película.

El realismo

Nosotros los pobres presenta un aspecto realista de la sociedad mexicana; en particular de la vida de las clases bajas en las grandes ciudades. Construye una imagen nacional del arrabal mexicano y presenta a sus habitantes como sujetos nacionales. La

trama de la cinta enfatiza los males sociales como el alcoholismo, el trabajo infantil, la falta de un sistema de educación y de salud adecuada y alcanzable por toda la población. Asimismo, el énfasis en la puesta en escena sobre la suciedad del arrabal, la deterioración de las condiciones de las viviendas, la ausencia de la ley y el orden y la corrupción de la autoridad son aspectos que señalan la orientación realística de esta cinta. Cabe añadir que la escenificación de la dura realidad del arrabal intenta humanizar a sus habitantes. En el prólogo, el narrador declara que el único crimen de esta población ha sido el de haber nacido pobres. También se refiere a la presencia tanto de virtudes como de vicios en el barrio. En esta dicotomía del bien y el mal, la clase alta es quien encarna los males sociales como la explotación de los pobres, el abuso de autoridad y la falta de honradez. Personajes como el licenciado Almontes y la Prestamista son ejemplos de quienes intentan sacar provecho de la situación económica del humilde carpintero para perjudicarlo a él y a los miembros de su familia.

Por su parte *El-Khataya*, aunque no transmite el mismo grado de realismo que *Nosotros los pobres*, enfatiza en su argumento cuestiones de disparidad económica entre las distintas clases en la sociedad egipcia, lo cual refleja la ideología socialista de la revolución de 1952. Se alude a este tema por medio de los personajes secundarios como los sirvientes y los prisioneros. El realismo en la película egipcia se resalta por su enfoque en la relación entre los géneros y por la representación del conflicto entre las tradiciones árabes beduinas y los impulsos modernos del estado.

El macho y Si-Al Sayed: la imagen estereotípica del hombre mexicano y egipcio

Por otra parte, la relación entre hombre y mujer que se representa en las películas anteriores refleja ciertos estereotipos tradicionales de las dos sociedades, así como la influencia de tendencias modernas. Los protagonistas, Pepe el Toro y Hussein, aunque se presentan como hombres de buen carácter, no obstante su comportamiento con sus homólogas femeninas, muestran una actitud chovinista. Pepe termina su relación con su novia la Chorreada por el simple hecho que ella cuestiona su relación misteriosa con la Tísica. Por su parte, Hussein rechaza la idea de que Zuheer pueda ser presidente de los estudiantes en la universidad. Por lo tanto cuando él gana las elecciones celebra su victoria en grande entre la algarabía de sus partidarios y cantando en un tono burlesco ante la ira y la desilusión de la heroína. Las escenas anteriores muestran los problemas que enfrentan las mujeres como el resultado de ciertas construcciones sociales que intentan presentar al hombre como un ser superior.

Pese a sus fallas, se suele caracterizar a los protagonistas de los melodramas como personas de carácter virtuoso, seres ideales y símbolos de la nación. Los héroes de los dos dramas exhiben dichas características. Pepe el Toro es fuerte, como alude su nombre, trabajador, honrado, pero también es orgulloso, terco y hasta cierto punto voluntarioso y machista. Además, se subraya en la cinta la masculinidad de este personaje, y no solamente por medio de su apodo el 'Toro' y por su empleo de carpintero, un trabajo físico, sino que también en la manera en que se refiere a él en los diálogos de la cinta. Por ejemplo su novia, la Chorreada, expresa la valentía de Pepe así: « no existe quien ponga una mano encima al Torito», en referencia a la pelea que irrumpe en el barrio cuando la policía arresta a los amigos de Pepe por robar una canastera de comida. De igual manera,

el personaje de Hussein es inteligente, preparado y con cualidades de liderazgo que encarnan los valores de la revolución Nasserista.

En los dos filmes los protagonistas representan las características estimadas por la nación, un discurso que se repite tanto en *Nosotros los pobres* como en *El-Khataya* . El carpintero y el ingeniero simbolizan los héroes autóctonos y además reflejan la estrategia del estado de presentarlos como sujetos nacionales. La declaración de Rodríguez al principio de la cinta sobre el reconocimiento de los habitantes del arrabal, así como la referencia del oficial de la policía en *El-Khataya* a las oportunidades de empleo que le esperan a Hussein en las fábricas y las empresas egipcias, expresan la narrativa oficial sobre la creación de una colectiva nacional inclusiva donde se reconoce el esfuerzo de los pobres y se premia el mérito personal sin dar importancia al origen de las personas.

No obstante, las figuras paternas son quienes mejor encarnan las características totalitarias en las dos cintas. El padrastro de la Chorreada, Don Pilar, y Mohamoud, el padre de Hussein, son similares en su maltrato a los miembros de su familia. Los dos hombres son la autoridad absoluta en sus casas debilitando el rol de su pareja femenina en la familia, ya que tanto la madre de la Chorreada como Ihsaan son figuras sumisas, obedientes y sin voluntad. Las dos mujeres prefieren quedarse calladas ante el abuso de sus esposos con tal de preservar sus matrimonios. La violencia de Pepe el Toro y la del señor Mahamoud hacia sus hijos, en particular las bofetadas que les dan a Chachita y a Hussein respectivamente, son captadas en las escenas más memorables y dramáticas de las dos películas. La reacción de los patriarcas ante la desobediencia de sus hijos es hiperbolizada con tomas de primer plano, música incidental y con las miradas

horrorizadas de los agredidos. Los episodios anteriores describen el choque entre las dos generaciones y sus distintos valores: la nueva es desafiante, curiosa y determinada, similar a la emergente nación moderna. Y las de sus padres es rígida, inflexible y fiel a las tradiciones y las normas sociales.

La dramatización de los secretos del pasado

En cuanto al tiempo en que se desarrolla la historia en las dos cintas, los acontecimientos más importantes toman lugar en el pasado. En el caso de *Nosotros los pobres*, el abandono de la madre de Chachita a su familia y la violación de Ihsaan en *El-Khataya* son narradas en épocas lejanas. Un aspecto típico de los melodramas es que la revelación de secretos crea conflictos entre los personajes que impide la felicidad de los protagonistas; tal como se aprecia en la polémica que causa el descubrimiento de la verdadera identidad de la madre de Chachita y el del origen de Hussein. Esa tendencia intenta descubrir lo oculto, no solamente en términos superficiales, sino más a fondo. Pone de relieve por medio de una historia, un argumento, un personaje o un diálogo, estereotipos, prejuicioso o nociones culturales establecidas o que se busca establecer. En particular, la forma cinematográfica de dicho género, con su capacidad de presentar multitud de aspectos en una sola toma, es ideal para revelar la dinámica de las relaciones entre clases y géneros, así como los conflictos ideológicos. En el caso del misterio que rodea la identidad de la madre de Chachita, la Tísica, la película, aparte de revelar el secreto de Pepe y de su hermana, manifiesta la perspectiva de una sociedad machista, intolerante y que tiene prejuicios contra la mujer. Por una parte, el Torito se avergüenza de su hermana por haber llevado una vida ‘inmoral’, rechazando su arrepentimiento, y

por otra parte se siente con el derecho de no tener que explicarle a su novia sus encuentros clandestinos con la Tísica. En la escena donde esta última aparece en el arrabal, Pepe la empuja, casi agrediéndola y la esconde en un cuarto para que nadie en la vecindad la vea. El comportamiento de Pepe y su dureza con su hermana que la cámara capta nos muestra multitudes de aspectos que no se pueden transmitir en otro medio artístico: su lenguaje corporal, su porte y los espacios en que se toma la acción. La escena anterior nos revela no solamente acontecimientos importantes en la cinta, sino que también la postura del protagonista acerca de la conducta apropiada de la mujer, así como su preocupación por las normas de la sociedad y por el qué dirán.

De igual forma, en *El-Khataya*, cuando Hussein descubre que es adoptado, la verdad se deja ver mediante los gritos y la agresión de su padre adoptivo. El choque del protagonista ante el derrumbamiento de su mundo provoca su ira, el cual lo lleva a desafiar a su padre y a responderle como nunca lo había hecho. Es importante señalar que aunque por lo general la actuación exagerada de los personajes marca las escenas climáticas, también expone temas más complejos que su mensaje explícito. En el caso anterior, el origen desconocido de Hussein impide su boda con Zuheer a pesar de ser un hombre preparado y de buen carácter. El rechazo del protagonista, por parte de la familia de la heroína, muestra que su genealogía pesa más que su mérito individual o de su clase social, detalle que alude a la influencia de las tradiciones beduinas de Egipto. Esta conclusión se puede deducir al analizar no solamente la escenificación de los eventos, sino que también el contexto cultural del problema, propulsado por la forma exagerada del episodio anterior. También, los elementos de la puesta en escena nos indican la

disparidad socioeconómica de las distintas clases. Si la comodidad de las casas de Hussein y de Zuheer y la presencia de la servidumbre es una indicación de los privilegios que gozan las familias terratenientes en la urbe, el encarcelamiento de los pobres campesinos manifiesta la perseverancia del estatus quo y las dificultades que enfrenta esta población al emigrar a las grandes ciudades a pesar de las reformas de la revolución.

El uso de la música: el melo en el drama

No cabe duda que las canciones de la película *Nosotros los pobres* y *El-Khataya* juegan un clave rol en la transmisión de los sentimientos de cada escena conectando con la audiencia y creando imágenes inolvidables que se asocian con estos filmes. La canción que canta Abdel-Halim Hafez, el famosísimo actor egipcio que da vida al personaje de Hussein, después de ganar las elecciones presidenciales en la universidad, se convierte en el himno de todos los estudiantes egipcios que aprueban los exámenes finales o de la graduación. Esta tradición continúa viva a lo largo del país y representa una práctica compartida por todos, creando un vínculo entre millones de personas desconocidas entre sí.

Aparte de la importancia cultural de las canciones de esta película, que se asocian con distintas ocasiones, y que trascienden la cinta misma, su función dentro de este largometraje es el de destacar aún más la situación que presenta cada escena. Las melodías de alegría acompañan incidentes de júbilo y las de tristeza ocasiones tristes. Si comparamos la canción que sigue la escena donde Mohamoud echa a su hijo, Hussein de la casa, con la que canta cuando está en la finca con su amada Zuheer durante las vacaciones del verano, podemos notar la diferencia entre las dos baladas tanto en el tono

como en la filmación de la escena. En la primera canción, vemos a Hussein desconcertado, con una mirada lacrimosa caminando en calles oscuras cantando una melodía triste. La larga caminata que hace el protagonista así como la tenebrosidad de las calles es una metáfora a la pérdida de Hussein, su origen desconocido y su intento de encontrarse. En la segunda canción, la escena comienza con una toma de primer plano acentuando el paisaje y la belleza natural del Egipto rural. Es seguida por la aparición de la protagonista desde un pasillo en medio de un jardín danzando de alegría al ritmo de la música, saltando cuerda y jugando al escondite con Hussein y con su hermano Ahmed. En el acto anterior se enfatiza la felicidad, el amor y el espíritu de la juventud despreocupada por medio de los detalles de la toma que contribuyen a la credibilidad de la escena. La velocidad con que se mueve la cámara adapta al ritmo y las letras de cada canción. Asimismo, la iluminación y la actuación de los actores concuerdan con el tono de cada escena.

Las canciones de la cinta *Nosotros los pobres* también reflejan el contexto de las escenas. La algarabía del arrabal con la muchedumbre yendo y viniendo, haciendo sus diligencias cotidianas es celebrada con la canción “Ni hablar mujer”, cantada de manera colectiva. La letra de esta canción refleja el dialecto de la vecindad y el espíritu solidario de sus habitantes. Además, la representación de la barriada en esta película muestra un intento de exponer la manera en que la manifestación lingüística de esta población llega a ser una herramienta de lucha y de sobrevivencia. En el prólogo de la cinta se declara, «Habitantes de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que en muchas veces falta a su mesa. A todas estas

gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres va mi esfuerzo». Palabras como “rechulo”, “resuaves”, “cuates” y “chambear” y apodos como “la Guayaba”, “la Tostada”, “Torito” y “Chachita” reflejan lo que menciona el director de la cinta en el prólogo sobre el uso del lenguaje como manera de substituir la carencia económica. Aunque en ciertos aspectos la cinta parece idealizar la pobreza del barrio refiriéndose a tal como heroísmo, un cuidadoso análisis de las canciones muestra la crítica hacia la clase alta. En la canción “Ni hablar mujer”, los habitantes de la vecindad reprochan al panadero llamándolo Lucifer y utilizando frases de ironía para quejarse del precio del pan y de otras dificultades que enfrentan en su vida diaria. Aunque los de la vecindad cantan y bailan como si estuviesen de fiesta, no dejan de manifestar sus preocupaciones. Lo siguiente es parte de las letras de la canción anterior:

Panadero Lucifer,
lo barato de tu pan,
me emociona el corazón.
Si se tiene que chamber
para sacar de comer
no hay que hacerse de rogar

La pobreza del arrabal se vuelve más creíble con referencia a frijoles, leche, pan, y por el hecho de que una niña como Chachita tiene que trabajar para poder comer. Todo lo anterior concreta la necesidad de la gente que vive en el arrabal. Por lo tanto las

canciones y la música de las dos películas contribuyen a la autenticidad del argumento de la cinta.

El poder de las estrellas: Pedro Infante y Abdel Halim Hafez

La fama nacional y transnacional de los actores que protagonizan las películas *Nosotros los pobres* y *El-Khataya* influye en futuras producciones del cine y de la televisión mexicana y egipcia. El protagonista de la película de Rodríguez, Pedro Infante, es considerado uno de los iconos del cine mexicano durante la Época de Oro. Con la popularidad de sus filmes y de su música, y con su carisma, Infante logra encarnar al galán mexicano en el imaginario nacional. Un rápido recorrido por los periódicos de la época muestra lo extenso de su fama tanto en México como en los países hispanohablantes. Durante su viaje a la capital peruana, Lima, para participar en varias presentaciones en emisoras y salas de teatro, el diario “El Espíritu Público” publica en una nota del año 1957 que los billetes para sus conciertos se vendían por completo, incluso las entradas de cortesía. Si en vida el cantante mexicano logra el ápice de la fama, su muerte no ha sido menos alardosa. En particular con titulares en los diarios mexicanos y de otros países latinoamericanos sobre la tragedia que cobra la vida del ídolo. La popularidad de Infante entre el público hispano y el éxito de sus cintas como *Nosotros los pobres*, se debe en gran parte a su protagonización de historias de personajes comunes con los cuales el público puede identificarse. La vida cotidiana del arrabal, los problemas económicos que enfrentan las familias de la clase baja en las grandes ciudades o el mero hecho de presentar un héroe mexicano en su dialecto y en su comportamiento, distinto a los galanes hollywoodenses, le permite llegar a la audiencia hispana.

La influencia del culto a Infante y en particular la mitificación de su personaje Pepe el Toro se manifiesta en la resonancia de dicha cinta en otras producciones. Después del éxito de *Nosotros los pobres*, el productor y el director del filme, Ismael Rodríguez, produce dos películas más: *Ustedes los ricos* y *Pepe el toro* con los mismos personajes principales, el Torito y su hija la Chachita. Con una revisión a los periódicos de la época sobre la película *Nosotros los pobres*, la primera cinta en esta secuela, se puede ver su influencia en el éxito de los otros dos proyectos. Ya que Rodríguez mismo invoca el triunfo de *Nosotros los pobres* para atraer al público a su nueva producción en un anuncio sobre el estreno del filme *Pepe el Toro* en el diario *Cinema Reportero* (1953). Mi intención no es enfocarme en las estrategias de publicidad, o hacer un análisis extensivo de los periódicos de la época, sino señalar la importancia de la película anterior como ejemplar de las producciones del Cine de Oro mexicano, y en especial hacer patente su capacidad de apelar a un público tanto nacional como transnacional, y trascender su marco geográfico y temporal.

Asimismo, en la actualidad y especialmente en la televisión mexicana, se han inspirado muchos proyectos en la película *Nosotros los pobres* y en particular la figura de Pedro Infante como icono cultural. Tal es el caso de la serie *Qué bonito amor* (2012) donde el personaje de Doña Prudencia, actuado por Evita Muñoz, la actriz que encarna a Chachita en la trilogía de Ismael Rodríguez, evoca la fama de Infante como cantante y la tradición musical del Mariachi como símbolos nacionales. Otra producción de Televisa que se inspira en la canción más famosa de esta cinta es la serie *Amorcito Corazón* del año 2011. No obstante, la trama de esta producción, también de Televisa, no está

relacionada con el filme de Rodríguez, pero la utilización del título de la canción anterior nos revela el alcance cultural de las películas de Infante como fuentes de inspiración para otras formas de melodrama. En los dos casos anteriores, se exhibe la importancia de estos proyectos, la cual proviene de su capacidad como melodramas de interpelar al público, apelando a sus sentimientos de nostalgia.

Al igual que en el cine mexicano, el uso de la fama de los artistas egipcios por parte del estado y su representación como arquetipos nacionales sirve como una herramienta para crear un imaginario nacional. Esto es el caso del célebre actor y cantante egipcio Abdel Halim Hafez, el protagonista de la cinta *El-Khataya*. Hafez aparte de su talento y fama como artista, también llega a tener un papel importante al ser el portavoz de la propaganda Nasserista. Es conocido por interpretar un sinnúmero de canciones que halaban a la revolución de 1952, y por encarnar personajes en sus filmes que representan la nueva generación de egipcios, que apoya el sistema político del país y lucha contra el imperialismo y el clasismo. Su canción “Gamaal” en la cual acredita al presidente egipcio con la resurgencia del espíritu nacional árabe, atesta al compromiso de Hafez con el proyecto de la revolución. Dicha tendencia es evidente en el argumento de la película de Imam, así como en el de otras películas de Hafez como *Hekayit Hob*(1959) y *Lahn El Wafa* (1955) , unos filmes que presentan los retos que enfrentan los jóvenes en Egipto, la posibilidad de movilidad social y el optimismo de tener un futuro mejor.

En la mayoría de sus cintas, el actor y el cantante Abdel Halim Hafez, se ha asociado con el personaje de un joven romántico, sensible y la vez atormentado por un amor imposible, ya sea por su estatus socio-económico o por la oposición del patriarca de

la familia. Además, el uso de las canciones románticas que caracterizan a Hafez en todas sus películas satisface la expectativa de un público que se ha acostumbrado a estas melodías en todas sus cintas. Por su parte Joel Gordon enfatiza el significado político social de la figura de Hafez : «Abd al-Halim's person has transcended politics, music and even stardom itself, to bridge a gap between political and artistic fame, to serve as a symbol to a generation that grown deeply nostalgic for the lost innocence of Nasserism» (307). El autor se refiere a la conexión entre Hafez y la revolución de 1952, y en especial el rol de su música y de sus películas en la encarnación de los valores de dicha época. Gordon también indica el poder del estrellato de Abdel-Halim y su influencia en películas en la actualidad (308). Sin duda la fama de Hafez es relacionada con su construcción como hijo del pueblo o *Ibn Al- balad*. Gordon lo describe así, « Abd al-Halim Hafiz is a son of the soil, not the progeny of the Cosmopolitan Hollywood on the Nile, and his ailment is rooted right in the rich, muddy waters of his native Delta» (308). El autor se refiere al origen rural de Hafez y su enfermedad con la bilharzia, una infección que contrajo como resultado de nadar en los canales de su ciudad natal. La temprana muerte de Hafez a los 47 años y su batalla con este padecimiento a lo largo de su carrera, lo han convertido en alguien con el cual el público puede identificarse durante su vida, y contribuye en su mitificación después de su muerte. La creación de la figura del Moreno Ruiseñor, como se le suele llamar a Abdel Halim, siempre ha sido como un artista de las masas y para las masas.

Además, la popularidad de Hafez en el mundo árabe contribuye a la promoción del arte egipcio en la región. Tal como la película de Ismael Rodríguez, *Nosotros los*

pobres, inspira futuras producciones en la televisión y el cine mexicano, la cinta de El-Imam, *El-Khataya*, y en particular sus canciones, llegan a ser himnos de amores y desamores, y de ocasiones especiales como de graduación o de fiestas nacionales. Por lo general, la inclusión de las canciones de Hafez en las películas y series egipcias viene a predecir escenas melancólicas o de sufrimiento por un amor imposible. Una de las telenovelas egipcias más exitosas, *Layali Al Helmia*, utiliza esta estrategia de incluir las melodías de Abdel Halim para atraer al público, y con el propósito de subrayar el carácter romántico de los protagonistas. Cabe mencionar que los actores de la cinta anterior, Nadia Lutfi, la actriz que hace el papel protagónico en *El-Khataya*, Imad Hamdi, el padre de Hussein y el mismo Hafez, se repiten en otro filme *Abi foq Al-shagara* (Kamal 1969) contando con el éxito de la película anterior y con el carisma y la fama de su elenco.

La lucha entre lo tradicional y lo moderno, la cultura alta y baja en México y Egipto sobresalen en ambos filmes por medio de representaciones sobre género, clase social y costumbres. Al crear prototipos populares, las cintas de dicho período hechizan a millones de personas en el mundo hispano y árabe. En este sentido los melodramas egipcios y mexicanos, más allá de presentar fabulas con finales felices e historias repetitivas de galanes salvando a damiselas en apuros, nos permiten aprender aspectos claves sobre la vida cotidiana de la gente, así como las estrategias de enganche por parte del estado y su incorporación de la cultura de las masas (ya sean canciones, bailes, refranes, ya sean idearios sobre género o clase). A pesar de ser representaciones ultra nacionalistas y de carácter propagandista, el melodrama como género -los de esa época en particular- no dejan de resonar en el público de los dos países y sus respectivas

regiones incluso en la actualidad, creando lo que Raymond William llama «estructura de sentimiento», y permitiéndolo recuperar lo vivido en aquel tiempo que sigue vivo en su arte.

Conclusión

Las repercusiones de la Revolución mexicana, así como los impulsos del desarrollo económico en México, que llega su ápice durante el sexenio del presidente Miguel Alemán, se reflejan en *Nosotros los pobres*, en particular en su escenificación de la formación de los arrabales en los límites de las grandes ciudades y la brecha económica entre las clases bajas y altas. Asimismo, los intentos de modernizar a Egipto, empezando con las reformas del Khedive Ismail Pasha, el monarca de Egipto durante las últimas décadas del siglo XIX, y terminando con la Revolución de los Oficiales Libres de 1952, son evidentes en muchos aspectos de la película *El-khataya*: la influencia de la estética occidental, el énfasis sobre el desarrollo y la modernización, así como el surgimiento del nacionalismo panárabe. De igual manera es evidente en los dos filmes los aportes de las masas ya sea su habla, su prácticas cotidianas y su habilidad de interactuar con las películas que es lo que da relevancia en la actualidad a estas producciones de hace más que medio siglo.

Durante esta época de grandes cambios marcados por tensiones y conflictos, los discursos tradicionales de la sociedad mexicana y egipcia vienen a ser retadas por fuentes de la cultura popular, que aunque se consideran formas de menor prestigio, logran captar la imaginación de las masas y llegan a tener mayor significado en la vida cotidiana de la gente. El cine como arte popular único, por su capacidad de reproducir la realidad física de su audiencia, y hasta superarla y revelar aspectos que no se pueden descubrir a simple

vista, se convierte en un medio de ancha influencia social, política y económica en ambos países, alcanzando fama nacional y transnacional. En dicho contexto, el melodrama, el género más proliferado y característico de ambos cines, y que además se asemeja en sus formas a las inquietudes del período moderno, sirve como instrumento de mediación entre el nuevo ciudadano desplazado de sus raíces por los procesos de la modernización y su entorno moderno. Con este estudio de caso sobre la forma melodramática de estas películas y de su popularidad entre las audiencias mexicanas y egipcias así como pan-árabes y latinoamericanas, espero haber mostrado el rol que juega el melodrama como instrumento de mediación y a la vez contribuir a la historiografía creciente en los estudios fílmicos sobre los cines nacionales en distintas partes del mundo y su rol en el desarrollo de los imaginarios sociales modernos.

Referencias

- Aldebyan, Qusai Anwer. "Strategies for Translating Arabic Cultural Markers into English: A Foreignizing Approach." University of Arkansas, 2008. Ann Arbor: *ProQuest*. Web. 15 April 2014.
- Al- Maşri, Sasan. *Ibn al-Balad. A Concept of Egyptian Identity*. Netherlands: E.J. Brill & Leiden, 1978.
- Amara, Ibrahim, Dir. *Lahn El Wafa*. (1955).
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Armbrust, Walter. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1996.
- Banquells, Rafael. Dir. *Los ricos también lloran* 1979.
- Botman, Selma. *Engendering Citizenship in Egypt*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Buckley, Matthew S. "Refugee Theatre: Melodrama and Modernity's Loss". *Theatre Journal*. 61.2 (2009):175-190.
- Digón Pérez , Miguel. "Nosotros los pobres, ustedes los olvidados". XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 27 Oct 2010. Web.
- El-Imam, Hassan, Dir. *El-Khathya*. Sowt el Fan, 1962.
- Fernández, Emilio. Dir. *María Candelaria* 1943.

- . *Río Escondido* 1948.
- de Fuentes, Fernando. *Doña Bárbara*. Fernando de Fuentes, 1943.
- Foy, Alexandra. "An Eighteenth-Century Capital of Culture? Conflict and Controversy in Liverpool's Pursuit of a Theatre Royal, 1749-1771". *Theatre Notebook* 65.1 (2011): 3-11.
- Gassner, John. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. New York: Crowell, 1969. Print.
- Gamez-Fuentes, María J., "Antecedentes culturales: la maternidad en la cultura occidental." *La cinematografía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I., 2004. 212-217.
- Golley, Nawar Al. *Reading Arab Women's Autobiographies: Shahrazad Tells Her Story*. Austin.: University of Texas Press, 2003. Print.
- Gordon, Joel. "The Slaps Felt around the Arab World: Family and National Melodrama in Two Nasser-era Musicals, *International Journal of Middle East Studies* 39 (2) 2007, 209-228.
- . "The Nightingale and the Ra'is: Abd-Al Halim Hafiz and Nasserist Longings." *Rethinking Nasserism Revolution and Historical Memory in Modern Egypt*. Ed. Elie Podeh and Onn Winckler .Gainesville: University Press of Florida, 2004. 307-322.
- Grimsted, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800-1850*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Gruzinski, Serge. *La ciudad de México: una historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Halim, Helmy, Dir. *Hekayit Hob*. (1959).
- Hays, Michael, and Anastasia Nikolopoulou. *Melodrama: the Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- Herlinghaus, Hermann. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago, Chile: Cuatro Propio, 2002.11-13.
- Kamal, Hussein, Dir. *Abi foq Al-shagara* (1969).
- Klinger, Barbara. "Introduction." *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the*

- Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Knights, Vanessa. "Modernity, Modernization and Melodrama: the Bolero in Mexico in the 1930s and 1940s." *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Ed. Stephen Hart and Richard Young. London: Arnold, 2003. 127-138.
- Landy, Marcia. "Melodramatic Context". *Imitation of Life: A Reader on Film & Television*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 31-32.
- López, Ana. "Cinema for the Continent." *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994. 7-12.
- Malkmus, Lizbeth, and Roy Armes. *Arab and African Film Making*. London: Zed Books, 1991.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las medicaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 5ed. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello, 1998.
- . Martín-Barbero, Jesús. "La telenovela desde el reconocimiento y la anacrónica". *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2002. 61-74.
- Mehrez, Samia. *Egypt's Culture Wars Politics and Practice*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.
- "Melodrama". En el Diccionario panhispánico de dudas. Web. Madrid, España: Real Academia Española. <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>>. 11 Jan 2014.
- Mercer, John, and Martin Shingler. *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*. London: Wallflower, 2004.
- Monsivaís, Carlos. "Ahí está el detalle: el cine y el habla popular." *La lengua española y los medios de comunicación*. Ed. Luis Cortés Bargalló, Carlos García-Tort, y Carlos Mapes. México: Secretaría de Educación Pública, 1998. 833-842.
- . *La historia mínima: la cultura mexicana del siglo xx*. México: El Colegio de México, 2010.

- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. London: Routledge, 2005.
- “Pedro Infante actuará ante el público Peruano”. *El Espíritu Público*. 10 Jan.1957.
- Rae, Kenneth Grahame. “Western Theatre.” *Encyclopedia Britannica*. 2014. Web. 10 Jan 2014.
- Rodríguez, Ismael. *Nosotros los pobres*. Rodríguez HMO, 1948.
- *Ustedes los ricos*. Rodríguez HMO, 1948.
- *Pepe el toro*. Rodríguez HMO, 1952.
- . “Pepe el Toro” .*Cinema Reportero*. 28 Feb.1953. Web. 3 Nov.2013.
- Classic Mexican Cinema. Hemeroteca Nacional Digital de México. 8. Web 10 July.2013.
- Salvador Mejía, Alexandre. *Qué bonito amor*. Televisa. (2012)
- Shafik,Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. New rev. ed. Cairo, Egypt: The American University in Cairo Press, 2007.
- Sheridan, Beatriz. Dir. *Marimar* 1994.
- Shaw, Lisa, and Stephanie Dennison. *Pop Culture Latin America!: Media, Arts, and Lifestyle*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2005.
- Suarez, Lucero. *Amorcito corazón*. Televisa. (2011).
- Sullivan, Earl L. *Women in Egyptian Public Life*. New York: Syracuse University Press, 1986.
- Turim, Maureen. "French Melodrama: Theory of a Specific History." *Theatre Journal* 39.3 (1987): 307-327. *Jstor*. Web. 26 Dec. 2013.
- Valenzuela Arce, José Manuel. “(Re) creación del melodrama en el narcocorrido y la canción ranchera.” *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago, Chile: Cuatro Propio, 2002. 157-169.
- .*Chicana Feminisms: A Critical Reader*. “Y volver a sufrir: nuevos acercamientos al

melodrama". Eds. Gabriella F. Arredondo, et al. Durham: Duke University Press, 2003.213-15.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Woodfield, James. *English Theatre in Transition, 1881-1914*. Croom Helm, Australia: Croom Helm Ltd, 1984.

Biography

Warsan Noor is a native of Somalia, who grew up in Cairo, Egypt. She lives with her family in Falls Church, Virginia. She received her Bachelor of Arts from George Mason University in 2011. She is currently employed with the State of Virginia's Indigent Defense Commission. She also teaches basic Spanish at George Mason University.