

Sueño y profecía: Simbología de un pasaje de Ṭawāhīn Bayrūt de T. Y. 'Awwād

M. ABUMALHAM

En 1969, encontrándose en Tokyo como embajador de Líbano, Ṭawfiq Yūsuf 'Awwād (Bḥarsāf, 1911 - Beirut, 1989), escribe la que quizás pueda ser considerada como su obra cumbre: Ṭawāhīn Bayrūt (Los molinos de Beirut). Esta novela fue editada por vez primera en 1973 y la traducción española acaba de aparecer en el año 1992¹.

Hacer una aproximación a todos los componentes de esta novela podría llevarnos mucho tiempo y espacio, dada la riqueza de recursos que en ella se usan y a los cuales, de forma somera, ya se alude en la introducción a la traducción española. Me propongo, pues, un acercamiento breve al "tercer eslabón" o tercera parte de dicha obra, en su primer capítulo, que puede considerarse un "eslabón" fundamental para la comprensión de toda la novela y, especialmente, fijaré la atención en una cuestión que no ha pasado desapercibida con respecto a esta pieza de la literatura libanesa, pero que de algún modo la relaciona con otras obras de su mismo ámbito, produciendo un género que podríamos calificar de profético o de profetas, aunque tal vez también de género onírico en función de una idea de revelación, de visión que resulta premonitoria o comprensiva de la realidad en clave de predicción.

La prosa de T.Y. 'Awwād, sus narraciones breves, así como una obra de memorias, han sido suficientemente evaluadas y figuran en todos los manuales de

1. La edición de las obras completas de T.Y. 'Awwād corrió a cargo de Maktabat Lubnān, Beirut, 1987. "Los molinos de Beirut", trad. española e introducción M. Abumalham, Plaza y Janés, Barcelona, 1992. Cuando se citen traducción e introducción las referencias irán a esta última edición.

literatura contemporánea árabe². *Tawāhīn Bayrūt*, sin embargo, puede aún ser objeto de algún comentario más³, en la línea que se apuntaba más arriba, con la pretensión de enraizarla en una tradición⁴ literaria propia de la literatura libanesa y con el fin de fijar unos parámetros a un género específico que tiene o parece contener los mismos condicionantes y tópicos que se presentan en otras manifestaciones proféticas de carácter religioso, aunque en un planteamiento profano.

De algún modo se están, pues, manejando dos niveles; uno, el de la estructura de la obra y el valor de ese capítulo en la construcción general, y de otro lado, las conexiones con piezas literarias de otros autores, en las que se aprecian rasgos formales o de fondo coincidentes con la literatura profética⁵ o con una simbología aún más amplia, pero de claves cercanas a lo profético.

En la producción de 'Awwād significa fundamentalmente la culminación de un proceso en dos ámbitos: El primero de ellos es la reconstrucción del pasado, a base de recuerdos personales de infancia y biográficos en general⁶, donde se rastrea, de algún modo, la formación de la propia ideología. El segundo ámbito, íntimamente ligado al anterior, es el análisis social que desemboca en prospectiva acerca de esa sociedad y su evolución ideológica. De alguna forma podemos resumir este doble enfoque en un "quién soy yo" del autor y "cómo llegué aquí", junto con "quiénes son los que me acompañan" y "a dónde iremos juntos"⁷.

El capítulo que comentamos, el primero del "Tercer eslabón"⁸, es un sueño-delirio-pesadilla de la protagonista, Tamīma Naṣṣūr, que se produce tras un intento de suicidio. Es el modo en que la heroína trata de resolver el conflicto que

2. "Los molinos..." pp. 7-18.

3. Ibrāhīm al-Ša'afīn, "Tawāhīn Bayrūt bayna al-ru'ya wa-l-taškīl", *Al-Ma'ārifa*, 306-7, Ener.-Febr. 1988, pp. 52-86.

4. Los trabajos llevados a cabo acerca de la reutilización de motivos, géneros, tópicos, símbolos de la tradición, *turāṭ*, arabo-islámica son, aunque parciales, ya muy numerosos, casi todos ellos producidos en los países árabes y se ciñen más a aquellas obras, teatro o novela, que se apoyan en un personaje o en un acontecimiento histórico expreso y nuclear en la obra. No es tan frecuente, sin embargo, la aproximación a estructuras o imágenes, que radican en la memoria colectiva popular o culta de origen islamo-árabe o que traspasan esa frontera para adentrarse en el imaginario universal, cuando aparecen dispersas en obras que no pretenden una "actualización" de elementos del pasado.

5. Podemos avanzar que desde un punto de vista formal y de contenidos el capítulo que comentamos recuerda vivamente al brevísimo libro del profeta Habacuc, especialmente los caps. 1,2-4; 2,2-4 y 3,2. En este libro se cuestiona la intervención de Dios en la Historia, se advierte su lejanía y se analizan en forma de metáforas las circunstancias históricas.

6. La literatura de remembranzas libanesa es frecuente, recuérdense si no algunas piezas de Emile Y. 'Awwād, de *Mijā'īl Na'īma*, de Yubrān, de Anīs Frayha, entre otros.

7. Recuerda vivamente el célebre poema de E. Abū-Māḍī, *Al-Talāsīm*.

8. *Tawāhīn*, pp. 394-396. "Los Molinos..." pp. 163-167.

marcará su vida con una marca física indeleble; ha sido atacada por un individuo que, en ausencia de parientes consanguíneos, se erige en guardador de su honra. El tal personaje decide que la vida de la joven es licenciosa e intenta matarla. Falla el golpe, pero le propina un navajazo en la cara que le dejará permanente cicatriz. Todo ello se justifica, desde la posición del agresor que no es ningún dechado de virtudes -dicho sea de paso-, por una ley tradicional que tiene su apoyo, más o menos fundado, en la religión. La protagonista es, pues, víctima de una forma de entender la moral que afecta sólo a las mujeres: Por mandato divino, la honra del grupo reside en las mujeres y, especialmente, en el uso del sexo, mientras los hombres quedan exentos de cualquier restricción en ese campo. El asunto no nos es ajeno y no por más tópico deja de tener su peso como denuncia de la realidad.

En el trasfondo de este asunto aparece aún otro más complejo, que impregna toda la obra y convierte en símbolo a la protagonista. Se trata de las diversas posiciones políticas en las que se confunden ideologías laicas con ideologías religiosas. O dicho de otro modo, las normas que deben regir las sociedades emanan de Dios y aquellos que las siguen son los poseedores de la verdad absoluta. No caben argumentos, no cabe la libertad personal, no hay salida, ni tolerancia, ni comprensión. Esas criaturas poseedoras de la verdad llegarán a invadirlo todo y el triunfo será suyo; el fin de los disidentes es la muerte.

Vayamos ya al propio texto del "Tercer eslabón". Comienza con una frase de Unsī al-Háŷŷ que dice:

"Por qué, Señor, te invoco si eres, tan sólo, un extraño más?"

Nos sitúa inmediatamente en una circunstancia de crisis, de desconcierto, de lejanía de la divinidad. Un momento en el que se toca de cerca la gran pregunta por el sentido de la vida. Pregunta que no puede quedar sin respuesta y que, en los textos proféticos, desencadena la profecía. Se trata de la dialéctica del desencuentro-encuentro con la Verdad (Dios) la que motiva la profecía⁹. Se estaría justificando, pues, con la cita, la necesidad de una revelación que permitiera la comprensión de una realidad penosa e insoportable, a la que no se le ve fácil salida.

Desde el punto de vista literario y no de las causas que generan la profecía, sería un breve ejemplo de lamentación, género común y muy explotado en la literatura profética bíblica¹⁰.

Se presenta, a continuación, en una narración directa y simple, cuál es la situación de la protagonista:

Tamīma¹¹ estaba echada en su lecho, mientras su amiga, la enfermera, la velaba toda la noche, administrándole las pastillas que el médico había recetado y dándole agua, que ella, apenas tragaba, devolvía.

En sus labios, muerte y vida se encontraban frente a frente, al igual que, cierto día, cierto instante, al pie de la higuera, en Al-Mahdiyya, se encontraron y se retaron vida y muerte.

El texto, sin concesiones, refuerza lo dramático de la circunstancia que se nos había anticipado en el "lema", e introduce como de pasada una vuelta atrás, hacia un recuerdo infantil que comporta un mundo de resonancias simbólicas que sitúan al lector, al insistir en la oposición vida-muerte.

El episodio de la higuera en la aldea¹², se refiere a una ocasión en que Tamima niña, trepa al árbol, desobedeciendo las recomendaciones de su madre, pierde apoyo al quebrarse una rama y está a punto de caer por un profundo barranco que se encuentra al pie de la higuera. Milagrosamente es salvada, en el último instante, por los brazos de su madre. El símbolo del árbol¹³, elemento que concentra la idea de sacralidad en muchas culturas, así como lugar de revelación¹⁴, punto de encuentro para la aplicación de la justicia y la celebración de juicios, es también símbolo de la vida; de la renovación de la vida cuando se trata de árboles de hoja caduca, pero puede ser, al mismo tiempo y en posición inversa, símbolo de la muerte¹⁵. Sus raíces en tierra, lo ponen en contacto con la tierra-madre. Cuando el árbol deja de sostener a la niña; cuando la madre-tierra rechaza a la niña, es la madre natural la que la acoge. En oposición, el abismo recuerda la idea de muerte. El doble simbolismo vuelve a presentarse, pues, entre la protagonista que desea la muerte y su amiga que intenta devolverla a la vida, reforzado por la mención de ese otro recuerdo.

10. Por ejemplo: Lamentaciones 5,20 o Hab. 1,2-4.

11. En los textos mantengo el sistema de transcripción suavizada que aparece en la edición.

12. "Los Molinos..." pp. 115-116.

13. J. Chevalier, A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, 1990, sub *arbre*.

14. Gén. 18,1.

15. En relación con Gén. 2,16-17, en Qur. VII, 19-22, se refleja la ambivalencia del símbolo del árbol del Paraíso o el árbol de Zaqqūm en el Infierno, Qur. XXXVII, 62-66.

Es significativo, igualmente, que entre los diferentes tipos de árboles el autor escoja la higuera. No se trata sólo de que sea un árbol propio de la zona mediterránea que caracteriza a sus paisajes. Desde antiguo, supone múltiples simbolismos acerca de la iniciación, del conocimiento del bien y del mal¹⁶ o de la dualidad. En Asia oriental una variedad de la higuera es "el árbol del mundo" que reúne al cielo y la tierra, o simboliza la inmortalidad. Su latex se asimila al jugo vital que comunica la vida al feto en el interior del útero materno¹⁷.

El texto continúa con una elaboración por escrito de la protagonista quien, a lo largo de la obra, vuelve a contarnos lo que ya conocemos en forma de reflexiones que deja registradas en un diario al que llama "cuaderno borrador":

Cuaderno borrador. 28 de Diciembre de 1968. - "He querido vomitar la vida, pero ellos están aquí, empeñados en que devuelva la muerte que tragué. ¿Por qué volvió Mari tan pronto de su trabajo ayer?. ¿No podía haberse retrasado un poco más?. ¿Por qué, también, el abismo fue impotente ante los brazos de la madre?, ¿por qué?. La ola a la que ella había querido unir su propio final, sobre las arenas de la lejana playa, envuelta en el sudario de los primeros brillos de la aurora, ¿por qué terrible fuerza, en cambio, la devolvía al oleaje que se estrellaba, otra vez, contra el sucio malecón del puerto y la obligaba a abrazar los desperdicios de la ciudad?".

La forma nos mantiene en ese punto de la invocación, de la lamentación, que comentábamos más arriba e incide en una cuestión que aparece con cierta frecuencia en la literatura profética: Registrar por escrito los acontecimientos¹⁸, avanzando una explicación. Este recurso propicia la introducción de un nuevo elemento, aparentemente arrastrado por la elaboración literaria y metafórica del suceso real; el intento frustrado de suicidio se compara al flujo del mar que la devuelve a la vida. La introducción de las "olas" no es, en cambio, carente de sentido ni una imagen inocente. Viene a reforzar el aspecto dual; el agua, símbolo de purificación, rechaza el intento de purificarse de la protagonista y además la arroja en medio de las aguas corrompidas y putrefactas que soportan toda la inmundicia que la ciudad desecha.

16. En el Antiguo Testamento, por ejemplo: Gen. 3,7; II Rey. 1,4; y en el Nuevo Testamento: Juan 1,49. Véase nota 14.

17. "Dictionnaire...", sub *figuier*.

18. Véase Hab. 2,2.

La idea de la ciudad, símbolo de la madre¹⁹ y la protección, aparece, sin embargo, como productora de corrupción y basura.

Todos estos símbolos, pues, se encuentran interrelacionados y refuerzan las mismas ideas: vida/muerte, acogida/ rechazo, salvación/perdición, conocimiento del bien y del mal. Estos motivos son comunes en la literatura profética y en otros textos de la literatura libanesa, de los que se hablará más adelante y en los que se trata el tema del "sentido de la vida".

El comienzo del sueño-pesadilla se plantea en un duermevela en que se confunden visiones y realidad. Dicho de otro modo, la realidad es vista en una clave diferente, aunque, constantemente, esa misma realidad presente invade la construcción del sueño, fragmentándola y tratando de devolver a la duermiente a la conciencia de la vigilia total:

Una especie de sopor la hacía desmayar -se decía a sí misma: "la embriaguez de la fiebre". En ese duermevela, se entrecruzaban y entremezclaban, en su cerebro, imágenes inconexas: Al-Mahdiyya, la escuela de Sayda, el barrio de Al-Hamra, doña Rose.

Es sabido que la embriaguez, sea por la ingestión de vino o por otros métodos de alienación; drogas alucinógenas, danzas, salmodias, etc. produce un estado de salida de la conciencia que es explotado en diversas prácticas religiosas como forma de acercamiento a la Verdad. El lenguaje de la embriaguez es común entre los místicos cristianos y musulmanes²⁰. Aquí se establece una variación sobre el motivo. Se trata de la "embriaguez de la fiebre", es decir, de una situación de pérdida involuntaria de la conciencia, en la que el sujeto no pretendía en absoluto llegar a una visión o facilitarse a sí mismo el camino hacia ella. Sin embargo, el efecto se produce y se inicia un encadenamiento de visiones que resultarán premonitorias, reuniendo en sí muchos de los rasgos que caracterizan a una visión profética.

Sería conveniente, en este punto, introducir algunas reflexiones acerca de ambas cuestiones: visión y profecía.

El concepto de lo profético, en sus más variadas posibilidades, aparece ligado en las distintas culturas a una ideología religiosa. En el caso de las religiones monoteístas, Judaísmo, Cristianismo e Islam, se muestra lo profético como una vía directa de información divina a los hombres. El oráculo se presenta en diver-

19. Este símbolo común a muchas culturas, tiene su expresión literal en la propia literatura sapiencial y paremiológica árabe: "La ciudad es la madre y la aldea la nodriza", cfr. M. Abumalham, "Salomón y los genios", *Anaquel*, 3 (1992), p. 45, n. 97.

20. "Dictionnaire...", sub *ivresse*.

dos niveles y con distintos fines; es norma, es interpretación de hechos históricos, es acusación y condena y, finalmente, es también promesa²¹.

La norma revelada permite al hombre el conocimiento de la vía recta y, por tanto, su adhesión incondicional a la voluntad divina *islām*. El desarrollo y cumplimiento de la norma puede acelerar o facilitar "los últimos tiempos" o "la restauración del Reino de Dios"²². Hay pues una intervención de Dios en la Historia²³ que permite analizar los hechos que ocurren, explicarlos y prever su desarrollo o desenlace, examinando, de paso, los modos posibles de reconducir esa misma historia mediante los actos o acciones apropiadas de los hombres²⁴.

Los oráculos en estas religiones funcionan estableciendo una cadena de tradición ("autoritas") que avala la veracidad de lo transmitido y proporciona seguridad acerca de lo prometido. En el Cristianismo, se enraiza el nuevo modelo en el Antiguo Testamento, interpretándolo en clave mesiánica. El Corán alude constantemente a los dos Testamentos y a los Profetas anteriores para señalar la veracidad de sus mensajes y la forma en que fueron tergiversados por los hombres, de tal modo que se ha hecho necesaria la nueva revelación²⁵.

Desde un punto de vista literario son pocos los intentos de caracterización de lo profético fuera de la Biblia y abundan los análisis de carácter sociológico, antropológico, psicológico, histórico y, desde luego, religioso.

Si consideramos este asunto en el marco de la Literatura contemporánea árabe, fijando la atención en autores concretos que pertenecen a una misma nacionalidad y que tienen en común no sólo unas relaciones personales, sino un mismo trasfondo cultural hecho de Islam y Cristianismo, pero que en alguna medida trascienden lo ideológico religioso e intentan ser profetas profanos²⁶; podemos observar que una simbología peculiar los acerca, no sólo a la empleada en los textos bíblicos, sino a una más mediterránea o más universal, según se enfoque o se ponga en conexión con otras culturas. La pregunta clave sería ¿por qué esa simbología? o ¿por qué ese recurso a lo onírico-profético?. Responder a estas preguntas nos llevaría muy lejos, quizá sólo podamos abordar los primeros pasos como sería detectar esos símbolos y extraer sus semejanzas y significados y,

21. "Profetas", vol. I, pp. 24-25.

22. Las literaturas apocalípticas judía y cristiana caminan en esta vía.

23. Véase nota 5.

24. Un buen número de pasajes coránicos incide en este mismo sentido, p. ej.: Qur. VII, 116, 160; XX, 77; XXIII, 27; XXXIV, 50.

25. Qur. III, 3; VI y II, 146.

26. Una explicación posible es la tradición profética de la zona o bien la idea cristiana del carácter profético de todos los miembros de la comunidad: "Profetas - sacerdotes - reyes".

como se decía más arriba, ver qué aportan en la construcción de esta novela y qué a la caracterización de la literatura libanesa contemporánea.

Profetismo y sueños en esta literatura tienen tres representantes señeros: Ŷubrān, Na'īma y 'Awwād²⁷.

El análisis social se oculta, sin duda, tras el recurso literario, constituyendo obras de tesis. Sin embargo, desde el punto de vista de los planteamientos, se observa una evolución que, paradójicamente, en los tres autores se presenta como culminación del proceso.

Ŷubrān, en su "El Profeta", estaría presentando una formulación teórica que supone un intento de síntesis y superación de las diversas profecías; crea un nuevo "evangelio".

Na'īma, empleando el recurso del contraste entre ideologías, buscaría esa síntesis y superación en una vuelta hacia el pasado, en una visión idealizadora del mismo; el "progreso occidental" combinado a la "sabiduría oriental". Ambos creando nuevas "religiones".

'Awwād, por su parte, reuniría unos y otros aspectos, pero dejando de lado los intentos de creación de una nueva doctrina religioso/profana para centrarse en una prospectiva de la realidad, en una profecía totalmente secular e histórica.

Veamos algunos de los aspectos formales que caracterizan la literatura profética:

"Como ministro de la palabra y artista del lenguaje, el profeta utiliza un lenguaje ya elaborado, que él continúa enriqueciendo. Dentro de su lengua emplea formas tradicionales, géneros conocidos, esquemas convencionales; toma préstamos y da paso a reminiscencias; transforma y adapta canciones tradicionales o crea otras a su imitación. Los profetas son creadores literarios dentro de la tradición"²⁸.

Siguiendo este planteamiento, a Ŷubrān lo encontramos inmerso en la tradición de la literatura de Adab y de la moralizante o de recopilación de máximas y refranes. Es decir, combinando dos de los géneros de más largo éxito en la historia de la Literatura árabe²⁹. Introduce igualmente el recurso de las preguntas y respuestas: El discípulo que pregunta y el maestro que responde; otro recurso

27. Para Ŷubrān proponemos como ejemplo su libro "The Prophet"; para Na'īma un fragmento de su cuento "El reloj de cuco", aunque en la biografía de Ŷubrān también empleó el recurso a los sueños-revelación tanto del biografiado como de otras personas de su entorno, así como en otros de sus cuentos; para 'Awwād especialmente el capítulo que es eje de este comentario.

28. "Profetas", vol I, p. 20.

29. Véase M. Abumalham, "La modernidad de la Filosofía antigua", en Actas del Congreso Internacional Encuentro Tres Culturas III, Toledo, 1988, pp.1-10.

que pertenece a la misma tradición y que es el motivo que justifica la redacción de multitud de obras de todo tipo, fundamentalmente tratados científicos. Es propio de la literatura profética que se transmita oralmente ("oráculo"). Ÿubrān estaría, también dentro de esa tradición oral, pues su Profeta responde a preguntas y expresa oralmente su doctrina.

En una especie de visión fantástica que recuerda las visiones apocalípticas, Na'īma nos presenta una nave terrible que, en lugar de aparecer gobernada por sus tripulantes, los aplasta y destruye. Conecta, en forma dialéctica con el símbolo bien conocido de la nave que, dirigida por el hombre, constituye la imagen de la vida³⁰ y del destino, y así entronca con una antiquísima imaginería, aunque de otra parte, está en contacto con una tradición o imaginería contemporánea³¹, como es la representada por la pintura surrealista³².

'Awwād, con el recurso a la visión en sueños de la protagonista, entronca con las visiones proféticas, pero igualmente se acerca a otras formas artísticas de expresión con imágenes tomadas del cine³³, o de otras literaturas, reutilizando expresamente motivos como el propio cuento del Reloj de Cuco de Na'īma³⁴.

El uso de todos esos motivos, por parte de estos autores, crea un riquísimo y complejo ámbito de resonancias en la mente de los lectores.

Volviendo directamente al texto que nos ocupa, y en este punto del inicio de la visión, se observa una nueva coincidencia entre el texto de 'Awwād y el fragmento del cuento de Na'īma, al que hemos aludido. En este último³⁵, el protagonista de la anécdota acaba de enfrentarse igualmente a la muerte; no la propia, sino a la de un personaje femenino que supone la representación de la madre ausente, de la patria lejana, el punto de arraigo del protagonista con su pasado y con los valores que ha dejado atrás, en la persecución de un progreso material que, una vez logrado, se demuestra como vano.

30. Desde el antiguo Egipto y, luego, en Roma, rituales consistentes en engalanar un navío, lanzarlo al mar, lleno de perfumes y ofrendas y recubierto de inscripciones sagradas, suponían asegurarse de la navegación feliz de todos los barcos. Véase "Dictionnaire...", sub. *vaisseau*.

31. Recuérdese que el Manifiesto surrealista fue dado a conocer por A. Breton en 1924, aunque ya se había utilizado el término en relación con la literatura y el movimiento Dadá, y el cuento de Na'īma se publicó dentro de la colección "Erase una vez" en 1927.

32. Recuérdense algunas de las pinturas de R. Magritte, como "La isla del tesoro", o a Paul Delvaux en "La ciudad dormida" y en "La vía pública" (que, de otro lado, recuerda la imagen que 'Awwād utiliza en el capítulo 8 del Primer eslabón, p. 57) o más tarde a Dalí.

33. En su lugar haremos mención de alguna imagen cinematográfica significativa.

34. M. Nuayma, "Erase una vez", trad. M. Abumalham, Barcelona, 1989, pp. 9-33. Las referencias posteriores serán a esta edición.

35. "El reloj...", pp. 31-33.

Para no insistir demasiado en que las circunstancias y los elementos de referencia guardan una gran similitud entre ambos relatos, sólo señalaré que el dolor de la pérdida produce en el personaje un estado de enajenación, semejante al que padece Tamīma, y deriva en una visión simbólica, a cuya imaginería surrealista ya se ha hecho alusión, y en la que la máquina infernal, torre o nave, entronca con símbolos repetidos en la literatura profética y apocalíptica.

El sueño y las visiones que produce, y que veremos a continuación en detalle, es un vehículo fundamental en la creación de símbolos y, a su vez, éstos configuran las distintas formas que se pueden detectar en los sueños. En un análisis literario son los símbolos y su coincidencia, sumados al inicio, desarrollo y desenlace del sueño, o a las repeticiones de esquemas con una nueva imaginería, lo que más nos interesa³⁶.

La primera parte de la visión comienza con un intento de presentación del escenario donde se va a desarrollar y de los personajes que van a intervenir:

¿Era ese efectivamente el barrio de Al-Hamra?, ¿era Bab Idris?, ¿el acantilado de Al-Rawshi?. Escuchaba voces que la llamaban:

-¡Dulce flor del campo!, ¡ven, dulce flor!

Se esforzaba por identificar el lugar en el que se encontraba, pero no podía abrir los párpados; era como si los tuviera de plomo. Sin embargo, podía distinguir perfectamente a Rose.

La presentación del escenario es un rasgo común en los sueños. Desde el ángulo de la literatura profética, es frecuente que el propio profeta consigne en sus escritos cuál es su situación, su profesión, la ciudad en que se encuentra o trate de localizar en qué lugar se halla cuando tiene la visión. Es decir se ubica en un tiempo y un lugar reales³⁷ para dar mayor veracidad a su palabra, sea ésta una visión o no.

El personaje del cuento "El reloj de cuco", reacciona ante la muerte contemplando una visión, pero antes se sitúa espacialmente:

Luego, volviendo los ojos a lo que le rodeaba, vio la muerte a su derecha, el fracaso a su izquierda y oyó la barahunda de la ciudad que nunca duerme. Imaginó que la ciudad era³⁸...

'Awwād utiliza repetidamente el recurso que acabamos de comentar en el capítulo que analizamos:

36. Las coincidencias o divergencias entre el desarrollo de la acción en los sueños o en una pieza teatral (atendiendo al cánón clásico) pueden entenderse como un recurso estilístico semejante y, por lo tanto, analizarse desde la perspectiva de lo literario.

37. Ez. 1,1-2 o 37,1-3.

38. "El reloj...", p. 32.

Rose estaba allí, ante ella, pero también Rose estaba a la derecha, a la izquierda. Había muchas Rose.

La simbología de derecha e izquierda³⁹ con sus valores, comúnmente admitidos, de buen y mal augurio refuerza aquí, además, la ambivalencia representada por el personaje de Rose a lo largo de la novela. Esta mujer, que se empeña en mostrar una apariencia respetable, pero de vida dudosa y turbios enredos, vive de explotar las pasiones ajenas.

Hasta el punto de desarrollo de la narración que es este "tercer eslabón", Rose ha supuesto para Tamīna el lugar donde podía liberarse de una vida aldeana y opresiva que no concede libertad a la mujer en su desarrollo, pero también el lugar en el que corre el riesgo de cambiar una esclavitud manifiesta por otra encubierta y peor. Es pues un personaje *fasto/nefasto*.

Todas las imágenes que acompañan la aparición de Rose en el sueño abundan en ese doble valor y en la seducción que de ella emana:

La asediaban con palabras y señas cariñosas. En la frente llevaban, todas ellas, lámparas rojas, en esas lámparas, lucían candelas que se suicidaban. De sus cuellos colgaban collares hechos de ratas, cuyos ojos brillaban como diamantes, jacintos, turquesas y cornalinas.

-Ven, dulce flor del campo. Acércate para que te pongamos un collar.

Una de aquellas Rose se despojaba de su collar para ponérselo.

El valor simbólico de las lámparas está directamente relacionado con la idea de luz⁴⁰. Ésta con la del conocimiento y la sabiduría. Significa igualmente la Presencia real de Dios. Prender candelas, en el cristianismo y en otras religiones, supone la idea de ofrenda, de sacrificio y de amor. Es también símbolo de la vida del hombre: "Dar a luz" y "apagarse la vida". Unido, este símbolo, al color rojo refuerza su ambivalencia o quizá aporta un punto de sarcasmo, pues si tiene de un lado el efecto evocador de prácticas iniciáticas, es también el color de otra lámpara que se enciende en una alcoba, en otro lugar de la novela⁴¹, y que es la alcoba que Rose tiene destinada en su casa a las citas amorosas que propicia.

Las resonancias que todo ese nivel de sugerencias prende en la mente del lector no necesitan más comentarios.

La novela, de otra parte, comienza con una cita de 'Abd-Allāh al-Qāsimī:
¿Por qué muere la mañana y se suicidan las candelas?.

39. "Dictionnaire...", sub *droite*.

40. "Dictionnaire...", sub *lampe*.

41. "Los molinos...", pp. 31 y 57.

En el transcurso del capítulo que se inicia con esta frase, la protagonista tiene su primer encuentro sexual. Más adelante, en el desarrollo de los acontecimientos, será atacada por el vengador de su honra a la salida de otra cita amorosa, hecho que desencadena el intento de suicidio. Se cierra, pues, el ciclo.

Las piedras preciosas tienen, todas ellas, una larga tradición como símbolos⁴². La rata, un animal eminentemente impuro y que causa no sólo repugnancia sino temor, posee ojos semejantes al diamante, considerado símbolo de pureza. Si se tiene en cuenta que el diamante simboliza también la sabiduría, el coraje ante la adversidad, la liberación del espíritu, etc., la dualidad de sensaciones provocada por el símil insiste en la ambigüedad de la realidad o, mejor, en su ambivalencia, en lo equívoco de las primeras impresiones o en el hecho de que todo aquello que aparece como deseable, esconde un elemento falaz.

Esta idea es también central en el "Reloj de cuco" de Na'ima y aparece recogida en el capítulo "La Libertad" de "El Profeta"⁴³ de Yûbrân.

La imagen de las múltiples figuras de Rose, portando collares de ratas cuyos ojos semejan piedras preciosas, nos pone en contacto con la imagen de la "novia engalanada con sus joyas" del Cantar de los Cantares⁴⁴ o la "reina con el oro de Ofir" del Libro de los Salmos⁴⁵, recogándose, pues, un motivo tradicional y propio de los cantos nupciales más antiguos⁴⁶. Se insiste así, por vía del contraste, en la confusión de la prostituta/novia/doncella.

La irrupción de la realidad cierra esta primera parte de la visión:

-¡Me ahogo, me ahogo!

42. La literatura árabe clásica ha producido un buen número de obras de todos los géneros con títulos y disposición interna apoyadas en la imagen del collar de piedras preciosas. Es notable, en este sentido, Al-'Iqd al-Farid de Ibn 'Abd-Rabbih, que asigna una piedra preciosa a cada capítulo, convirtiendo a la piedra en el símbolo del contenido; a la generosidad corresponde el topacio, la esmeralda a lo religioso y ascético, etc. De otra parte, en el lenguaje de la mística musulmana, que es la que mayor número de elementos simbólicos crea, los vocablos referentes a piedras preciosas o la imagen del collar, nos remiten a la idea de Dios, de la Esencia, del Alma, del Amado. Por último, en la poesía, los usos figurados del lenguaje no sólo son metáforas o caprichos de expresión, "sino que abrían las puertas de la imaginación a un mundo ideal o espiritual. Por medio de la transferencia metafórica se adquirían nuevas referencias y el poeta establecía los vínculos profundos que ligaban el mundo sensible con el mundo espiritual" (R. Mújica Pinilla, *El collar de la Paloma del alma*, Madrid, 1990, p. 35)

43. Trad. de M. Sobh y F. Corriente, Madrid, 1983, p. 92.

44. Cant. 1,10.

45. Sal. 45.

46. Recuérdese lo que se dijo más arriba de la reutilización en la literatura profética de recursos literarios ya conocidos.

Tamima se arrancó con las dos manos la sábana, pero Mari le arregló las ropas:

-Duerme, duerme. Tienes que dormir.

La segunda parte del sueño se inicia con una nueva presentación del escenario y termina con otra irrupción de la realidad. Para mantener esa ambigüedad realidad/ficción la protagonista reflexiona coherentemente en el sueño, pese a lo absurdo de las situaciones e imágenes que contempla:

Se vio a sí misma marcharse del puerto... Sin embargo, ella no iba hoy a la oficina. Recordaba perfectamente que hoy no había ido a la oficina. Entonces, ¿cómo había llegado al puerto?. Ella seguía caminando por las calles del puerto, mientras las gordas ratas de los muelles subían desde las arcadas, salían por las hendiduras de las paredes, saltaban desde los barcos a tierra firme y formaban hileras.

Las ratas caminaban con ella. Cambiaban de calle si ella cruzaba de una calle a otra. Se refugiaban en las arcadas -esta vez, estaba en el zoco de Al-Marad, no cabía duda, ¿pero, de dónde habían aparecido aquellas arcadas?- debajo de los arcos había un niño que se revolcaba entre andrajos y las ratas hacían presa en sus harapos.

Estos dos párrafos reproducen de nuevo el esquema que venimos comentando; la situación espacial y la ambivalencia de las direcciones. Este mismo efecto se va a reutilizar más adelante:

Las ratas campan a sus anchas, bajo la luz de la luna, se llaman unas a otras llegando en tropel desde el monte, asoman sus colmillos desde el lado del mar, vienen desde el norte, desde el sur,...

Así como la presencia de las ratas que todo lo invaden, ampliando la ubicación en el espacio con la mención del Norte y el Sur de claras resonancias bíblicas; recuérdese el texto de Jeremías 1,13: "Desde el norte se abatirá la desgracia sobre todos los habitantes de la tierra". El eje norte-sur es el que constituye, en oposición a los otros dos puntos cardinales y al cénit y nadir del firmamento, la construcción del espacio cósmico que representa simbólicamente el destino del hombre. Ese eje simboliza, en otras culturas, el lugar de la muerte. Cierra el círculo espacial la mención del mar y del monte que, evidentemente, son el oeste y el este con respecto a Beirut.

En el texto bíblico, el mar simboliza a veces la "hostilidad de Dios", como se puede ver en el oráculo contra Tiro del profeta Ezequiel⁴⁷, pero igualmente se encuentra en relación con la idea mesopotámica de las "aguas primordiales",

de modo que refuerza la imagen de vida/muerte que se desarrolla a lo largo de todo el capítulo, apoyándose en la contraposición con el monte, lugar por excelencia para la revelación⁴⁸. Sin embargo, las montañas simbolizan la grandeza y las pretensiones de gloria y dominio del hombre. Cuando en lo alto de los montes el hombre se adora a sí mismo y a sus falsos dioses, el monte se convierte en símbolo de orgullo y en presagio de destrucción, emparentando así con otro símbolo conocido: la torre.⁴⁹

El texto que describe la visión acelera su ritmo, volviéndose vertiginoso. Las frases se acortan, los personajes se multiplican, las acciones se diversifican. Hay una oposición actividad/pasividad muy significativa:

Los cargadores del muelle roncaban, de bruces sobre el cemento y las ratas se subían a sus mostachos.

En un rincón, un viejo deshacía sus pulmones en escupitajos que, luego, las ratas lamían.

Un mozalbete corría, intentando librarse de un sodomita. El muchacho pisaba a las ratas, que lanzaban terribles chillidos, mientras, el sodomita lo perseguía, pero las ratas obstaculizaban su carrera, entonces, atacaba a las ratas, que emprendían la huida.

Las ratas la seguían... Iban ante ella...

Las ratas subían los escalones de los serrallos con gravedad subían por la escalinata.

Escalaban las puertas de los bancos y enroscaban sus rabos en los barrotes de hierro, balanceándose.

Allí estaban, trepando a los campanarios de las iglesias y a los alminares de las mezquitas. ¡Venid al camino de triunfo y salvación!, ¡seguid la vía del éxito!. Las campanas volteaban quejumbrosas y desgarraban el firmamento.

La invasión de las ratas que se atreven con todos los lugares "sagrados": palacios, bancos, iglesias y mezquitas, recuerda la descripción de la profanación del Templo en Ezequiel⁵⁰, en medio de una visión, con la presencia de animales inmundos y de un ídolo rival del Señor. La abominación del culto idolátrico llevada a cabo en el templo de la visión del Profeta Ezequiel es semejante al empleo irreverente que las ratas hacen de una invocación que recuerda la fórmula de llamada a la oración musulmana.

48. I Rey. 19,9 y ss.

49. Recuérdese el ejemplo de la Torre de Babel. De otra parte, Naïma compara la ciudad engañosa en su progreso material a una torre magnífica que se mueve por una feroz maquinaria que engulle a los hombres que la gobiernan, cfr. "El reloj...", p. 32.

50. Cap. 8.

El propio animal, la rata, nos pone en contacto con el papel destructor que representa desde antiguo como portadora de la peste. Las resonancias que encontramos aquí nos llevan a recordar la obra de A. Camus "La peste" (1947), en la que el tema central es el de la solidaridad ante la adversidad. Este tema subyace, igualmente, en la obra de 'Awwād quien se plantea el apoyo del pueblo libanés a la causa palestina y las consecuencias de ese apoyo, algo que se entrevé en el sueño y se confirmará en la realidad. De otra parte, todos estos signos revelan la pasividad que los hombres muestran ante el avance del mal, representado por las ratas.

El ritmo vertiginoso de los acontecimientos del sueño se vuelve a acelerar con una nueva incursión de la realidad, en la que los latidos del corazón y el compás de un reloj se confunden, afianzando la sensación de vértigo:

Tamīma abría los ojos. ¿Dónde está Mari?. El sudor le baña la frente y levanta la mano, por debajo de las sábanas, para limpiárselo. Su mano pasa sobre su pecho, subiendo y bajando a su compás. La mano se le queda clavada sobre el pecho.

¿Son éstos los latidos de su corazón?.

¿Son golpes que alguien da en la puerta?.

¿Es el toque de un reloj?.

Mira al reloj que está colgado en la pared de enfrente. Era el regalo que le había hecho a Mari, el día en que llegó a hospedarse en el apartamento: "¿Conoces el cuento de Mijail Naima "El reloj de Cuco"?, he estado leyéndolo y me gusta, de modo que, pensando en un regalo, se me ocurrió que podría regalarte un reloj de cuco". Avisa de la hora con el canto del pajarito:

-¡Cucú, cucú!

Los golpes no cesan. Las paredes tiemblan, el techo se agrieta, se cae sobre su cabeza.

-¡Cerrad las persianas, cerradlas!

Mari estaba en la cocina y corrió para ver qué sucedía. Secó la frente de Tamīma, pero ésta permanecía con los ojos desorbitados y fijos en el techo, gritando:....

También en este punto realidad y sueño se mezclan de modo más confuso. Aunque el esquema vuelve a repetirse para introducir una nueva visión, se ha producido una variante: Es la realidad inmediata la que favorece esa nueva visión. Hasta este momento las visiones de Tamīma han sido un modo de explicar el pa-

sado, función que también posee la profecía⁵¹, pero, a partir de aquí, se inicia la percepción del futuro que venía anunciada y engarzada en la repetición de la presencia de las ratas. Los puntos de engarce dividen el sueño, pero también lo anudan en sus distintos componentes y a la realidad, en su desarrollo temporal pasado/presente/futuro. Es, pues, el inicio de la prospección de futuro. El cierre del pasado más remoto y el más inmediato viene reforzada por la mención del cuento de Na'ima que ha llevado, además, a la protagonista a materializar su significado profundo en lo que podríamos calificar de "signo profético".

La visión, de otro lado, estaría cumpliendo la función de los "apartes" en el teatro, cuando el personaje revela sus intenciones al público, sin que el resto de los actores que están en escena se enteren de qué ocurre. Así Tamīma en esta relectura e interpretación de su propia historia, nos está revelando cuáles son sus más profundos sentimientos, que sólo pueden ser expresados parcialmente en la vigilia y, consecuentemente, parcialmente captados por los personajes de su entorno. Sería igualmente semejante la función literaria del empleo de la visión al papel que juega el coro en la tragedia clásica, donde funciona como un inconsciente colectivo, que advierte de por dónde van a transcurrir los hechos, pero los personajes de la tragedia son sordos a esos avisos y, marcados por su destino, lo apuran. En el cine, los "flash-back" que explican el pasado real u onírico de un personaje, las visiones para las que se utilizan técnicas de difuminado de la imagen, o cambios cromáticos; blanco y negro o sepias, etc. contribuyen a explicar la historia. Historia que escapa a la voluntad consciente del personaje, igual que los movimientos del subconsciente.

Lo onírico, por la influencia de las teorías del Psicoanálisis, ha sido interpretado -por otra parte acertadamente- en literatura como una revelación del inconsciente del autor o de los personajes, que termina de perfilar su carácter. Sin embargo, se revela también como una forma de construcción del entramado de la propia obra literaria.

-¡Las persianas, las persianas!, ¡cerradlas!, ¡cerrad también el techo!, ¡cuervos, cuervos!

-Estás delirando, Tamīma. Duerme, te he dicho que necesitas dormir.

Y le palmeó cariñosamente el hombro.

51. "Profetas": "el oráculo como interpretación de hechos históricos, sobre todo presentes o inminentes. Palabra que descubre y comunica el sentido de la historia como ámbito y medio de revelación divina. Muestra la otra cara de los sucesos, la trascendencia del acontecer humano. El profeta se coloca como centinela de la historia", p. 24.

Sin embargo, los cuervos seguían batiendo las persianas con sus negrísimas alas y golpeaban los cristales con sus picos. ¿Es que no veis sus horribles picos?. Están cayendo del techo sobre vosotros y sus patas penden rozando vuestras cabezas. ¿Es que no veis sus patas azuladas colgando sobre vuestras cabezas?.

De repente, los cuervos se cuelan en la casa.

¿Por dónde han entrado?.

Revolotean por encima de la cama y luego se lanzan. ¡Se lanzan sobre su cara!, ¡sobre su garganta!.

La imagen de la caída de los cuervos sobre el rostro de Tamīma, sobre alguien más a quien se llama "vosotros", enlaza con el final del capítulo; es una metáfora que anuncia el bombardeo por sorpresa que cierra este capítulo y que no es contestado. Pero lo primero que trae a la mente este texto son las imágenes agobiantes de la película "Los pájaros" de Alfred Hitchcock (1963). En esta semejanza podemos ver un recurso, al que ya hemos aludido, como es la reutilización de motivos o géneros ya establecidos, que resultan sugerentes al lector.

Las aves en general, por su parte, son sinónimos de presagios o de mensajes que descienden del cielo⁵². En el Corán, además de simbolizar al alma, con el gran desarrollo que el motivo tiene en la mística islámica y cristiana⁵³ y sin mencionar la poesía árabe clásica, lo encontramos como sinónimo de "destino": "Al cuello de cada hombre hemos colgado su ave"⁵⁴. En los sueños⁵⁵, el pájaro es uno de los símbolos de la personalidad del que sueña. Aquí, Tamīma les da un doble valor: Son la amenaza exterior que nadie sino ella ve y son, al tiempo, la imagen de la indiferencia de los demás ante una amenaza interior que tampoco nadie quiere ver; ella se presenta a sí misma como la única persona capaz de "ver" la realidad y de prever el futuro.

...Pero ella se desliza suavemente de la cama, cruza la habitación por debajo de los cuervos y se arroja por el balcón. Está flotando en el espacio...

Se posa en la Plaza de los Mártires. El "tío garfio" Al-Yafāwī está tras ella, agitando su cuerda, cuya sombra danza ante ella en el aire. Ella quisiera tomar aliento, pero sus pasos la llevan hasta el monumento conmemorativo. Las ratas están alrededor del monumento, reptan por el podio, llenan el jardín; la Plaza de

52. "Dictionnaire...", sub *oiseau*.

53. Luce Lopez-Baralt, *Islam in Spanish Literature, from the Middle Ages to the Present*, (ed. inglesa de "Huellas del Islam en la Literatura española, de Juan Ruiz a Juan Goytisolo", Madrid, 1985), Leiden, 1992, pp. 69-89.

54. Qur. XVII, 13.

55. "Dictionnaire...", *ibidem*.

los Mártires queda cubierta. La Plaza está desierta, no hay gente ni coches, no se oyen ruidos ni bocinas.

Sólo queda la estúpida luz de la luna.

Las ratas campan a sus anchas, bajo la luz de la luna, se llaman unas a otras llegando en tropel desde el monte, asoman sus colmillos desde el lado del mar, vienen desde el norte, desde el sur, trepan por los pies de la estatua de los mártires, corren por entre sus piernas, sobre sus hombros, por sus cabezas, se colocan alrededor de sus cuellos y les roen los ojos, encarnizadamente.

La plaza, mientras, por sus cuatro costados, se agita con su danza.

- "¡Es nuestra plaza!" - se gritan las ratas unas a otras.

Y se cogen de la mano y saltan.

Giran sobre sus talones.

Se dejan caer de espaldas y ruedan con el vientre por tierra.

Levantán sus colas hacia el cielo.

Golpean el suelo con la cabeza.

Se arrojan unas sobre otras.

Se ríen y lloran.

Y sobre los cadáveres de sus muertos, copulan y, luego, se escabullen...

Una de las ratas, el cabecilla, desde lo alto del monumento, la contempla con ojos inquisitivos, se inclina profundamente, y, apenas enseña los colmillos, se desploma. Ha sido Al-Yafāwī quien, levantando su brazo poderoso, la ha alcanzado con su garfio.

Tamima alzó la vista. La cuerda se enroscaba en los mártires, mientras su sombra dibujaba en el horizonte un mágico arco iris.

¡Cucú, cucú, cucú!

Amanece...

Estamos en el desenlace del sueño. Previo a él se consigue el ritmo más rápido en la narración, mediante la acumulación de acciones e imágenes, creando el clima de suspensión en el ánimo del lector mediante lo que parece el ataque frontal de una de las ratas, la que ejerce como cabecilla, a la protagonista. La tragedia, pues, se va a consumir.

Las frases breves: "Se cogen de la mano y saltan", "levantan sus colas hacia el cielo", etc.; el empleo de contrarios: "levantan sus colas hacia el cielo", frente a "golpean el suelo con la cabeza" o "se ríen y lloran", "copulan sobre los cadáveres de sus muertos"; todo ello crea el clima de danza orgiástica que precipita el ritmo y el desenlace final, en el que se da un quiebro hacia la esperanza. La misma disposición de las frases breves y separadas por punto y aparte recuerda el esquema de un poema de versos no encabalgados y que, al ser tan breves, más

parecen los de una canción de corro infantil que pone música y letra a la danza frenética de las ratas. La estructura formal del texto, pues, contribuye a la percepción plástica de los acontecimientos.

El esquema del sueño es el mismo que mueve a toda la narración, pues el final de la novela queda también abierto a la esperanza, cuando parecía no quedar ningún recurso y la tragedia no podía sino consumarse.

Este esquema general de la novela, que aparece reducido y reproducido a escala menor en el sueño, puede aún aparecer representado en una escala más reducida en el pasaje del ataque de los cuervos y la escapada de Tamīma por el balcón. Estaríamos, pues, ante un recurso repetitivo en espiral que, partiendo de un centro: la situación de conflicto sin salida, logra, mediante un elemento inesperado: El vuelo a través del balcón, el látigo de Al-Yafāwī o la incorporación de Tamīma, al final de la novela, a la lucha armada, una salida. La espiral se amplía mediante una serie de asuntos colaterales que refuerzan el clima, que explican las acciones de otros personajes, o bien mediante el empleo de nuevos símbolos que, a modo de espejos, complican las imágenes o multiplican las resonancias posibles.

Examinemos, en primer lugar, el recurso del vuelo que, en los sueños, supone un deseo de sublimación, una búsqueda de armonía interior, una forma de superación de los conflictos⁵⁶.

"La imagen del vuelo es un sustituto irreal de la acción que se debería llevar a cabo"⁵⁷. Así pues, ante el ataque de los cuervos, la protagonista no halla más que una salida irreal, en tanto que, ante el ataque de la rata se produce la acción esperada. En el entramado de la novela, la primera solución cerraría, como ya se apuntaba más arriba, la reflexión sobre el pasado: Es decir una salida falsa a una búsqueda de la libertad en el lugar equivocado. Mientras, la segunda solución, tras una ampliación de la problemática (ya no se trata de un conflicto estrictamente personal, sino de un conflicto social más amplio), apunta a una acción cumplida en el plano de la realidad, aportando el aspecto de la solidaridad al que también se ha aludido y proyecta la narración hacia el futuro.

Implicaría, igualmente, esta progresión desde el plano de la irrealidad a la realidad, un proceso de maduración en el personaje, con lo que el sueño-revelación, estaría también informándonos del carácter del personaje y transformándolo ante el lector hacia la plenitud, lo que refuerza el mensaje de esperanza.

En medio de la noche, la luminaria es la luna. La luz, símbolo de vida, de salvación, de felicidad, de esa luna, es calificada de "estúpida". Es decir, el único

56. "Dictionnaire...", sub *vol.*

57. "Dictionnaire...", *ibidem.*

punto de salvación en medio de las tinieblas de la noche se acompaña de un calificativo negativo. En la tradición islámica el calendario lunar es el que rige para las cuestiones canónicas, mientras que se sigue el solar para las cuestiones agrícolas. Se puede decir que es la luz de la luna la que ilumina en cuestiones religiosas. Observamos, en un contexto en que se advierte una intención de denunciar la abominación, en un sentido amplio tanto profano como propiamente religioso, que la referencia a la estupidez de la luna como regidora de la vida religiosa no aparece como ociosa ni indiferente. No es un juego literario chocante, sino que pretende insistir en la tergiversación que ha sufrido una determinada tradición religiosa.

"El profeta tiene que destituir falsos valores introducidos en la sociedad, implantando otros que han sido desterrados, permitiendo a los más humildes el acceso al nivel histórico de la existencia nacional"⁵⁸, ésta sería la función de esta alusión a la "estúpida luz de la luna", así como el resto de alusiones a la invasión de los "lugares santos" que aparecen en este pasaje, pues no hay que olvidar que la Plaza de los Mártires era un lugar emblemático de la ciudad de Beirut, como puedan serlo la Torre del Parlamento para Londres, la Torre Eiffel para París o la fuente de Cibeles para Madrid.

Por último y retomando el valor de promesa de los textos proféticos y la apertura a la esperanza de la que ya se ha hablado, comentaremos brevemente la imagen del látigo de Al-Yafāwī como un "arco iris sobre el horizonte". En la tradición bíblica⁵⁹ el arco iris es la materialización de la "alianza" entre Dios y el hombre, que marca el fin de un castigo y la promesa de que no va a renovarse ese castigo. Es la solución a una tragedia que parecía iba a acabar con la humanidad. Ante la destrucción total, ante la invasión implacable de las fuerzas del mal encarnadas en las ratas, el látigo de Al-Yafāwī se presenta como la materialización de la promesa de liberación.

El texto del sueño culmina con el amanecer que enlaza con el amanecer en la realidad. La aurora en casi todas las civilizaciones supone el renacimiento gozoso a la luz, después de la larga y tenebrosa noche, en este caso, sólo iluminada por la "estúpida luz de la luna". Es por tanto símbolo de todas las promesas⁶⁰, con ella se renueva el mundo y se nos ofrecen nuevas posibilidades. Es la esperanza. Esa esperanza se encuentra aún en el sueño. No se ha realizado. Se prevé. Pero hay otro amanecer:

58. "Profetas", vol. I, p. 57 y nota 80.

59. Gén. 9, 12-17.

60. "Dictionnaire...", sub *aurora*.

Amanece...

Sombrío amanece el día, empañado por lo ocurrido; el ataque de Israel al aeropuerto internacional de Beirut. Los soldados israelíes cayeron desde el aire, protegidos por sus aviones militares, y prendieron fuego a trece aviones civiles, que estaban estacionados en tierra. Fue la respuesta, así lo había calificado Israel, al ataque perpetrado por dos "fedayyines", venidos del Líbano, contra un avión israelí en Atenas, unos días antes. La incursión había tenido lugar a primeras horas de la madrugada. Nadie interceptó la acción, nadie lanzó siquiera un suspiro contra los que la perpetraron.

La aurora no trae la luz en la realidad. Como en los textos proféticos se dan dos niveles: En el primero, los acontecimientos aún han de desarrollarse, han de complicarse como se complicaban en la visión, para que pueda llegar el desenlace; el tiempo no se ha cumplido para que llegue el momento de la esperanza⁶¹. El texto se revela como inmediatamente cumplido en la consumación de la tragedia.

En el segundo nivel, el oráculo⁶² aunque haya desaparecido el contexto inmediato, haya variado, se haya ampliado o especificado, sigue siendo válido. De modo que se ha de cumplir en su totalidad. Si la amenaza se cumple de inmediato, la bondad de la profecía está garantizada y el desenlace esperanzador se habrá de producir necesariamente.

El ritmo de la narración se vuelve más lento y el desenlace trágico queda, por contraste, más fuertemente marcado por la forma anodina en que se narra. No hay concesiones literarias y los acontecimientos se describen con un lenguaje cercano al de un parte militar o a una noticia breve periodística. El punto de engarce con el sueño lo sugieren los militares que descienden del cielo como los cuervos que se abatían sobre Tamīma, por la falta de respuesta en la población o en el ejército nacionales frente a los agresores que vienen de fuera, como los cargadores del muelle se dejaban roer los mostachos por las ratas que venían de los cuatro puntos cardinales. Igualmente enlaza con el sueño e insiste en la tragedia no consumada, al reutilizar la imagen de la luz del amanecer que Tamīma ya había comparado con un "sudario"; estableciendo una oposición más vida/muerte. La solución de la tragedia queda en suspenso, pues el fin de la noticia es el fin del capítulo.

Volviendo a la relación de este texto con los otros ejemplos de la literatura narrativa libanesa que proponíamos, se puede afirmar que si Ŷubrān, claramente,

61. Hab. 2,3.

62. "Profetas", vol. I, p. 23-24.

y Na'īma ocupaban el lugar del profeta, 'Awwād ocupa el lugar del motor de la revelación: Dios. Pues inspira un sueño profético a su criatura, proponiendo una situación que tiene su cumplimiento en la historia narrada en un plazo inmediato y en el tiempo final de la novela.

Lo que resulta aún más escalofriante de este texto es que no sólo se descubran en él rasgos que lo emparenten con la literatura profética, sino que se haya demostrado como profético en la realidad histórica de el Líbano, que, poco después de escrita esta novela, se vió envuelto en una guerra civil que ha durado casi veinte años, que ha destruido el país y calcinado la Plaza de los Mártires, cuya estatua de bronce se conserva en pie, pero roída.

RESUMEN

Aproximación a la tercera parte del capítulo primero de la obra Tawāhīn Bayrūt de Tawfiq Y. 'Awwād. Este fragmento es fundamental para la comprensión de toda la novela y, especialmente, de un modo de literatura que puede calificarse de género profético o de género onírico, con especial atención a los aspectos simbólicos del relato.

ABSTRACT

Critical approach to the third part of Chapter I of Tawāhīn Bayrūt (Tawfiq Y. 'Awwād). The fragment is one of the most important parts of that novel in order to understand all the story whose chief meaning is its relation with prophetic or oniric genre and its symbolic values.