

REITERACIONES EN LA NARRATIVA DE NAÏB MAHFUZ

POR
MARCELINO VILLEGAS

UNA reciente lectura de las primeras novelas realistas de Naïb Maḥfūz me ha descubierto que, aparte de mantener vigente su atractivo, contienen el germen o la condensación de varios cuentos anteriores, contemporáneos o posteriores a ellas, y también algunos procedimientos de base o de detalle que expresaron las obsesiones y los mensajes del escritor durante mucho tiempo.

De las cuatro novelas a que me refiero sólo *Zuqāq al-Midaqq* (1947) carece de ecos en los relatos breves de Maḥfūz, aunque los tiene en las otras tres novelas. En éstas, *Jān al-Jalīlī* (1946), *as-Sarāb* (1948) y *Bidāya wa nihāya* (1949)¹, los hay indudables respecto a unos y otras. Por lo que se refiere a los cuentos: tres en la primera, tres en la segunda y siete en la tercera. La suma de estas tres cifras no da, sin embargo, trece, sino diez, ya que tres de las reiteraciones aparecen en dos novelas a la vez.

Estas diez reiteraciones pertenecen a otros tantos cuentos de cua-

¹ Cito por las siguientes ediciones: *Jān al-Jalīlī* (Dār al-qalam, Beirut, 1972), *Zuqāq al-Midaqq* (Id., 1971), *as-Sarāb* (Id., 1977, 2.ª ed.), *Bidāya wa-nihāya* (Id., 1971). En las citas mencionaré sólo la primera palabra significativa del título y la página. Fāṭima z-Zahrā' Muḥammad Sa'id, *ar-Ramziyya fi adab Naïb Maḥfūz* (al-Mu'assasa l-'arabiyya li-d-dirāsāt wa-n-našr, Beirut, 1981, p. 13), señala la fecha de redacción de las cuatro novelas, que oscila entre los cuatro y los seis años antes de la publicación. En mi trabajo me remito a la fecha de edición.

tro colecciones diferentes: dos son de *Hams al-ġunūn* (1938)², cuatro de *Dunyā l-Lāh* (1963), tres de *Jammārat al-qitt al-aswad* (1968) y uno de *Tahta-l-mizalla* (1969)³.

Las correspondencias entre los textos reiterados en las tres novelas y las cuatro colecciones de cuentos son las siguientes:

	<i>Jān al-Jalīlī</i>	<i>As-Sarāb</i>	<i>Bidāya wa nihāya</i>
HAMS AL-ĠUNUN		Ĥayā muharriġ	Ĥayā muharriġ
DUNYĀ L-LĀH	Ĥayā li-l-gayr	al-Ġāmi' fi-d-darb (4)	Ĥayā li-l-gayr al-Ġāmi' fi-d-darb Zīna Ĥādīta
JAMMĀRAT AL-QITT AL-ASWAD	Za'abalāwī		Mu'ġiza
TAHTA-L-MIZALLA	ar-Raġul as-sa'īd	Ġannat al-aṭfāl	al-Waġh al-ājar

Estas reiteraciones son de distintas clases. A veces se trata de una frase o expresión que condensa el tema último del relato o una situación de la novela; otras, de una descripción que fija el sentido de un ambiente y la relación del personaje con él; en alguna más, un detalle que resume toda la significación del relato. También puede tratarse de la caracterización de un personaje. Algunas de las reiteraciones podrían explicarse por razones referenciales (frecuencia de lo reiterado en la realidad egipcia). Sin embargo, hacerlas depender de la

² En *The Changing Rythm* (E. J. Brill, Leiden, 1973, p. 46) mantiene S. Somekh con sólidas pruebas que este libro no se editó antes de 1948, en contra de la fecha que siempre ha figurado en la lista de obras de Maḥfūz. En *Naġīb Maḥfūz yataḍakkhar* (Dār al-masīra, Beirut, 1980, pp. 38/39) reconoce el escritor que *Hams al-ġunūn* se editó después de *Zuġāq al-Midaqq* y explica por qué se decidió a atribuir al libro fecha de edición anterior. A la vista de lo rudimentario de la mayoría de los cuentos del volumen no cuesta trabajo aceptar que Maḥfūz los escribiera en los años 30, antes que ninguna de las novelas.

³ Citaré por las siguientes ediciones: *Hams al-ġunūn* (Maktabat Miṣr, El Cairo, 1966, 5.^a ed.), *Dunyā l-Lāh* (Id., 1963), *Tahta-l-mizalla* (Id., 1969), *Jammārat al-qitt al-aswad* (Dār al-qalam, Beirut, 1971). En las citas mencionaré la primera palabra del título y el número de página.

⁴ La acción de este cuento y la de *Jān al-Jalīlī* se remiten a un mismo hecho histórico: los bombardeos de El Cairo por la aviación alemana a partir de 1941.

intencionalidad me parece más exacto: las reiteraciones derivan del propósito y el mundo del escritor. En el fondo, lo reiterado tiene siempre más de realidad universal que de realidad local, aunque el punto de partida esté en ésta.

Esquematisando, las correspondencias entre el carácter de las reiteraciones y las obras donde aparecen, son las siguientes:

CARACTERIZACIÓN PERSONAJE	Ḥayā muharriy, Bidāya wa-nihāya
DETALLE SIGNIFICATIVO	Ḥādīṭa, Bidāya wa-nihāya
DESCRIPCIÓN	Ḥayā muharriy, al-Ŷami' fi-d-darb, Za'balāwi, as-Sarāb, Bidāya wa-nihāya, Jān al-Jalīlī, Zuqāq al-midaqq
EXPRESIÓN O FRASE SIGNIFICATIVA	Zina, Mu'ŷiza, Ŷannat al-aṭfāl, ar-Ra'ŷul as-sa'id, as-Sarāb, Bidāya wa-nihāya
SITUACIÓN	Ḥayā li-l-gayr, Jān al-Jalīlī, Bidāya wa-nihāya

Empiezo el comentario de las distintas reiteraciones por la más puntual y en principio más insignificante: tan sólo unas palabras en la novela y el cuento donde aparece. Lo profundo de su significado y el valor emotivo que le confiere el escritor se muestra en su eficacia (es el rasgo más impresionante de dos breves descripciones que detalle a detalle lo son) y en que es el elemento nuclear del cuento donde se reitera.

En *Bidāya wa nihāya* surge en la penúltima página; en “Ḥādīṭa” al poco de iniciarse la acción. Esta diferencia se debe a que en la novela la muerte de Nafisa es resultado de su itinerario, mientras que en el cuento lo que muere es un cuerpo sin identidad que irá definiéndose como persona a medida que la trama avance.

El narrador hace las dos descripciones; en *Bidāya wa-nihāya* a través de la mirada de Ḥasanayn, el hermano de Nafisa, desde una perspectiva ubicua en “Ḥādīṭa”.

A continuación traduzco los dos textos. Indico, para su mejor inteligencia, que Nafisa (*Bidāya wa nihāya*) ha muerto ahogada y el desconocido de “Ḥādīṭa” en accidente de circulación.

BIDĀYA, 255

“Tenía el cabello revuelto y algunos mechones adheridos a las mejillas y la frente; enteramente lleno el rostro de una rigidez silente que no presagiaba ningún modo de despertar. Y espantosamente azul. Le pareció ver finos surcos alrededor de la boca abierta y los ojos, como huellas de su vida en el mundo. El vestido empapado estaba pegado al cuerpo y en el vuelo tenía barro, que se había formado del polvo del terraplén, al arrastrarse. Uno de los pies estaba calzado, pero en el otro sólo llevaba la media (Wa-badat qadam mā tazālu mumassika bi-farda ḥida’ihā wa-l-ujrā bi-ḡawrabihā)”.

Hādīta, DUNYĀ, 207

“Ni un solo movimiento agitaba el cuerpo del hombre. Estaba de bruces (...) un pie sobre el otro y remangado el pantalón de una pierna flaca y muy peluda que había perdido su zapato (wa qad faqadat farda ḥida’ihā). Lo envolvía (Tagaššahu) un silencio que contrastaba con toda la marea de alrededor; parecía enteramente ajeno al asunto”⁵.

Ambas descripciones están construidas a partir de un principio de neutralidad, de objetividad indiferente. La neutralidad lleva al sentimiento de absurdo y el sentimiento de absurdo a la protesta⁶. El pequeño desorden indumentario que supone el zapato perdido condensa la sorpresa y la angustia de la muerte, subrayando el desorden de la que es violenta; con el contraste y refuerzo de sendos detalles que introducen una sospecha de ridículo (el vestido pegado al cuerpo, la pernera del pantalón subida). En uno y otro caso, el detallismo importa un infructuoso intento de percibir signos de humanidad en el cuerpo muerto. Sendas frases lo explican (“el rostro de una rigidez silente que no presagiaba ningún modo de despertar”; “estaba envuelto en un silencio que contrastaba con la marea de alrededor”). El silencio es el núcleo de las dos; “Hādīta” aporta un contrapunto de sonido, ausente en el fragmento de la novela.

En *Bidāya wa-nihāya* la desaparición del zapato supone la insis-

⁵ Puede verse una traducción española de este relato en *Cuentos ciertos e inciertos* (IHAC, Madrid, 1974, pp. 87/94). De ella reproduzco el fragmento con dos pequeñas modificaciones (p. 88).

⁶ En planteamiento teórico está expreso en *Jān*, 73: “Su mente era de las que ven siempre tras las casualidades una sabiduría que apela (taduqqu) al corazón (albāb). Cuando otros veían en la casualidad un simple incidente (ḥādīta) sin sentido, él percibía un saber oculto”.

tencia definitiva en que para los Kāmil 'Alī (la familia de Nafisa y Ḥasanayn) era imposible mantener la dignidad pequeño burguesa. En "Ḥādīṭa" concreta una especie de indiferencia de la vida. Por ello, y a pesar del propósito de neutralidad de ambas descripciones, la emotividad de la de *Bidāya wa-nihāya* es cálida, mientras que la de "Ḥādīṭa" es fría. De ahí que Naïb Mahfūz haya escogido un protagonista anónimo.

* * *

La reiteración en el modo de caracterizar el personaje interesa a dos que han fracasado y sobreviven como pueden. Están resentidos y, siempre que se les presenta la oportunidad, lo manifiestan con sus palabras, que enmascaran de juicios profesionales. Estas dos caracterizaciones están hechas en lo fundamental con estilo directo: es el personaje quien habla.

Ḥasan Šalḍam, el protagonista de "Ḥayā muharriy", es un viejo actor que tuvo su hora de gloria entre 1900 y 1920 y que en el presente vegeta. 'Alī Šabrī es todavía joven, pero su éxito terminó antes de empezar, ya que:

"Había iniciado una prometedor carrera como cantante radiofónico, pero al suprimirse las emisoras privadas y fundarse la estatal su carrera se interrumpió. En aquella carrera frustrada se le habían ido los afanes" (*Bidāya*, 30).

En el presente 'Alī Šabrī malvive de conseguir con extorsiones la animación de fiestas de boda, consume hachís y trafica con él. Su aspecto físico revela su "precaria situación, a pesar de la arrogancia artificiosa y la ilimitada vanidad" (Id.).

Las diferentes circunstancias de los dos personajes explican que a Ḥasan Šalḍam tengan que tirarle de la lengua para que manifieste su mala voluntad. Pero en tal caso:

"Su alma destilada fulminante veneno, apretaba los dientes cariados y decía, afectando desprecio" (*Hams*, 278).

A 'Alī Šabrī no hace falta que le tiren de la lengua, le basta con tener un oyente.

Lo que dicen estos dos personajes se parece mucho, no sólo porque su tema sea la interpretación y la canción, también por la finalidad y por el tipo de juicios que prefieren:

<p>BIDĀYA, 30</p> <p>“Las piedras de toque de la canción son el estribillo y la manera de decir: “¡noche! ¡noche! ¡noche...!” ¿Qué se escucha ahora en la radio? Ese gritar porque sí no es canción. Si a la emisora le importara el arte sería a mí a quien más radiaran... después de Umm Kultūm y ‘Abd al-Wahhāb. Y el propio ‘Abd al-Wahhāb tiene mucho miedo a que le falle la garganta (tajūnahu ḥanḡaratuhu). Por eso evita las piezas largas y se limita a las composiciones breves escudándose en eso que él llama renovación. Y luego cubre su debilidad con un acompañamiento demasiado alto (bi-daḡiḡ al-ālāt)”⁷.</p>	<p>Ḥayā muharriḡ, HAMS, 278/279</p> <p>“¡Dios te perdone muchacho! ¿Me has tomado por uno de esos mierdas que se conforman con hacer el payaso en estos tiempos miserables y desordenados? ¿Cómo se te ocurre que Ḥasan Ṣalḡam va a entretener a una gente que no sabe paladear el chiste? ¡Morralla y nada más que morralla! Antes había gente como yo, como az-Zanfali, como al-Ḥammūli... y no los cantantes llorones de ahora (Ḥa‘ulāi al-mugannin an-nā‘iḡin) que pretenden disumular la poca garganta (‘uyūb ḡanāḡir) a base de aparatos y orquestas (bi-l-ikḡār min al-ālāt wa-l-mūsiḡiy-ḡin)”⁸.</p>
--	--

Maḡfūz señala escrupulosamente que cuando ‘Alī Ṣabrī dice estas cosas es a finales de 1933; el texto de “Ḥayā muharriḡ” no es tan preciso, ni en fecha ni en nombres. Sólo quedan las indicaciones sobre el estilo melódico triunfante en la época (“cantantes llorones”, “disimular la poca garganta con aparatos y orquestas”), indicaciones que, con el apoyo de las equivalentes de *Bidāya wa nihāya*, bastan para situar la acción de esa parte del relato a mediados de los años 30. Sólo ocho líneas después Ḥasan Ṣalḡam sufre una apoplejía y pasa unos años postrado en cama, incidencias que pondrían la fecha de su muerte en torno a 1940 y la de la redacción del cuento no mucho más tarde. Pero

⁷ En otro lugar (*Bidāya*, 101) dice: “¡Se acabaron las fiestas! ¡Qué tiempos! ¡Sólo saben de fiestas íntimas para los allegados de los contrayentes! ¡Y la radio la tienen copada Umm Kultūm, ‘Abd al-Wahhāb y una partida de cantantes especializados en la disonancia (bi-n-naṣāz). ¡Qué difícil se ha puesto la vida en este país...!” Véase también *Jān*, 121/122.

⁸ Versión española en *op. cit.*, pp. 21/30. Lo citado en pp. 29/30. Modifico levemente la traducción.

esta deducción parece desmentida por una línea de la primera página de “Ḥayā muharriy”, donde se lee que Ḥasan Ṣaldam fue:

“Uno de los actores cómicos más famosos entre los que han vivido durante el último cuarto del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX” (*Hams*, 272)⁹.

Es probable que el autor actualizara las fechas para editar el cuento en el libro en 1948. Pero lo taxativo de la línea unido a un estilo más escueto, complejo e intencionado de lo habitual en *Hams al-ḡunūn*, parece confirmar que se trata de un cuento tardío.

* * *

La descripción de “la calle con intensa vida nocturna” (šāri‘ al-uns wa-t-ṭarab wa maḡma‘ l-‘uṣṣāq wa ahl al-hawā, *Hams*, 275)¹⁰ aparece en seis textos distintos con los mismos rasgos, aunque el aspecto del lugar en que Maḡfūz se fija no es siempre el mismo. Empecemos por el lado más brillante, el que percibe un observador ajeno y recién llegado. Es el espacio en que se sitúa la profesionalización de Ḥasan Ṣaldam.

“Entró en un mundo agitado (fā’ir) en el que las luces de los faroles se multiplicaban en el cristal de las copas, donde se confundían los ayes mimosos (āhāt ad-dalāl) con los ayes de los maguales, donde el cimbrear de las caderas estaba entrelazado con los traspies de los borrachos y con el esgrimir de las garrotas” (bi-qafazāt as-sukārā wa talwīḡ al-‘aṣā, *Hams*, 275)¹¹.

Habla, sin decirlo, de la calle Alfī Bey: “larga, con una fila de automóviles y coches de caballos en el centro”, donde “hay bares a uno y otro lado de la acera” (*Sarāb*, 86). En Alfī Bey las bebidas son caras y el ambiente selecto, “un mundo donde las luces fulguran como cohetes” y donde “abundan los desocupados (al-‘ābiṭīn), se confunden carcajadas, insultos y gritos, y de cuyos rincones llegan el percutir de los adufes, agudas melodías de violín y cantares enronquecidos” (*Sarāb*,

⁹ Id., p. 21. Modifico levemente la traducción. El subrayado es mío.

¹⁰ Id., p. 24.

¹¹ Id.

89). Kāmil, el protagonista y narrador de esta novela, percibe cosas que Ḥasan Šaldam no percibía, en parte por la exaltación de su escalada social, y en parte porque no buscaba lo que busca Kāmil.

En estas dos descripciones (redactadas, a mi parecer, en fechas próximas) Naʿīb Maḥfūz trata de comunicar la impresión indecisa, entre seductora y repelente, que le produce el lugar, por medio de datos rápidos, precisos y densos, apoyados en la idea de mezcla y confusión¹². Algo más de diez años después volverá a aproximarse a este ambiente utilizando casi las mismas palabras y tratando de ser más neutro y más explícito.

Para empezar se aproxima al lugar en las horas de calma. Tampoco se trata de la calle Alfi Bey, sino de otra más modesta. Lo mismo que en *as-Sarāb* da en primer lugar una visión global del espacio exterior: “una calle larga y tortuosa, con casas viejas y cafés a uno y otro lado” (al ʿYāmiʿ fi-d-darb, *Dunyā*, 63); para a continuación fijarse en la gente que lo habita y las actividades a que se entrega. La descripción está formada a su vez por datos rápidos y precisos:

“El suelo se riega con cubos. Las puertas se abren y se llama a ellas con extraños toques. Preparativos de sillas en los cafés. Mujeres que se arreglan en las ventanas intercambiando cotilleos. Risas desvergonzadas en el aire. En los vestíbulos se queman sahumerios” (Id.)¹³.

Desde fuera y a deshora “la calle con intensa vida nocturna” tiene, pues, un aspecto bastante común y un tanto ajado, que para el observador atento posee “un conjunto que tiene algo de excitante” (Id.).

Todo cambia si el observador decide participar, como hace Ḥasan (el mayor de los Kāmil ‘Alī) en *Bidāya wa-nihāya*. El narrador adopta el punto de vista de este personaje y resulta una descripción exaltada con datos que ya conocemos; los aspectos desordenados y violentos adquieren la brillantez del entusiasmo:

“Una vida confirmada por las garrotas en alto, por las sillas derribadas, por los pasadizos propicios a la pelea; una vida donde el cielo no existe y la tierra pincha, donde los caminos son tan variados que igual acaban en el placer y el poder que en el penal y la muerte. Allí estaban su patria

¹² Imtazaʿa, ijtalaʿa, por un lado; izdaḥama e inbaʿta por otro, son verbos que destacan en los dos fragmentos citados.

¹³ Versión española en *op. cit.*, pp. 31/44. Lo citado en p. 32. La modifiqué ligeramente.

y su hogar; él no era forastero en esa calle tortuosa (ad-darb al-muta'arriŷ), de balcones enzarzados, donde los ayes mimosos (āhāt ad-dalāl) se confundía con los rugidos de la pendencia, el perfume de los sahumeros con el aroma de los licores, las injurias de la lucha con las bascas de los vómitos. Y con el canto, la música, el barullo de la juerga" (*Bidāya*, 102) ¹⁴.

Una vez dentro, la calle Alfī Bey no se diferencia del mundo tabernario de Klūt Bey o Darb al-Aḥmar. E incluso pueden invertirse: los interiores de Alfī Bey aparecen tenebrosos y enfermizos ante Kāmil, que no encuentra en ellos lo que busca; el áspero patio de Darb al-Aḥmar cobra una esplendidez franca y brutal para las personas comprometidas con él. Los datos manejados por el escritor son, sin embargo, los mismos en los dos casos:

AS-SARĀB, 86, 89

"Enseguida me di cuenta de que al fondo había entrada a un jardincito del tamaño del bar interior, con una fuente en el centro y emparrado. A los lados tenía mesas, que me parecieron seguras para observar sin ser notado. Me llegué hasta ellas y me senté en una que quedaba lejos de la entrada" (...). "Me encontré en el umbral de un amplio patio circular, al que daban muchas puertas. Por todo el perímetro del patio había divanes y sillas, que ocupaban hombres y mujeres. El suelo estaba cubierto con arena de intenso color amarillo. Una mujer medio desnuda se puso a bailar (...). Fijé la vista en la bailarina sorprendido: era la primera vez que veía bailar. Eché una mirada de repugnancia y de miedo al cuerpo contorsionado y semidesnudo; el aspecto del rostro, escandalosamente deformado por la

al-Ŷāmi' fī-d-darb, DUNYĀ, 68

"Poco después de medianoche, el patio de la séptima casa a mano derecha se llenó de bebedores. Se fueron sentando en banquetas de madera puestas en corro, presidido por un carburo. Nabawiyya entró bailando. Llevaba un camisón rosa; hacía figuras con un bastón manejado con la mano derecha y adornado con espirales de flores. Los espectadores batían palmas para ella, la única" (...). "Dio un leve silbido y en el acto dos de los suyos se enzarzaron en una fingida pelea (...). Los bebedores se levantaron estupefactos y se apretujaron intentando salir. Una banqueta voló por los aires, dirigida contra la linterna, que se hizo añicos. Las tinieblas, como una pesadilla, lo dominaron todo. Se entremezclaron los gritos y las pisadas. En medio de aquel jaleo un gemido de mujer desgarró el

¹⁴ Véase asimismo pp. 100/101 y 105 y ss.

<p>AS-SARĀB. 86, 89</p> <p>pintura, me molestó. Entreabrió los labios dejando al descubierto algunos dientes de oro. Mucho se parecía a las muñecas de azúcar”.</p>	<p>al-Ŷāmi‘ fī-d-darb, DUNYĀ, 68</p> <p>tumulto... y un momento después se oyó el gemido de un hombre. El patio se despejó en el acto. Bajo una nube de polvo, dos cadáveres”¹⁵.</p>
---	---

Quedan los bebedores sin otra coartada que la borrachera. Ḥasan Šaldam: “cayó redondo al suelo, como fulminado, mientras bebía una copa de coñac en una taberna del mercado de verduras” (*Hams*, 279), mientras que Kāmil, sin apenas dinero y empujado por sus complejos va a parar a: “una taberna minúscula al principio de los corredores que desembocan en el mercado de verduras” (*as-Sarāb*, 99). Sus compañeros de borrachera son “pueblo bajo y algún miserable funcionario” (Id.). La imagen laberíntica está eficazmente comunicada. En aquel lugar Kāmil sólo puede perderse. Y él siente que “caía en el mismo abismo que mi padre” (Id.).

De la primera a la última descripción, los datos se muestran mecánicamente fijos en la imaginación del escritor; datos y rasgos que no cambiaron en 25 años. Sí cambió el efecto perseguido al combinarlos. Independientemente del propósito específico de cada texto, todos dejan una impresión claustrofóbica; la idea de ficción, de apariencias engañosas y huecas, es asimismo común a todos. El escenario proporciona al relato un espacio y un tiempo que pueden llamarse reales (ya que tienen una vida colectiva, autónoma y exterior). Sobre ellos se injerta el tiempo de la ficción, que es el destino de los personajes.

* * *

Al reiterar la descripción de la tienda de un calígrafo (*jaṭṭāt*) en “Za‘abalāwī” después de haberla utilizado en *Jān al-Jalīlī*, Naṣīb Maḥfūz ha aprovechado los rasgos ambientales del oficio y su definición como trabajo tradicional y antiguo, parte de un mundo que desaparece y que se lleva consigo una sabiduría que no existe en la sociedad moderna; tanto en el calígrafo sereno y majestoso de “Za‘ba-

¹⁵ Versión española en *op. cit.*, pp. 37/38. La modifiqué levemente.

lawi” como en el vital y llano de *Jān al-Jalīlī* hay algo incomprensible, la armonía con el mundo de Naÿib MaĦfŪz percibe y transmite.

Los establecimientos de estos dos calígrafos están, naturalmente, en dos partes de El Cairo antiguo. Lugar y persona se muestran aquí relacionados:

<p>JĀN AL-JALĪLĪ, 33/34</p> <p>El maestro señaló un silla que había delante de su establecimiento y sin que la sonrisa abandonara sus labios gruesos, dijo: —Hazme el favor de sentarte un minuto. ¡Este es un gran día! (...) ¡Niño! ¡Ÿābir! ¡Saca té! ¡Saca el narguilé!</p> <p>Aĥmad aceptó (...) y fue a la silla, en tanto que el maestro se ausentaba un instante y volvía con otra silla (...). El establecimiento del calígrafo era del mismo tamaño y nivel que las demás tiendas. Estaba atestado de bonitos rótulos (lāfitāt). En el centro había una mesa con botellas (qinīnāt) de pintura, plumas y reglas. Apoyado en una de las patas, un cartel grande, que en la parte superior tenía escrito con brillantes colores: “Verdulería Jān Ÿa’far” y debajo de esta denominación, el nombre del dueño trazado a lápiz y sin colorear aún. El calígrafo iba de túnica, guardapolvo blanco y gorro (ṭāqiyya). Tendría alrededor de 50 años y era chaparro, fornido, de cara y cabeza grandes y facciones netas. En el rostro destacaban las patillas y la boca ancha, los labios gruesos y el color trigüeño rojizo”.</p>	<p>Za’balāwī, DUNYĀ, 163</p> <p>“Fui a Umm al-Gulām. Encontré al tío Ḥasanayn trabajando en un establecimiento angosto y profundo, lleno de cuadros (lawahāt) y pomos (ḥiqāq) de pintura. De las paredes emanaba (tanba’itu) un olor extraño, mezcla de olor a cola y a perfume. El tío Ḥasanayn estaba sentado en una piel, delante de un cuadro apoyado en la pared, que tenía en el centro el nombre de Dios pintado en letras plateadas. Estaba enfrascado adornando las letras, con una atención que merecía respeto. Me quedé detrás de él, cohibido por si le molestaba o le interrumpía el flujo (fayḍ) de la inspiración de aquella mano en armonía con su reino. La espera y mi inquietud se prolongaron hasta que por fin me preguntó con sencilla amabilidad: —Dígame...”¹⁶.</p>
--	---

¹⁶ Puede verse una traducción española de este cuento en *Narraciones árabes del siglo XX* (Magisterio Español, Madrid, 1969, pp. 146/158). Lo citado, en pp. 150/151. En algunos lugares traduzco de nuevo.

Las dos descripciones son por un lado idénticas y por otro muy distintas. La acción y diálogo iniciales de la de *Jān al-Jalīlī* se reducen en la de “Za‘abalāwī” a la expresión “sencilla amabilidad” (luṭf baladī), muy de acuerdo con la tendencia a ser progresivamente escueta, característica de la prosa de Naṣīb Maḥfūz. La descripción de “Za‘abalāwī” se define, sin embargo, por el tono solemne y elevado, que apunta a otra dimensión que no es la inmediata. Por ello, los rótulos de *Jān al-Jalīlī* son cuadros en “Za‘abalāwī”; las botellas, pomos; los colores brillantes, plateados. Además, varios sintagmas sugieren otra dimensión, no la puramente referencial (“establecimiento angosto y profundo”, “de los rincones emanaba”, “en armonía con su reino”).

¿Cuál de las dos tendencias es preferible? Ninguna y las dos; es decir, ambas son adecuadas a sus propósitos y cada cual por su lado es capaz de ganar al lector y transmitirle una visión peculiar de la realidad (además de proporcionarle, con naturalidad perfecta, diversas informaciones documentales). Con los mismos datos, Maḥfūz compone dos mundos y habla de ellos en dos tonos diferentes. Y en el fondo los dos textos son homogéneos, porque se apoyan en la atención a las cosas y en lo que está más allá de ellas.

* * *

Las reiteraciones de frases son casos claros y simples, ya que carecen de proporción: lo que en las novelas ocupa un máximo de diez líneas y un mínimo de media, se ha ampliado hasta dar un cuento completo. Esa desproporción puede explicar el que se trate de relatos francamente alegóricos, como “al-Waḥḥ al-ājar”, o muy dirigidos por sus tesis, como “ar-Raḥūl as-sa‘īd”.

“al-Waḥḥ al-ājar” está relacionado con una frase de corte proverbial que aparece en *Bidāya*, 190:

“—No es imposible que haya dos hermanos que sean el uno ministro y el otro ladrón”.

Más gráficamente aún que en la frase en “al-Waḥḥ al-ājar” un hermano es ladrón y el otro policía. Éste persigue a aquél y cuando el ladrón desaparece se identifica con él y cambia de vida.

“ar-Raḥūl as-Sa‘īd”, sus ideas de base, vienen de un diálogo que aparece en *Jān*, 58:

“Ese es un hombre feliz, digo yo.

—Con la felicidad de las bestias, repuso el joven meneando la cabeza con franco desdén. Con la felicidad de la ignorancia y la fe ciega (...). Es cómico que haya habido sabios que han añorado felicidad tan estúpida. La felicidad verdadera tienes que buscarla a la luz de la ciencia y el conocimiento...”.

Aunque se esfuerza por no tomar partido, “ar-Raÿul as-sa‘id” es, lo primero, una satisfacción que Naÿib Maḥfūz se toma contra el personaje que habla en segundo lugar, cuyos coactivos preceptos registró escrupulosamente en la novela. En el cuento, el escritor acumula evidencias contrarias, empezando por ésta:

“Una felicidad que desafía todo análisis preciso, porque conlleva tal fuerza y evidencia que se impone por sí misma, de golpe, a razón y sentidos” (*Jammārat*, 91)¹⁷.

Pero tal vez por la reserva expositiva y por la maniobra reivindicadora, “ar-Raÿul as-sa‘id” es uno de los relatos más antipáticos y menos estimulantes de Naÿib Maḥfūz.

* * *

La reiteración de *Bidāya wa-nihāya* en “Zīna” consiste en la exposición de ideas de protesta social que coinciden con las del escritor (el derecho de todos a lo superfluo y a lo hermoso). Pero autor y personajes se separan enseguida, porque la protesta de éstos es insolidaria y por tanto destructiva. Los personajes cuyas opiniones citaré se destruyen a sí mismos, porque así lo ha querido el escritor, no a la fuerza, sino con razones y talento expositivo; tanto *Bidāya wa-nihāya* como “Zīna” son excelentes obras de demostración y de ejemplaridad negativa: los personajes más interesantes y vivos son los que han tomado opciones equivocadas. En analizarlos acertadamente radica buena parte del talento narrativo de Naÿib Maḥfūz¹⁸.

¹⁷ Véase la traducción española en *Cuentos ciertos e inciertos*, pp. 143/154. Lo citado en p. 143.

¹⁸ Con la descripción de personas ocurre algo parecido en las novelas que vengo comentando. Si se trata de individuos feos —especialmente de mujeres feas— Maḥfūz se demora y analiza su físico detalladamente. Si se trata de mujeres guapas, en cambio, no pasa de mencionar los “ojos grandes” o la “trenza espesa”. *Cfr. Jān*, 55, 60, 61, 73, 75, 82, 96, 106, 107, 109 (con esbozo de descripción de una muchacha hermosa), 118, 129, 132. Compárese con *as-Sarāb*, 6, 35/36, 62.

La exposición de este tema es discontinua en *Bidāya wa nihāya*. Aparece concentrada en las reflexiones de un personaje (Ḥasanayn) y en particular en dos momentos separados por 50 páginas aproximadamente. La primera vez es exactamente a la mitad de la novela; la segunda, poco antes de iniciarse su último cuarto, justo cuando la acción se acelera hacia el desenlace irreparable, objetivación de las contradicciones de Ḥasanayn.

Los personajes de "Zīna" están atrapados en un mecanismo de dependencia que, según sus proyectos, debía haberlos incluido en el número de los privilegiados, pero que en realidad les ha llevado a la degradación. Ḥasanayn se suicida por no caer en ella. Los textos que cito muestran a los personajes de las dos obras sometidos a similar carencia y deseo. Los signos que provocan su afán son idénticos, aunque expresados en lenguaje diferente. El de *Bidāya wa nihāya* es menos dado a detalles y más explícito en las ideas; el tono, adusto. El de "Zīna", a la inversa (da un catálogo completo del ideal de consumo pequeño burgués egipcio al filo de los años 60) y está enunciado con una leve capa de humor:

BIDĀYA WA NIHĀYA, 123-4, 174

"—¿Te has convencido ya y de una vez por todas de que en esta villa has olido el perfume de lo que es vivir de verdad y de que es un error pensar que estamos vivos?

—¿De qué vale indignarse?, rezongó Ḥusayn sonriendo. No cambiaremos el mundo.

"—¡Pues tiene que cambiar! ¡Nosotros también tenemos derecho a gozar de una vivienda limpia, de una comida sana, de una posición respetable!"

* * *

"Los días de visita se habituó a quedarse parado a la entrada del patio exterior, sin saber qué hacer, obser-

Zīna, DUNYĀ, 136-7

"Con mágica rapidez el aire acondicionado llegó a su piel y sus nervios, reanimándole y meciéndole (...). Se prometió que, en cuanto las cosas mejoraran, que sería pronto, si Dios quiere, instalaría aire acondicionado en su despacho (...). Los sueños de riqueza invadían arrolladores su imaginación, como de costumbre, y suplían las comodidades de que carecía en la vida real... Un piso nuevo en un barrio elegante (...), un mobiliario suntuoso, cocina americana, bar (americano también), termo, un gran frigorífico, coche, un apartamento en Alejandría (...) y (efecto de la hermosa joven que había visto en el vestíbulo delante del ascensor), como remate,

¹⁹ Versión española en *op. cit.*, pp. 61/78. Lo citado en p. 62.

<p>BIDĀYA WA NIHĀYA, 123-4, 174</p> <p>vando desde allí a los visitantes, disfrutando del espectáculo de las mujeres y las muchachas y arrobado con su belleza, su elegancia y los signos de bienestar que mostraban ante sus ojos perdidos con todo su poder de provocación. Pero después desencadenaban en él ataques de indignación, de rabia y de rebeldía”.</p>	<p>Zīna, DUNYĀ, 136-7</p> <p>sería maravilloso tener una amiga como ella, una belleza de verdad. Esta belleza había avivado sus ilusiones de juventud respecto al amor y las mujeres con clase”¹⁹.</p>
--	---

* * *

Relacionado con el tema anterior está el del sacrificio por el bien de la familia. Maḥfūz lo trató por primera vez en “Ḥayā li-l-gayr” uno de los cuentos de *Hams al-ḡunūn* que debió redactar en los años 30, ya que el estilo, subrayado y más retórico que penetrante, queda por debajo del de sus novelas de los años 40.

Éste del sacrificio por la familia es un tema en que Maḥfūz parece estar también personalmente implicado; o lo estuvo, ya que desaparece de su narrativa después de la *Tulātiyya*.

Su desaparición debe achacarse a razones personales (Maḥfūz fundó familia a los 42 años, en 1954)²⁰ y a razones sociológicas (la familia matriarcal —pues Maḥfūz nos muestra que la madre es la columna del hogar—, concebida como empresa económica, ha perdido fuerza entre los años 50 y los 80).

Bidāya wa nihāya contiene una muestra elocuente de familia organizada en torno a la madre y apoyada en el hijo mayor. La misma relación aparece en *Jān al-Jalīlī*, aunque en segundo plano, porque la familia ya ha salido de apuros y el hijo mayor, cuarentón, acaricia la posibilidad de deshacerse de la responsabilidad:

“Empezaba a parecerle que era libre una vez cumplido por entero su deber, pues ¿no había hecho frente a las cargas de cabeza de familia cuando habían despedido a su padre? ¿no había levantado a pulso el

²⁰ Cfr. *Naḥīb Maḥfūz yataḍakkār*, p. 113. ‘Alī Šīlā, *Naḥīb Maḥfūz fī maḡhūlihi l-ma’lūm* (Dār al-māsira, Beirut, 1979, p. 47) adelanta la fecha diez años y sitúa el matrimonio del escritor en 1945, a los 32 años. Entiendo que la confusión se debe a que el crítico ha manejado una fuente con erratas de imprenta.

hogar amenazado por la miseria? ¿no había mantenido a su hermano hasta que se había hecho un hombre?" (*Jān*, 76).

En *Bidāya wa nihāya* y *Hayā li-l-gayr* la ausencia del padre es material, porque ha muerto; en *Jān al-Jalīlī* se trata de una ausencia moral, ya que, parado desde los 40 años, se ha convertido en una sombra dependiente, cuyo único refugio es la religión, y que pasa el día:

"Sentado en la almozalla, con el ejemplar del Alcorán entre las manos y canturreando a media voz lo que le resulta accesible en él" (*Jān*, 20, 64).

En *Bidāya wa nihāya* Maḥfūz examina las contradicciones de Ḥusayn, que cumple las funciones de hijo mayor, por respecto a su sacrificio, que consiste en interrumpir los estudios —o sea, en aceptar drásticas limitaciones en sus posibilidades de ascenso social— y en contribuir con su trabajo para que su hermano menor, Ḥasanayn, cuente con los medios que le permitan dicho ascenso. *Jān al-Jalīlī* contiene un buen análisis de todos estos extremos y sus efectos en el personaje. Lo citado antes se completa con estas líneas:

"La causa de su falta de concentración era, probablemente, el haberse visto forzado a abandonar los estudios al terminar el bachillerato, razón por la cual no había tenido oportunidad normal de especializarse. El abandono de los estudios tuvo efectos considerables en su vida social y psicológica, de cuyo perjuicio no llegaría a librarse en toda la vida" (*Jān*, 12).

Así es como Maḥfūz imagina el término del sacrificio en 1946, a través de un personaje al que apenas le queda futuro. En 1949, toma otro personaje más joven, que va a dar los primeros pasos en la misma senda y que no se muestra del todo alienado por la perspectiva:

"Nos devoramos unos a otros. Nos alegramos de las payasadas y la irresponsabilidad de Ḥasan porque nos trae una pierna de cordero al mes. Nos alegramos de que nuestra hermana sea costurera porque nos proporciona un cacho de pan duro (...). Cada uno de nosotros devora al otro. ¡Qué salvajada! ¡Qué vida! Y el único consuelo que encuentro es que una fuerza superior a todos nosotros nos machaca y nos devora mientras nosotros nos empeñamos en destruirnos" (*Bidāya*, 124).

El tratamiento de la situación en "Ḥayā li-l-gayr" manifiesta un momento anterior de la reflexión. 'Abd ar-Raḥmān affandī, el protagonista, se muestra identificado con su sacrificio y su resignación. El efecto que busca el relato es el asentimiento a la fatalidad y su propósito alentar la rebeldía íntima contra la resignación. La protesta subterránea la logra el escritor contrariando al lector por un medio tan directo como ir negando a su personaje toda posibilidad que no sea el sacrificio resignado; "Ḥayā li-l-gayr" podría subtitularse "los infortunios de la virtud"; hay en todo el relato un aire de folletín que extraña, ya que Maḥfūz abandonó enseguida este camino de literatura popular con ideas y hoy es otro el escritor que conocemos. La elocuencia romántica del estilo, afecto a redundancias discretas pero fatales, tampoco ha tenido continuidad:

"Tenía un corazón desbordante de afecto. Quería a su hermano y su amor por él le había llevado a ayudarlo con paciencia, a criarlo y a cuidarlo, como había hecho con otros dos hermanos antes que con él. Sólo que a veces le entraba miedo e inquietud por respeto a él, y quizá más que eso. Sí, era la verdad, a veces le aborrecía" (*Hams*, 237).

Con esta preparación llegamos al momento de descubrir que el sacrificio de 'Abd ar-Raḥmān affandī deberá prolongarse unos años más para que su hermano se case con la mujer que él también quiere. Ya en *Jān al-Jalīlī* repudiaba Maḥfūz el empleo de este tipo de facilidad narrativa para despertar la indignación del lector, al ilustrar las emociones del protagonista de la novela con la siguiente comparación:

"Aborrecía a los abogados igual que a los literatos y a los sabios y se había acostumbrado a sentir hacia ellos lo mismo que siente un hombre por el hombre que se casó con la mujer que él quería" (*Jān*, 41).

La madre aparece en la última página del cuento para demostrar que es la inductora de las actitudes de "gravedad, preocupación, tristeza" (Id., 239) de 'Abd al-Raḥmān affandī. El diálogo entre los dos personajes se inicia por una pregunta de la madre, que funciona en doble sentido: "¿Por qué estás a oscuras, 'Abdu?" (Id., 241).

A partir de ella la resignación lo llena todo y 'Abd ar-Raḥmān affandī se despidió de su última posibilidad de ser feliz por sí mismo, decidiéndose a intentar ser feliz a través de los demás.

“Mu‘ÿiza”, cuento publicado 20 años después que *Bidāya wa-nihāya*, reitera la extrañeza manifestada por Maḥfūz en la novela ante un nombre. Es un momento de humor, que descarga provisionalmente la tensión del relato y ayuda a definir el personaje como vanidoso, hábil y socarrón:

—Me llamo Ḥassān Ḥassān Ḥassān, empezó el jefe de la secretaría una vez sentado Ḥusayn. En mi familia tenemos la costumbre de poner al hijo mayor el nombre del padre. ¿No ha oído hablar de la familia Ḥassān de Albufera?

—Pues no... No, señor.

—¡Sólo Dios es verdaderamente rico! Estos perros de estudiantes me llaman Ḥassān a la tercera potencia” (*Bidāya*, 139).

Los nombres inventados en “Mu‘ÿiza” son dos: uno casual, Zayd Zaydān Zaydūn, que prosigue y amplía la comicidad rítmica de Ḥassān Ḥassān Ḥassān, y otro protagónico, cuya combinación y formación explica el narrador con detalle, haciéndose portavoz del pensamiento del personaje:

“¿Cómo se le había ocurrido aquel nombre? Muḥammad Sijūn al-Māwardī? Muḥammad es muy corriente y salta con facilidad a la imaginación, pero Sijūn no podía ser más raro. ¿De dónde se lo habría sacado? ¿No le sonaba de algún viejo texto escolar? Otro tanto pasaba con al-Māwardī. Fundidos en uno solo era un logro irrepetible de la imaginación. ¿Cómo explicar, pues, que fuera el nombre de alguien real, el nombre de alguien que probablemente había estado en aquella taberna? (*Jammārat*, 106) ²¹.

Hay en este ejercicio de inventiva un aire policiaco, en lo que la literatura policiaca tiene a la vez de fantástico y de matemático. Ese aire policiaco se concreta en el desenlace, no sólo porque en él se produzca un crimen; también porque aclara que lo ocurrido era un plan calculado.

A lo largo del cuento Naḥīb Maḥfūz se complace en desarmar posibles interpretaciones de su juego con las palabras:

“Era un nombre raro y cómico, como de personaje de la Arabia preislámica” (Id., 113) ²².

²¹ Véase una traducción española del cuento en *op. cit.*, pp. 129/141. Lo citado en p. 131.

²² Id., p. 139.

“Los nombres estaban esperándote, pero tú creíste inventarlos” (Id., 109)²³.

Este aspecto del relato se entrelaza con una reflexión sobre la posible influencia de la invención literaria en la realidad. El protagonista de “Mu'ÿiza” se siente omnipotente al inventar “sin móvil y sin daño (...). Y se le había ocurrido un nombre raro. Su misma rareza le había decidido a elegirlo para que el juego fuese más rotundo” (Id., 105)²⁴. El encuentro final del creador con su supuesta criatura acaba con la presunción creadora de aquél y le hace descubrir cuando ya es tarde —porque se está muriendo— que la creación automática es posible, pero que la creación “sin móvil y sin daño” no lo es. “Mu'ÿiza” puede leerse, pues, como una reflexión teórica sobre la responsabilidad del escritor.

* * *

Similar permanencia y evolución en el tiempo —la idea primera puede proceder de una experiencia infantil del autor— se advierte entre un breve diálogo entre Kāmil-niño y su madre (*as-Sarāb*) y el exhaustivo diálogo sobre religión entre una pequeña y su padre, en “Ŷannat al-aṭfāl”.

Los dos textos se proponen una crítica radical de algunas fantasías de la creencia en Dios. La gracia y la fuerza de esta crítica reside en sus términos infantiles y sin ninguna intención de negar. La niña de “Ŷannat al-aṭfāl”, muy pequeña, sólo se propone afirmar su deseo y pregunta porque quiere descubrir quién y por qué se lo niega. Kāmil, casi adolescente, pregunta por un propósito defensivo y obtiene una miseria mayor que la que ya tenía. Los interlocutores son a su vez muy distintos. El padre de “Ŷannat al-aṭfāl” resulta tolerante porque no quiere “faltar a los preceptos de la pedagogía moderna a la primera dificultad” (*Jammārat*, 73)²⁵. La madre de Kāmil se comporta de manera dramática y no acepta ninguna concesión en su fe llena de mitos. Su adhesión al principio de autoridad la impide caer en contradicción; al padre de “Ŷannat al-aṭfāl” le ocurre lo contrario:

²³ Id., p. 134.

²⁴ Id., p. 130.

²⁵ Véase una traducción española en *op. cit.*, pp. 155/162. Lo citado en p. 156.

AS-SARĀB, 43

“Mis sueños no se detuvieron en las criaturas y llegaron al reino del Creador. Mi fe era antigua y bien enraizada y llenaba mi corazón y mi espíritu de amor y de miedo a Dios. Cumplí los preceptos desde edad temprana, imitando a mi madre e instruido por ella. Pero mi placer clandestino me produjo un sentimiento de pecado sin equivalente en mi sentimiento religioso y empecé a arder en deseos de que Dios se apiadase de mí. No dejaba nunca de alzar las manos implorando perdón cada vez que acababa el rezo. Pero mis ansias no quedaron ahí y se transformaron en afán de conocer a Dios. Empecé a desear desde el fondo de mi corazón que diera a Su siervo la oportunidad de verle y de ser testigo de Su Majestad, que todo lo rodea y se encuentra en todas partes.

—¿Dónde está Dios?, pregunté un día a mi madre.

—En todas partes, alabado sea, me contestó extrañada.

La miré con ojos extraviados y pregunté con sobresalto:

—¿En esta habitación también?

—Naturalmente, me contestó con un tono rebosante de reproches:

—¡Pídele perdón por haberme preguntado eso!

Y le pedí perdón desde el fondo del alma y miré en torno mío desconcertado y con miedo, recordando con el corazón dolorido que había cometido el pecado ante Sus ojos, tan próximos”.

Ŷannat al-aṭṭāl, JAMMĀRAT, 72, 74

—Yo y mi amiga Nadia siempre estamos juntas (...) pero a la hora de religión ella va a una clase y yo a otra (...) ¿Y por qué, papá? (...).

—Porque ella Le adora de una manera y tú de otra.

—¿Y cuál es la diferencia, papá?

—Ya lo estudiarás el curso que viene o al otro (...).

—¿Y quién es Dios, papá?

—Es el Creador del mundo (...).

¿Qué quiere decir Creador, papá?

—Quiere decir que lo ha hecho todo.

—¿Cómo, papá?

—Con Su Sumo poder.

—¿Y dónde vive?

—En todo el mundo.

—¿Y antes del mundo?

—Arriba.

—¿En el cielo?

—Sí...

—Quiero verle.

—No se puede.

—¿Ni en la televisión?

—No.

—¿Y no lo ha visto nadie?

—Nadie ²⁶.

* * *

²⁶ Id., pp. 155, 157 y 158.

En el terreno de lo curioso entra que Naïb Maḥfūz siempre atribuye a las mujeres feas que describe una “nariz ancha y chata” (anf galiz aḥṭas)²⁷. Ninguna de las tres a quien otorga tal facción es joven; dos son mujeres de unos 50 años, con hijos adultos (la madre de *Bidāya wa-nihāya*, Umm Ḥusayn en *Zuqāq al-Midaqq*) y la otra una viuda cuarentona. Las tres son mujeres de carácter. Las dos primeras luchan por la supervivencia en condiciones difíciles y acaban siendo desbordadas. La tercera, por el contrario, es una mujer libre por su conducta y su situación económica y, por una inesperada combinación de circunstancias, acabará siendo la tabla de salvación de Kāmil (las 60 páginas finales de *as-Sarāb*, donde Maḥfūz desarrolla esta situación con maneras de drama policiaco, son admirables).

La función narrativa de los tres personajes es, pues, dispar, y su fealdad tiene, en la novela respectiva, un sentido diferente. La de la madre de *Bidāya wa nihāya* es la marca de su fracaso; la de Umm Ḥusayn, la confirmación de su insignificancia; la de la mujer de *as-Sarāb*, una prueba entre otras de que se sale de la norma. No obstante esto, la palabra *fea* pone en marcha en el escritor un mecanismo que le hace figurarlas sobre dos puntales: desproporción y bastedad:

ZUQĀQ, 62	AS-SARĀB, 199	BIDĀYA, 14
<p>“A pesar de sus casi 50 años era una mujer fuerte y en muchas ocasiones no le faltaban razones para un arrojito que pasaba de la raya. Era —junto con Ḥasanīyya la panadera y Umm Ḥamīda— una de las mujeres de la calle con fama de corajudas. Era famosa asimismo por las frecuentes triflicas con su marido a</p>	<p>“Si no me equivoco —y no suele ocurrirme con las edades— pasaba de los 40 y a pesar de lo elegante y arreglada era más fea que guapa. La cara redonda y tosca (galiz), los ojos saltones (bārizatayn) y de párpados pesados, la nariz gruesa y chata (anf qāṣīr aḥṭas), los labios gruesos, las mejillas redondas y prominentes (mun-</p>	<p>“Las huellas de la desdicha estaban marcadas en el rostro de la madre, flaco y oval; en los ojos inflamados. Tenía la nariz chata y gruesa (al-qāṣīr al-galīz), el mentón picudo; el cuerpo escuálido y chico sugería que había dado lo mejor de sí misma a la familia. Toda la vitalidad que le quedaba la tenía en la mirada fuerte, rebo-</p>

²⁷ La atribuye también a un hombre exageradamente feo: “Este inspector Sulaymān ‘Atta era un hombre que pasaría de los 50 y feo con avaricia (li-ḥadd al-izdirā’): enclenque, corcovado; su frente huidiza, sus ojos redondos y su nariz chata hacían pensar en las facciones de un mono, pero sin su ligereza ni su vitalidad” (*Jān*, 41).

<p>ZUQAQ, 62</p> <p>causa de la desviación de éste. Y era famosa, por último, por su narizota basta y chata" (bi-anfiḥā l-kabir al-galiḥ al-aftas).</p>	<p>AŠ-SARĀB, 199</p> <p>tafiḡayatayn) y el cabello rizado y lustroso".</p>	<p>BIDĀYA, 14</p> <p>sante de resistencia y resolución. Cualquier cambio era inimaginable en ella, lo cual excusaba suponer cómo habría sido de joven".</p>
---	--	---

El retrato de Umm Ḥusayn es fundamentalmente moral y está organizado a partir de su imagen pública. El de la mujer cuarentona es, por el contrario, exclusivamente físico y está hecho desde una perspectiva casual: el observador desconoce de ella todo menos el aspecto. El de la madre de los Kāmil 'Alī, por último, equilibra ambas tendencias; su perspectiva es doméstica.

* * *

Otro aspecto importante de los personajes, que se reitera de novela en novela, es la contradicción interna. La contradicción suele surgir por la pugna entre la situación social y los deseos personales insatisfechos. A veces puede ser una manera de defensa que el personaje ha ideado para salir adelante, y en todos los casos el elemento sexual es decisivo:

"Su sentimiento profundo de injusticia nunca cesaba ni se calmaba y llegó incluso a experimentar en su dolor un placer extraño. Con razón o sin ella imaginaba situaciones de opresión que le producían dolor mezclado con aquel solapado placer" (*Jān*, 18)²⁸.

Otras muestras brillantes y profundas del talento de Naḡīb Maḡfūz para penetrar en las contradicciones, se halla en el relato de la pri-

²⁸ En la misma obra, 32/33 se analizan los sentimientos del mismo personaje (Ahmad 'Akīf, el protagonista). La exposición concluye así: "Hablar con la mujer le excitaba y le provocaba una emoción profunda y desbordante, hecha de amor, miedo y odio". En el momento de *Bidāya*, 72, a que me refiero enseguida aparece a su vez una definición contradictoria de tres elementos: "en su pecho se confundían la angustia, el placer y la desesperanza". "Experimentaba emociones contradictorias, entre las cuales no faltaban el placer ni la irritación", dice de Ḥamīda (*Zuqāq*, 134).

mera experiencia sexual de Ḥamīda (*Zuqāq*, 160) y Nafisa (*Bidāya*, 72).

* * *

Las cuatro novelas a que vengo refiriéndome son otras tantas aproximaciones a los mismos materiales (temáticos, anecdóticos, narrativos) organizados en forma de microcosmos. La problemática nacional y las inquietudes del autor en aquel momento se concretan en un espacio reconocible y característico, capaz de acoger unos personajes representativos y las incidencias habituales o excepcionales ligadas a ellos. El autor precisa y juzga en esos personajes las distintas posibilidades de actuación implícitas en la realidad egipcia.

El espacio que abarca el microcosmos de tres de las cuatro novelas se reduce progresivamente: el de *Jān al-Jalīlī* es todo un barrio, el de *Zuqāq al-Midaqq* una calle reducida a la mínima expresión, el de *Bidāya wa nihāya* una vivienda, o sea, una familia. *as-Sarāb* se sale de la noción de microcosmos si por tal entendemos "mundo humano ligado a un espacio físico reducido que contiene analógicamente todos los elementos del espacio mayor a que pertenece". Pero por otra parte es el más perfecto microcosmos de una sociedad: un individuo.

Como *Jān al-Jalīlī*, *as-Sarāb* está organizada en torno a un protagonista que observa, experimenta y aprende (protagonismo subrayado por la narración en primera persona de *as-Sarāb*). La exposición de su caso implica otros microcosmos mayores, su familia en primer lugar, y diferentes personas del mundo exterior. Los ambientes tratados en las cuatro novelas no se reducen, pues, al microcosmos protagonista, y en varios casos el destino de los personajes se define por sus relaciones con el exterior (Ḥamīda en *Zuqāq al-Midaqq*, los cuatro hermanos en *Bidāya wa-nihāya*, Kāmil en *as-Sarāb*).

La tendencia a reducir el espacio del microcosmos se percibe desde *Jān al-Jalīlī*, ya que una parte importante de la acción se centra en el domicilio del protagonista; otra, en el café; otra, en los encuentros al entrar al barrio; otra, por último, en lo que se ve desde su habitación.

La última situación ha dado muy buenos resultados a NaÏb Maḥfūz en diversos lugares²⁹ y coincide con uno de sus temas más profundos:

²⁹ Por ejemplo, Ḥamīda observando tras la celosía de su ventana o su primera visita a los barrios modernos de El Cairo (*Zuqāq*, 134, 157).

conocer el mundo (representado por el espacio exterior) desde el territorio limitado del yo (representado por el lugar desde donde el personaje mira). Este tema, implícito en las novelas, ha dado lugar a un cuento, "Kalima fi-l-layl" (*Dunyā*, 190/204, especialmente 202).

La descripción del dormitorio de Ahmad 'Ākif y de lo que se ve desde sus dos ventanas es también una buena expresión del tema y un excelente planteamiento de la realidad del personaje:

"Eché una mirada inquisitiva al cuarto y vio que a los muebles les faltaba espacio. La cama estaba a la izquierda, el armario ropero a la derecha y tocando con él la librería con montones de libros alrededor. La habitación tenía dos ventanas y le entraron ganas de echar una mirada rápida por cada una de ellas. Fue para la de la derecha y la abrió. Daba a la calle por donde había llegado y permitía ver las características del barrio desde una posición aventajada (...). Le produjo alivio que hubiera espacio abierto, pues lo que más miedo le daba era mirar y no ver más que muros ciegos. Se fue a la otra ventana, la que quedaba enfrente de la puerta de la habitación, la abrió y vio un panorama distinto (...) el Jān al-Jalīlī antiguo (...). Era la primera vez que contemplaba algo semejante y aumentó su aversión por el nuevo lugar de residencia. Paseó la mirada por el extraño espectáculo, que ciertamente tenía con qué chocar a unos ojos sólo habituados al papel, sin familiaridad con los signos de la naturaleza y de la industria" (*Jān*, 10/11)³⁰.

³⁰ Véase también pp. 50 y 65.