

**LO IRREAL Y LO EXPERIMENTAL EN “LA NUEVA
NOVELA EGIPCIA” Y “LA LUZ NUEVA” Y SUS
VÍNCULOS CON BORGES**

**The unreal and the experimental in two new fiction movements: “the
Egyptian New Novel” and “the Spanish New Light” and their links
with Borges**

Ahmad ABDULATIF

ahmedxlatif@yahoo.com

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En dos contextos socioculturales muy diferentes, aparecen, casi al mismo tiempo, dos corrientes de novelas que tienen muchos vínculos con Jorge Luis Borges y que, según nuestra hipótesis, tienen además muchos puntos en común. La primera es la española “luz nueva”, y la segunda es la egipcia “nueva novela” o *al-riwāya al-ḡadīda*. Ambas corrientes, como pretendemos argumentar en este estudio, escriben una novela posmodernista e irreal, de imaginación fresca y de elevada dimensión metafísica, en las que se introduce una gran experimentación formal y fragmentación. El referente de estas corrientes es el escritor argentino, en cuya producción narrativa tiene una relevante repercusión el acervo cultural árabe. Este estudio arranca de la “Traveling theory”, de Edward Said, en la cual el teórico palestino argumenta que las ideas viajan de una cultura a otra, de un pueblo a otro y de un escritor a otro, pero que en cada contexto nuevo se redefinen las mismas ideas. Aplicando esta reflexión, investigamos los vínculos, repercusiones, correspondencias y afinidades entre una corriente y otra, teniendo en consideración que los escritores de una corriente no tienen contacto con los de la otra.

Abstract: In two very different sociocultural contexts, two fiction movements appear almost simultaneously, with many links to Jorge Luis Borges and other commonalities as well. The first movement is the Spanish “Luz Nueva” and the second is the Egyptian “New Novel” or *al-Riwāya al-Jadīda*. Both movements present postmodernist and unreal/fantastic novels with a high degree of formal experimentation and fragmentation, that are freshly imagined and have a significant metaphysical dimension. The referent of these movements is Borges, whose production has always shown the influence of the Arabic narrative heritage on his craft. This study adopts the “Travelling theory” of Edward Said, in which the Palestinian theorist argues that ideas travel across cultures, peoples, and writers. And in each new context the ideas gain new definitions and lives. Bearing in mind this reflection, we investigate the connections, implications, and affinities between the two movements, taking into account that their writers have not corresponded with each other.

Palabras clave: La luz nueva. La nueva novela egipcia. Ṭarīq Imām. Manṣūra ‘Izz al-Dīn. Muṣṭafā Dhikrī.

Key words: La Luz Nueva. New Egyptian Novel. Ṭarīq Imām. Manṣūra ‘Izz al-Dīn. Muṣṭafā Dhikrī.

Recibido: 06/05/2019 **Aceptado:** 28/06/2019

1. *EL VIAJE DE LAS IDEAS Y LAS CORRESPONDENCIAS LITERARIAS*

El reconocido teórico Edward Said trata un tema interesante en un estudio titulado “Traveling theory”¹ (La teoría del viaje). En esta reflexión, Said argumenta la circulación de las ideas de Oriente a Occidente y viceversa, afirmando que este viaje ha sido, y sigue siendo, un factor fundamental en el desarrollo de la civilización humana, arguyendo que:

Cultural and intellectual life are usually nourished and often sustained by this circulation of ideas, and whether it takes the form of acknowledged or unconscious influence, creative borrowing, or wholesale appropriation, the movement of ideas and theories from one place to another is both a fact of life and a usefully enabling condition of intellectual activity².

Las ideas, que circulan de un lugar a otro y de un tiempo a otro, en la mayoría de las veces y debido a los distintos contextos socioculturales, sufren un cierto cambio, y de ellas nacen nuevas ideas. Este es el ciclo natural de la vida y la fertilización habitual de las culturas. Y si estamos tratando la literatura, la circulación todavía es más rápida y más influyente, ya que el arte es el reflejo de la sociedad y sus logros culturales.

Arrancando de la reflexión de Said, este estudio tiene por objetivo investigar, comparativamente, en las relaciones entre las dos corrientes novelísticas, la española luz nueva y la egipcia nueva novela, cuyos respectivos autores, aunque no tengan ningún contacto, tienen mucho en común y tienen, como referente, a Jorge Luis Borges. Y Borges, como vamos a ver más adelante, tiene mucha repercusión procedente del acervo árabe narrativo, como es observable en *El inmortal*³.

De esta forma, las correspondencias literarias o las afinidades, debidas a las estructuras mentales de los escritores y sus visiones del mundo, están presentes junto con la nueva formulación de lo borgiano y el acervo árabe. La renovación que crea cada una, a través de lo irreal y lo experimental, propone nuevos paradigmas estéticos que, según nuestro criterio, representan un salto llamativo hacia una novela del siglo XXI.

En España, con la novela *Nocilla Dream*, Agustín Fernández Mallo (1966) inaugura una nueva tendencia literaria llamada luz nueva —también la Generación Nocilla o Afterpop—. Una tendencia que incluye a una docena de novelistas, entre los que destacan Jorge Carrión (1976), Vicente Luis Mora (1970) y Eloy Fernández Porta (1974).

1. Incluido en su libro *The world, the text and the critic*, pp. 248-292.

2. *Idem*, p. 248

3. Incluido en *El Aleph*.

La luz nueva se caracteriza por lo irreal o lo fantástico, donde un hombre de nuestro mundo se enfrenta a un acontecimiento irracional; y lo experimental, donde surgen nuevos valores estéticos y el uso de la nueva tecnología. Es una tendencia que tiene como referente a Borges, al que los novelistas se refieren dentro de la obra o en las entrevistas concedidas a la prensa, como el caso de Fernández Mallo que afirma que Borges “es mi padre literario”⁴. El mismo Fernández Mallo reescribe una novela basada en *El hacedor* (1960) del escritor argentino, con el mismo título y contenido⁵. Si el escritor español cree que la escritura es reescritura o intertextualidad, como sostiene en la entrevista aludida, Borges, precedentemente, tiene la misma perspectiva artística de intertextualidad, como se puede observar en su poema “Calle desconocida”, en el cual dice: “Solo después reflexioné/que aquella calle de la tarde era ajena/que toda casa es un candelabro/donde las vidas de los hombres arden/como velas aisladas/que todo inmediato paso nuestro/ camina sobre Gólgotas”⁶. Lo que se puede interpretar como todas nuestras ideas caminan sobre las ideas de quienes nos han precedido, nuestros pasos solo siguen las huellas, todas las calles están pisadas anteriormente. José Ramírez del Río argumenta la repercusión del patrimonio árabe narrativo en este cuento, y en otros como *El inmortal*, del escritor argentino. Ramírez del Río arguye que la repercusión árabe es observable tanto en la forma de narrar como en los elementos espacio/tiempo, “Si bien este es un rasgo que se puede apreciar en muchos de sus cuentos, quizá el más relevante en este sentido sea *El inmortal*”⁷.

Al otro lado, en el Egipto de la mitad de los 90, tras la Guerra del Golfo (1991), a la que siguieron muchos cambios socioculturales en la zona árabe, aparece la nueva novela (*al-riwāya al-ḡadīda*), que provoca una cierta ruptura relevante con todo el legado de la novela precedente, para crear un nuevo paradigma estético. Es una novela posmodernista en términos generales, dentro de la cual, o a su margen, surge la novela de lo irreal, con mucha experimentación en la forma, con *Hurā’ fī matāha qūṭiyya* (Divergencias en un laberinto gótico), de Muṣṭafā Dīkrī (1966). Aquí lo real y lo irreal se entremezclan y la experimentación llega a ser un objetivo formal.

A principios del nuevo milenio, surge una segunda ola de la nueva novela. Con ella, los paradigmas estéticos y estilísticos y la ruptura absoluta y radical con las generaciones anteriores ya se han consumado. Ahora lo real parece difuso frente al mundo paralelo con obras como *Šarī’at al-qīṭa* (La legislación de la ga-

4. Fernández Mallo. “Borges”

5. Fernández Mallo. *El hacedor*.

6. Borges. *Fervor de Buenos Aires*, p. 20

7. Ramírez del Río. “Borges”.

ta) de Ṭarīq Imām, y *Matāhat Maryam* (El laberinto de Mariam) de Manṣūra ‘Izz al-Dīn, entre otras obras.

Con el nuevo milenio, lo irreal crea un nuevo tradicionalismo que pretende, como Amanī Fu’ād señala “descomponer las convicciones religiosas y la Verdad Absoluta, inspirándose en el mismo acervo árabe”⁸, sea a través de citas, lenguaje o imaginación, dentro de un contexto sociocultural encendido, en el cual el fundamentalismo islámico ocupa un lugar destacado.

Los valores estéticos de este grupo de novelistas se sacan de la misma fuente de la cual extraía Borges: el acervo árabe. Y así se crean, como pretendemos argumentar, unos vínculos con el escritor argentino, que surge también como personaje en las obras como el cuento *‘Uyūn raḡul a ‘mā* (Los ojos de un hombre ciego) de Ṭarīq Imām, o en *Hurā’ fī matāha qūṭiyya* de Muṣṭafā Dīkrī. Con ello se crean inadvertidamente vínculos también con la luz nueva.

En resumen, y como dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* refiriéndose a la literatura comparada, nuestro estudio investiga “en las relaciones de igualdad y desigualdad entre una novela y otra”⁹. De esta forma, arrancamos de la hipótesis de que hay relaciones de igualdad entre la novela egipcia y la española, y ambas las tienen con Borges. Y puesto que hay repercusiones del acervo árabe en la obra borgiana, pretendemos argumentar la reflexión de “Traveling theory”, de Edward Saíd, y demostrar la afinidad entre una literatura y otra.

2. ¿QUÉ ES LO IRREAL O LO FANTÁSTICO EN LA NOVELA?

Tzvetan Todorov propone “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”¹⁰. Tal vacilación se explica por la incertidumbre o la duda, sin saber si lo que ocurre es real, sueño o ilusión. Para argumentar su idea, Todorov cita al filósofo y místico ruso Vladimir Solovoiiv que arguye que “[en] el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna”¹¹.

La definición de Todorov concuerda con la de Castex, donde sostiene que “lo fantástico se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la

8. Fu’ād. *Al-Riwāya*, p. 17.

9. Foucault. *Las palabras y las cosas*, p. 17.

10. Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, p.19

11. Tomachevski. *Theorie de la litterature*. Apud Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 288.

vida real”¹². Así como la de Louis Vax en la cual mantiene que “el relato fantástico nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan en el mundo real pero que de pronto se encuentran frente lo inexplicable”¹³.

Las definiciones anteriores, aunque establezcan las bases de lo fantástico, que nos parece igual llamarlo lo irreal, y pueden ser fundamentales referencias también, no nos parecen del todo aceptables, como vamos a explicar seguidamente, si las aplicamos en obras actuales fantásticas, como *Nocilla Dream* de Fernández Mallo o *Ḍarīḥ abī* (El mausoleo de mi padre) de Ṭarīq Imām. Tampoco son aceptables del todo en el caso de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Cien años de soledad* de García Márquez o muchos cuentos de Borges como los incluidos en *El Aleph*.

La condición de “vacilación” o la duda del personaje ante el acontecimiento sobrenatural, que debería, según Todorov, crear la misma en el lector como reacción habitual, no debe, en nuestro criterio, ser requisito indispensable en obras de este tipo. La sorpresa puede ser suficiente, sea la sorpresa del protagonista como elemento intertextual o la del lector como elemento extra textual en un momento dado. La sorpresa o la preocupación ante una interpretación exterior o interior pueden ser productos de una serie de acontecimientos extraños, no familiares, sin que ello provoque la pregunta de si es real o sueño. Desde luego, la vacilación puede ser una reacción, pero no sería la única. Al mismo tiempo, el protagonista, aunque habite en el mundo real, podría tener poderes sobrenaturales, como en el caso de los sufistas que andan sobre el mar, o los profetas que ascienden a los Siete Cielos, o incluso los astrólogos o brujas que leen el porvenir en las palmas de las manos. Todos estos hechos irracionales, que forman parte de la cultura popular, sea universal o árabe, tienen su reflejo en las novelas fantásticas e irreales actuales. Habiendo un pacto entre el escritor y el lector, tal pacto que se entiende desde las primeras páginas, la vacilación desaparece. El pacto tácito garantizaría la comprensión de la metáfora o el símbolo como en el caso de *Intermitencias de la muerte* de José Saramago (1922-2010), en la que la muerte suspende su trabajo letal.

Todorov, además, sostiene que: “lo fantástico implica [...] una manera de leer, que por el momento podemos definir por términos negativos: no debe ser ni poética ni alegórica”¹⁴. El teórico no nos explica si no es poética ni alegórica, ¿qué debería ser? Teniendo en cuenta que escribir una obra literaria tiene el objetivo de llegar a un significado que es la visión del mundo según el autor, y leer

12. Castex. *Antología del cuento fantástico francés*. Apud Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 8.

13. Vax. *L'art et la littérature fantastiques*. Apud Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 8.

14. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 9.

una obra literaria es comprender e interpretar esta visión, nos ponemos en desacuerdo con el teórico búlgaro. En *Intermitencias de la muerte* Saramago inventa un país cuyo nombre no será mencionado, donde se produce un acontecimiento irracional: la muerte decide suspender su trabajo letal. La euforia colectiva se desata, pero muy pronto dará paso a la desesperación. Las personas ya no mueren, pero eso no significa que el tiempo haya parado. El destino de los humanos será una vejez eterna. Así que buscarán maneras de forzar a la muerte a matar, y se corromperán las conciencias en los “acuerdos de caballeros” explícitos o tácitos entre el poder político, las mafias y las familias; los ancianos serán detestados por haberse convertido en estorbos irremovibles. Hasta el día en que la muerte decide volver. Arrancando una vez más de una proposición contraria a la evidencia de los hechos corrientes, desarrolla una narrativa que sitúa en el centro la perplejidad del hombre ante la impostergable finitud de la existencia. Es una parábola de la corta distancia que separa lo efímero y lo eterno. ¿No es fantástica esta obra? según los requisitos de Todorov, la respuesta sería que no, ya que tiene una interpretación alegórica. En el mismo marco, *La mujer loca* de Juan José Millás (1946), tampoco sería fantástica, aunque se arranque de una escena en que una palabra entra por la ventana en la habitación de una chica y entabla con ella una conversación sobre su existencia, y luego la chica le pide hacerle una operación estética. La novela se desarrolla entre un mundo real y otro irreal, donde no será importante la vacilación, sino interpretar alegóricamente el mundo.

Considerando que estas dos obras son fantásticas, al contrario del criterio de Todorov, afirmamos que las obras de este estudio son fantásticas también, aunque no cumplan los requisitos del teórico búlgaro, ya que la novela fantástica rompe con todo lo lógico y razonable, imponiendo sus normas y sus leyes. Leyes según las cuales tenemos que leer el texto sin tomar prestado ninguna lógica de la realidad. Este tipo de novela fantástica pretende leer la misma realidad en que vivimos para que conozcamos a los personajes y a nosotros mismos a través de lo imposible, de crear el juego narrativo de “qué pasaría si fuese”. Tal juego nos puede ayudar a leer la Historia Humana al revés.

Además de la novela fantástica, el teórico búlgaro propone la extraña y la maravillosa, afirmando que si el lector “decide que las leyes de la realidad están intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza a través de las que se puede explicar el fenómeno, será entonces lo maravilloso”¹⁵.

15. *Idem*, p. 31.

Pues, si lo fantástico, según Todorov, es lo basado en la incertidumbre, en la ambigüedad y en la posesión de dos opciones y dos interpretaciones, como hemos mencionado antes, lo maravilloso no tiene más que una sola opción, clara y precisa: la existencia de leyes sobrenaturales.

Sin embargo, si decimos que lo maravilloso está en los cuentos de las hadas, entonces, lo extraño y lo fantástico pueden ser diferentes sinónimos de un mismo paradigma estético y contenido, como vemos en las obras de Borges, Saramago, Juan José Millás, la luz nueva y la nueva novela. Todorov también se da cuenta de la difícil separación categórica entre los tres términos, así que forma una nueva subdivisión: “extraño puro, fantástico —extraño, fantástico— maravilloso, maravilloso puro”¹⁶.

Pero resulta llamativo que el teórico cuente con la percepción del lector, sea tácito o explícito, para categorizar una obra. En nuestro criterio, la obra misma contiene su género y categoría. Así, como lectores, podemos diferenciar entre un cuento de hadas y una novela filosófica porque la obra nos lo dice a través de su discurso. El lector modelo, que es el lector que colabora con el autor para rellenar los vacíos del texto, según Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos*, “no solo es un colaborador, sino que el texto lo crea. Si un texto empieza con ‘Había una vez’, manda una señal que inmediatamente selecciona el propio lector modelo, que debería ser niño, o alguien que está dispuesto a aceptar una historia que vaya más allá del sentido común”¹⁷. Leyendo la primera frase de *Metamorfosis* de Kafka, comprendemos que no es un relato realista, ya que Gregorio Samsa, al volverse insecto, nos pone ante un acontecimiento irreal e irracional y nosotros, como lectores, recibimos la señal del autor y admitimos el pacto de una forma cómplice. Es obvio que no negamos el papel del lector, ya que el proceso se compone de autor/texto/lector, y el lector es un reproductor del texto. Además, ¿será fantástica o real la idea de Dios que mueve el mundo? Eso depende de qué lector hablemos. De esta forma, lo que queremos argumentar es que el texto también tiene sus peculiaridades que conducen al lector.

Entre los teóricos que han tratado lo fantástico, destaca Italo Calvino. El reconocido literato italiano arguye que hay dos tipos de fantasía: “lo fantástico visionario” y “lo fantástico cotidiano”. El primer tipo incluye a escritores como Scott, Balzac, Nerval, Hoffmann, Gógol, y al segundo tipo —llamado también lo fantástico mental, abstracto, psicológico— pertenece Poe, Stevenson, Dickens, Maupassant, Henry James, Kipling. Según Calvino, lo fantástico visionario es “vislum-

16. *Idem*, p. 33.

17. Eco. *Seis paseos*, p. 17

brar detrás de la apariencia cotidiana otro mundo encantado o infernal”¹⁸ o, según la aclaración de David Roas Deus serían “aquellos relatos en los que se pone en primer plano una sugestión visual”¹⁹.

De esta forma, la definición de Calvino se puede explicar por fundamentar un mundo paralelo o ficticio. Un mundo no real que no funciona, por tanto, según las leyes de la realidad. De ahí, se puede entender el mundo paralelo como un juego narrativo igual que una cosmovisión. Es un mundo fantástico basado originariamente en ruptura con las normas naturales, incluso si tiene una interpretación alegórica.

Habría que decir que las obras que seleccionamos para este estudio crean un mundo irreal, donde los acontecimientos fantásticos parecen reales según la lógica del texto, y donde las leyes aceptables son las de la obra no las de la realidad. De esta forma la división de Calvino, en nuestro criterio, es la más práctica y profunda, en la cual las obras españolas y egipcias pertenecen a la segunda categoría, es decir la fantasía cotidiana. Son obras preocupadas por nuestro mundo, se desarrollan en la realidad, pero dentro de esta realidad crea otro mundo narrativo en el cual se proponen nuestras preguntas cotidianas, pequeñas o filosóficas, utilizando la metáfora. Es un mundo que se parece al nuestro, pero no lo es. O lo es, pero no lo conocíamos antes, o no lo pensábamos de esta forma. Estamos ante una nueva fantasía que, pese al vínculo con Borges, el padre literario de Fernández Mallo, el fundador de la luz nueva, y el escritor extranjero más presente en la nueva novela, crean su nuevo sendero.

Finalmente, sería de gran interés tener en consideración el criterio de Julio Cortázar sobre lo fantástico. En la conferencia *El sentimiento de lo fantástico*, explica que “lo fantástico es eso que se queda afuera cuando hemos terminado de definir lo fantástico”. Argumentando, por medio de la experiencia propia, que “sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante”²⁰.

3. LUZ NUEVA

3.1. Nacimiento y características: lo irreal, lo experimental y la tecnología

En su artículo “La generación Nocilla o el afterpop pide paso”, Nuria Azancot creó la denominación Generación Nocilla para referirse a un grupo de escritores

18. Calvino. *Cuentos fantásticos*, pp. 13-14.

19. Roas Deus. *La recepción de la literatura fantástica* Deus, apud Calvino. *Cuentos fantásticos*, p. 200.

20. Cortázar. *El sentimiento de lo fantástico*.

congregados a finales de junio 2007 en el Atlas Literario Español, tras un encuentro de nuevos narradores promovido y organizado por Seix Barral y la Fundación José Manuel Lara. La crítica mantiene que “existe una nueva generación de autores, nacidos en torno al 1970, con un planteamiento revolucionario y marcados por internet [...] Los Nocilla no ven la lengua literaria como herramienta, sino como un problema, ya que ponen de manifiesto que el modo de narrar en el siglo XXI no puede ser el mismo que el del siglo recién caducado”²¹.

Azancot cita, en el mismo artículo, a la crítica Care Santos, quien arguye que “los Nocilla se caracterizan por un cierto inconformismo e indignación con el mundo literario convencional. [...] tienen su propio blog y lo utilizan no solo como cuaderno de bitácora, sino como campo de experimentación para sus propias obras de ficción. Sus autores de referencias serían Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández-Porta y Vicente Luis Mora. La tradición les interesa para reventarla, y reniegan de la literatura convencional, cada vez más conformista y comercial”²².

Más tarde, dos críticos y novelistas destacados de la misma tendencia, Vicente Luis Mora (1970) y Eloy Fernández Porta (1974), publican dos libros en los cuales presentan las teorías más precisas que analizan profundamente el fenómeno, las nuevas tecnologías y su repercusión en la nueva narrativa y redefinir la cultura pop y afterpop. En *La luz nueva, singularidades de la novela española contemporánea*, Mora analiza algunas obras y propone el marco teórico de la nueva tendencia, definiéndola como posmodernista y como luz nueva, no Generación Nocilla. En *El Afterpop* Eloy Fernández Porta trata el concepto de la cultura pop y la influencia mediática. Ambos títulos, en nuestro criterio, son mucho más exactos que la denominación Generación Nocilla. En primer lugar, porque “generación” no parece la palabra adecuada para tratar los elementos estéticos que unen a un grupo de escritores. En segundo lugar, porque Nocilla se refiere a *Nocilla Dream*, pero luz nueva es más de una obra, es una tendencia en que cada autor está dotado de un talento peculiar, aunque la obra de Fernández Mallo sea la representativa de esta narrativa. Esto mismo es lo que aseguran Vicente Luis Mora y Eloy Fernández Porta en sus libros.

Las características generales que tienen en común los novelistas de la luz nueva son el punk como reacción pseudo-primitivista contra la modernidad; el sarcasmo contra el formalismo; la crítica cultural contra el espectáculo y la abyección contra el *kitsch*. Además de la referencia musical, como el grupo musical de 12 twelve y el artista plástico barcelonés Francesc Ruiz (1971), la introducción de

21. Azancot. “La Generación Nocilla o el afterpop pide paso”.

22. Santos. *Apud* Azancot. “La Generación Nocilla o el afterpop pide paso”.

los elementos fantásticos en sus obras, donde se nota la referencia del realismo mágico latinoamericano, especialmente la borgiana y, por supuesto, el uso de la tecnología nueva. Esta estética es claramente observable en la novela *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo, que a continuación vamos a analizar como la obra representativa de esta nueva tendencia.

3.2. *Nocilla Dream* (2006), un nuevo paradigma estético

En *La luz nueva, singularidades en la narrativa española actual*, Vicente Luis Mora divide la narrativa española joven, o actual, en:

A) La tardo moderna, donde el tiempo es lineal, el sujeto es escindido, el topos literario preferido es la ciudad, el concepto de verdad es central e indiscutido, la estructura es clásica y trimembre heredada del siglo XIX. En esta tardo modernidad los personajes aparecen muy desarrollados y con intención de presentarse como psiques antonomásticas o modelos reconocibles de comportamiento, además de la ausencia de experimentación y trasfondo filosófico nihilista o desencantado. Entre los autores se encuentran: Elvira Navarro, Jorge Volpi, Alejandro Zambra, entre otros. El grueso de la narrativa española actual, según Mora, está dentro de esta línea estética²³.

B) La posmoderna, dentro de la que está la luz nueva, se caracteriza por el tiempo fragmentado y discontinuo; el sujeto mosaico o múltiple; pop no sublime, de canonización, mezcla de alta y baja cultura, nihilismo técnico, fin del gran relato, ironía y corrosión, la que se explica por la visión escéptica y el relativismo; el topos entre ciudades, espacios o ciudades ficticias o simbólicas y lugares globales y locales a la vez; el concepto de la verdad está cuestionado, la ficcionalización del yo poético, la aparición de la semiología; la desestructuración, la disgregación espacial y temporal y el personaje máscara. Es una novela no preocupada por el pensamiento original, documentado y profundo de una cuestión, sino por una construcción muy similar al asunto tratado y por una variación irónica. Y habitualmente tiene un final muy abierto, evita la moralina y se inclina a ser más juego que reflexión ética²⁴.

Estas son características generales del posmodernismo, a las que la luz nueva agrega su huella: las nuevas tecnologías, y este uso de tecnología es lo que distingue la nueva fantasía. José Antonio Pérez Tapias arguye que: “La revolución tecnológica refuerza aún más el papel de la tecnología en nuestra cultura hasta poder considerarla como uno de los principales determinantes, si no es el principal, de

23. Mora. *La luz nueva*, p. 27.

24. *Idem*, pp. 27-28.

nuestra relación pragmática y cognoscitiva con el mundo”²⁵. Esta tecnología no solo forma parte de la realidad, sino que se ha convertido en la misma.

C) La narrativa pangeica, que se caracteriza, según Mora, por el tiempo continuo, la desaparición de las ideas de futuro y de pasado y la disolución en un presente no continuo sino absoluto y circular; el sujeto son avatares, *nicks*, representaciones fantasmagóricas y virtuales de identidad; no hay lugares, el internet es la realidad virtual; el concepto de la realidad no existe, es imposible comprobar la veracidad o la falsedad de un aserto o hipótesis²⁶.

Este tipo de narrativa todavía no es definible, como confiesa Mora, pero sí tiene los rasgos textuales propios, como los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas, la adopción de la imagen, la incorporación de las nuevas formas cibernéticas de montajes de textos como el blog, el chat o el email, etc.

Estas últimas, junto con las características del posmodernismo, son lo que distingue la novela de Agustín Fernández Mallo, el autor de los poemarios *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 de Tractatus* (2001), *Creta lateral travelling* (2004), *Joan Fontaine odisea* (2005), *Carne de píxel* (2008), *Antibiótico* (2012), y el ensayo *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma*, y, por supuesto, *El proyecto Nocilla*, la trilogía que incluye *Nocilla Dream*, *Nocilla experience* y *Nocilla lab*, además de *El hacedor*. Fernández Mallo es, ante todo, el referente de la luz nueva.

En *Nocilla Dream*, el autor se fija en la misteriosa conexión entre algunas vidas alternativas y globalizadas: rubias de burdel que sueñan con que algún cliente las lleve hacia el Este, ácratas que habitan en extrañas micro naciones, ancianos chinos adictos al surf, un exboxeador de San Francisco que quiere invertir la ruta de Colón a pie, un argentino que vive en un apartahotel de Las Vegas y construye un singular monumento a Jorge Luis Borges. Todos ellos atrapados en la metáfora conductora de los desiertos: un árbol en el desierto de Nevada del cual cuelgan centenares de zapatos, una gasolinera en el desierto de Albacete que compone canciones marginales entre los surtidores, y siempre la belleza del vacío, que es al fin y al cabo el árido y sugerente conocimiento científico presente en todas las páginas de este visionario sueño.

Estos son los personajes de la novela, y este es el escenario. Personajes llenos de extrañeza, escenarios contruidos por imaginación fantástica. Fernández Mallo afirma, en una entrevista periodística, que el árbol de zapatos surgió como una noticia en New York Times que le pareció una imagen poética fascinante. Esta

25. Pérez Tapias. *Internautas y naufragos*. Apud Mora. *La luz nueva*, p. 18.

26. Mora. *La luz nueva*, pp. 72-73.

noticia/imagen, que es la base de su primera novela, parece como los temas que siempre abordaba en su poesía: temas metafísicos. Lo metafísico y lo fantástico son, fusionados, lo que agrupa a los personajes, de Pekín a Estados Unidos, de Albacete a Las Vegas. Y es el vínculo visible con la nueva novela, como vamos a ver más adelante.

En el prólogo de *Nocilla Dream*, Juan Bonilla se refiere a una de las características que nos interesa en este estudio: “la apuesta de la vanguardia literaria, tratando de abrir sendas, de aventurarse por caminos no trillados”²⁷. En estas aventuras se encuentra Fernández Mallo, una vez más, con la nueva novela, donde lo experimental rompe con el canon literario para construir otro canon.

Lo experimental en la obra de Fernández Mallo se ve en diferentes aspectos. En su libro antes aludido, se refiere Mora a la docuficción, que se cuenta con la noticia y párrafos de otros libros o estudios, y el realismo aumentado que “podría ser entendido como el modo técnico de relación con el lector [...] que provoca que el efecto de la lectura lleve a una percepción visual de la realidad superior a la que se produciría en una narración convencional”²⁸. Es decir, la realidad virtual, la nueva realidad que la tecnología otorga a nuestro mundo.

Los personajes también son sometidos a este experimentalismo. Personajes, como describe José Carlos Mainer: “que parecen hallarse allí más por la obra de la mera casualidad que por cálculo del narrador”²⁹. Son personajes sin pasado, sin futuro, que están aquí porque la obra, este relato ficticio, les ha creado, no porque el autor los tenía antes en su cabeza planificando su historia. Personajes que aparecen en el ahora y el aquí para que el narrador cuente sobre unos momentos fijos de su vida. Así quedan abstractos, aunque parezcan de carne y hueso. Estos personajes, según Mora “se parecen a los avatares, son sombras sin personalidad, caracteres extremos o raros cuya esperpéntica peripecia vital está llenando la narrativa occidental contemporánea y que toman su modelo de los pocos creíbles secundarios de las series norteamericanas”³⁰. Este tipo de personajes forma el universo narrativo extraño, y refuerza la idea del mundo paralelo o la realidad metafísica.

El experimentalismo es observable también en la fragmentación de los capítulos cortos, de una o dos páginas, donde los documentos, las noticias o las citas de otros autores ocupan capítulos completos. Completos también son los momentos que elige el narrador para acercarse a cada uno de los personajes, utilizando la

27. Bonilla. “Prólogo”, p. 15.

28. Mora. *La luz nueva*, p. 180.

29. Mainer. *Tramas*, p. 2003.

30. Mora. *La luz nueva*, p. 182.

técnica cinematográfica. Momentos en que giran alrededor del árbol de Nevada, de los zapatos colgados, como si de un árbol sagrado se tratara.

Julio Ortega asegura que “estas novelas nacen de la poesía posmoderna”³¹. El horizonte poético, de hecho, está presente a lo largo de la obra. La metáfora, lo metafísico y lo irreal forman un universo narrativo marcado por la poesía. Es una característica encarnada por los capítulos muy cortos que superan 75 capítulos, en los que cada uno se forma de una o dos páginas. Pero también en el lenguaje que tiene una gran carga poética, sea el lenguaje de Fernández Mallo o el de otros autores que él cita. Leemos, como ejemplo, en el capítulo 45 lo siguiente:

Año 2054. Mis nietos están explorando el desván de mi casa. Descubren una carta fechada en 2004 y un CD ROM. La carta dice que ese disco CD ROM que tienen entre sus manos contiene un documento en el que se da la clave para heredar mi fortuna. Mis nietos tienen una viva curiosidad por leer el CD, pero jamás han visto uno salvo en las viejas películas. Aun cuando localizaron un lector de discos adecuado, ¿cómo lograrían hacer funcionar los programas necesarios para la interpretación del disco? ¿Cómo podrían leer mi anticuado documento digital? Dentro de 50 años lo único directamente legible será la carta³².

Este horizonte poético, más cerca al poema que a la novela, forma parte del paradigma estético de luz nueva, y le acerca más a la nueva novela egipcia.

3.3. *La luz nueva y Borges*

Los vínculos entre Borges y Fernández Mallo son observables claramente en muchos aspectos, por una parte, la obsesión del escritor español por reescribir una obra del escritor argentino, por lo que, Fernández Mallo reescribe el relato de *El hacedor* y lo desarrolla en una novela con el mismo título; la aparición de Borges dentro de la obra, como ocurre en *Nocilla Dream*, en la cual surge el escritor argentino como un escritor leído por un camionero y como una estatua que posee un personaje; y el reconocimiento de Fernández Mallo en las entrevistas concedidas en la prensa de que Borges es su padre literario.

Por otra parte, el uso de la fantasía de elevada dimensión metafísica; el horizonte poético y el uso habitual de un lenguaje de gran carga poética; la búsqueda permanente del significado, de la denotación y la connotación, dentro de un mundo totalmente ficticio; la ruptura con el canon literario, lo corriente y habitual, creando un nuevo sendero narrativo; el hecho de que los personajes ficticios que

31. Ortega. “Nota final”, p. 567.

32. Fernández Mallo. *Nocilla Dream*, p. 45.

aunque parezcan de carne y hueso, son inventados; y las representaciones abstractas del mundo que parece como un laberinto, con una visión cosmopolita.

Las diferencias claves entre uno y otro están en el uso de Fernández Mallo de la nueva tecnología y el conocimiento científico que es muy notable en la obra del escritor español. Además de la fragmentación que encuentra un espacio en la novela mucho más que en el cuento.

En otro marco, hay algún vínculo entre Julio Cortázar y Fernández Mallo, aunque no sea, en nuestro criterio, fundamental. Claudio Cifuentes Aldunate³³ estudia lo experimental y lo fragmentado en la estructura de *Rayuela* y *Nocilla Dream*. Tal fragmentación, si la unimos a la fantasía por la cual se caracteriza la obra cortazariana, podemos ver alguna aproximación con luz nueva.

Es de cierto interés lo mencionado por Vicente Luis Mora en *La luz nueva*, en el contexto de la importancia de conocer a nuestros referentes literarios: “En una ocasión reciente el crítico Roberto Valencia señaló una clara correspondencia entre un relato mío y otro de Cortázar. Para mi vergüenza, yo había leído muchos cuentos del narrador argentino, pero no precisamente ese concreto al que él hacía referencia. Cuando lo leí, me di cuenta de que yo era, en todo caso, consciente o inconscientemente, culpable de descuido”³⁴. Es la correspondencia, la afinidad y la estructura mental lo que crea una relación entre un escritor y otro.

4. LA NUEVA NOVELA

4.1. *La primera ola de los 90: valores estéticos*

La primera denominación académica de la nueva novela en Egipto arranca de un estudio minucioso y profundo del académico y crítico literario Sabri Hafez, en el que se centra en el cambio radical de la narrativa egipcia desde los mediados de los 90. Un cambio debido a varios motivos, entre los que destacan la Guerra del Golfo, el establecimiento del mercado libre, la privatización de la industria nacional y, seguramente, el ascenso del papel social y político de los grupos islamistas.

Según Hafez, la generación de los 90 ha sufrido una crisis triple: socioeconómica, cultural y política, que dio lugar a un cambio sociocultural en el cual emerge un grupo de escritores que rompen radicalmente con el canon establecido. Hafez explica que:

33. Cifuentes Aldunate “La a-historicidad de la novela del fragmento: de Rayuela a Nocilla”. *Apud* Ross Ferrer. *La transformación del presente*, p. 6.

34. Mora. *La luz nueva*, p. 178.

It is within this unpropitious context that a striking new wave of young Egyptian writers has appeared. Their work constitutes a radical departure from established norms and offers a series of sharp insights into Arab culture and society³⁵.

Las características generales de la narrativa de los escritores de los 90 y el nuevo milenio, que analizamos a continuación, se podrían resumir en: la fragmentación, el pequeño relato, el protagonista derrotado y desesperado, el yo como narrador dominante, la relatividad de la verdad. Todas, como podemos notar, son características de la novela posmodernista. Estamos ante una novela antimahfuzí, es decir, una narración totalmente diferente a la perspectiva de Naguib Mahfuz, en cuya obra predomina lo modernista con sus elementos estéticos. Mahfuz, como padre de la novela árabe, construía un mundo narrativo en el cual los protagonistas son pensadores que tienen una verdad y buscan un camino para soltarla. En la *Trilogía* (1956, 1957, 1958), por ejemplo, el mundo está estructurado cronológicamente, el narrador es omnisciente y El Cairo, de los inicios del siglo XX como conocemos, está bien tratado como ciudad grande llena de acontecimientos, tanto personales como públicos. Aunque Mahfuz se haya alejado en las siguientes etapas del realismo costumbrista, a veces con un retorno al acervo árabe, como en *Las noches de las mil noches* (1982), *Hijos de nuestro barrio* (1967) o adoptando el simbolismo, como en *El camino* (1960), los elementos estéticos modernistas seguirán en su obra: el narrador omnisciente y la verdad absoluta que tiene este narrador. Lo más relevante en las obras de Mahfuz son dos aspectos, a los que alude María Antonia Martínez Nuñez³⁶, primero son los personajes de doble perfil: público y privado; segundo la ilusión de la realidad. Estos dos aspectos son casi eliminados de la nueva novela, especialmente el segundo. Desde los 90, la corriente dominante es lo fantástico que crea mundos paralelos, lo que hay es una lectura o concepción de la realidad, El Cairo no es El Cairo que se ve, sino el que se imagina, una maqueta de una ciudad, más adelante vamos a detallar esta idea.

Por otro lado, los 90 se diferencian tanto en el contenido como en la forma a la generación de los 60, caracterizada de forma general por el tono político y comprometido, literatura de cárcel o de contenido ideológico, así que la nueva novela está vacía de todo compromiso, pero refleja una realidad deteriorada y rota, donde El Cairo, como escenario literario, contiene en su vientre una tercera ciudad, ni la de los ricos y clase media ni la de los pobres, sino una extensión urbana de viviendas al azar, con falta relevante de los servicios necesarios, donde lo feo es lo más llamativo, y donde la crisis económica, el paro y el fracaso del pro-

35. Hafez. “The new Egyptian novel”, p. 48.

36. Martínez Nuñez “La realidad y la fantasía en la producción literaria de Naʿyīb Maḥfūz”, pp. 157-183.

yecto del Nacionalismo Árabe conducen a una desesperación general. El Cairo, que pierde su peso cultural y político, se convierte en las novelas de los 90 en un lugar asfixiante, del cual los protagonistas van buscando su huida y su salvación propia. De ahí surge, siguiendo a Hafez, el individualismo en la nueva novela, la despreocupación por la comunidad, por los proyectos nacionales o por la Madre Patria, la pérdida de confianza en la ideología y el desprecio de los temas políticos. En resumen, la adquisición de una visión individualista e introspectiva, reflejada en lo que se puede denominar la anti novela y el anti protagonista. No es de extrañar, entonces, que la mayor parte de los novelistas de esta generación emigraron, o decidieron el exilio optativo, a Europa.

La primera ola de la nueva novela, que aparece a mediados de los 90, pudo crear un paradigma estético distinto a las generaciones precedentes, renovando radicalmente en la forma narrativa y en el contenido. En su estudio David Tresilian arguye que escritoras como Mayy al-Tilmisānī y Mīrāl al-Ṭaḥāwī “han escrito obras en las que examinan la experiencia de las mujeres jóvenes en las sociedades árabes actuales”³⁷. Este tipo de novelas feministas, denominado la literatura del cuerpo, tuvo lugar en un contexto literario rebelde, donde el Padre Literario, es decir la generación de los 60, tendría que ser muerto. A estas escritoras podemos añadir a Nūra Amīn, entre otras.

Pero al margen de esta tendencia dominante con cierta preocupación por lo social, aunque desde un criterio individualista relevante, ha nacido una tendencia que convoca lo irreal, lo experimental y lo absurdo. Ejemplos de ello son Muṣṭafā Dikrī y Muntaṣir Qaffāš (1964).

En su interesante libro *Estudio sobre la novela en Egipto*, Milagros Nuin Monreal aborda la irrupción de mundos irreales en la nueva novela que se refiere a “la percepción de fenómenos irreales por personajes que se insertan en una aparente normalidad”³⁸. Este fenómeno, según Nuin, es una estrategia narrativa. Un ejemplo de este fenómeno es la novela *Mas’alat wāqt* (Cuestión de tiempo), de Qaffāš, donde la protagonista femenina “entra y sale del mundo del más allá, después de su muerte, de la manera más normal, sin que ello plantee problemas irresolubles”³⁹. ¿No nos trae esta irrealidad a la mente el realismo mágico latinoamericano? A primera vista sí, pero los personajes que vienen de la muerte a la vida son hijos legítimos de la cultura árabe, como se puede observar en *Las mil y una noches*, y en los cuentos árabes populares, y quizá esto sea lo que argumentaba

37. Tresilian. “Tendencias en la literatura árabe”.

38. Nuin Monreal. *Estudio sobre la novela en Egipto*, p. 118

39. *Idem*, p. 119.

Said en su estudio “Traveling theory”: las ideas viajan del mundo árabe a América Latina, luego vuelve, en otro vestido, al mundo árabe.

El vínculo con Borges en concreto se nota destacadamente en la obra de otro escritor: Muṣṭafā Dikrī. Es un autor que desprecia la realidad y el realismo, prefiriendo vivir en la torre de marfil. En su obra, rompe con todo el legado de la novela árabe, ya que no se encuentra ningún compromiso más que el compromiso estético. Un compromiso que se puede resumir en los juegos narrativos, laberintos y espejos, y que “ofrece en su obra una visión ligeramente distinta de la distorsión de la realidad con una técnica cinematográfica y un gusto por lo absurdo casi omnipresente”⁴⁰.

La situación de Dikrī hacia la realidad tiene su eco en la producción del gran autor y filósofo egipcio Tawfiq al Ḥakīm (1898-1987), en cuya obra *Min al-burġ al-‘āyī* (Desde la torre de marfil, 1941) convocaba a los autores a mirar a la realidad desde un lugar alto como las palomas, de día bajan a la tierra a comer, luego vuelven a estar arriba de todo. Esta situación hacia el realismo deja su repercusión en la nueva novela egipcia que elige ser irreal, extraña y de una fantasía mental.

4.2. *Divergencias en un laberinto gótico: Borges y la luz nueva*

La primera novela árabe y egipcia, *Zaynab* (1913), de Muḥamad Ḥusayn Haykal, nace en un contexto sociocultural y político muy complicado: Egipto sufre bajo la ocupación británica y el califato otomano está por caer. La pregunta de la identidad es relevante y el compromiso social es la preocupación del autor, por lo tanto sale una novela realista de tipo rural. Aunque Egipto estaba abierto al mundo occidental, la influencia a nivel literario no era observable antes de Tawfiq al-Ḥakīm cuya obra tiene ecos de la literatura francesa moderna. Con Naguib Mahfuz la novela dio muchos pasos adelante, la ciudad se convirtió en el escenario, el lenguaje es más dinámico, la forma es más novedosa con técnicas no habituales en la novela egipcia de aquellos momentos. Podemos decir que Mahfuz fundó la novela realista de la ciudad egipcia con repercusiones occidentales, una novela seguida por las generaciones posteriores, especialmente la de los 60, pero con nuevas preguntas y en nueva realidad.

Egipto del siglo XX estaba abierto al mundo literario inglés y francés, así que los ecos de estas literaturas estaban presentes en la obra de los maestros. Desde los 50, con la inauguración del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, empiezan las relaciones culturales con el mundo hispánico, así que aparecen las primeras traducciones de Lorca, Alejandro Casona, Juan Ramón Jiménez, entre otros, en lengua árabe por traductores egipcios como Mahmoud Makky, Abde-

40. *Idem*, p. 120.

rrahmán Badawi, Salah Fadl. En aquellas fechas sale la traducción de *Don Quijote*. Con el Premio Nobel otorgado a Gabriel García Márquez en 1982, la mirada de los hispanistas y traductores egipcio y árabes se dirige hacia América Latina, y entre las obras interesantes que dejan sus huellas en la literatura egipcia están las de Borges, cuyos ecos aparecen por primera vez en la generación de los 90, especialmente en la obra de Muṣṭafā Dikrī. Con el nuevo milenio, la segunda ola de la nueva novela, hace retorno al acervo árabe narrativo, y Borges se convierte en un referente de esta tendencia.

En la novela *Hurā' fī matāha qūṭiyya* de Muṣṭafā Dikrī, Borges está muy presente tanto por su paradigma estético como por ser personaje con quien dialoga el narrador y que a él le pide consejos. Aquí hay dos mundos, uno real y otro irreal, y ambos se entremezclan para crear un mundo paralelo. Es un universo narrativo ficcionalizado, en el cual la novela empieza desde un hecho realista, pero se desarrolla en la tierra fértil de la ficción, de la pura imaginación.

En *Hurā' fī matāha qūṭiyya*, el narrador cuenta que “alguien me dijo que yo escribía como Borges, lo que, para mí, no significaba nada. En el mismo momento recordé una entrevista con Nathalie Sarraute en la cual dijo que nunca había leído a Proust y que le había conocido sin leerlo en el buen sentido de la palabra, añadiendo que Proust es una atmósfera”⁴¹. Dikrī sigue para descubrir su relación con Borges “lo que me ha gustado en la frase de Sarraute no es la metáfora oculta en la frase, que aseguraba que Sarraute sí había leído a Proust, sino la idea de decir algo más profundo y más denotativo, como si Proust estuviese en las venas desde el inicio de la Creación, como si fuese su única gloria en la novela occidental el preceder a Sarraute”⁴².

El narrador/autor, de esta forma, justifica su relación invisible con Borges. Una relación que, según él, no viene del influjo de la lectura, sino de la estructura mental y la preocupación existencial compartidas entre un escritor y otro. Las palabras de Sarraute expresan la idea suya, como si quisiese decir que la gloria de Borges es llegar al mundo antes de mí. Sin percatarse, el autor egipcio utiliza la misma “Travelling theory”, de Said, en la cual el teórico palestino arguye que “like people and schools of criticism, ideas and théories travel —from person to person, from situation to situation, from one period to another”⁴³. Dikrī cuenta en la novela que “los críticos propondrían que habría construido dos laberintos, uno con corredores complicados, muchas puertas, pilares que no sostienen techos y retrovisores que no reflejan nada, y otro surge por casualidad y sin ser consciente

41. Dikrī. *Hurā' fī matāha qūṭiyya*, p. 84.

42. *Ibidem*.

43. Said. “Travelling”, p. 226.

de ello”⁴⁴. El juego narrativo llega al punto de que el narrador/autor hace una llamada telefónica a Borges y le invita a visitar su modesto laberinto. Una invitación bien recibida y aceptada por parte del gran literato argentino. Según Nuin, la obra se caracteriza por ser “desordenada y con irrupciones de lo imaginario, pero también por las situaciones absurdas”⁴⁵, y donde lo fantástico surge en la aparición del califa Hārūn al-Rašīd y su chambelán Ŷa’fār al-Baramikī junto a una *ŷin-niyya*. Es la herramienta con la cual rompe la muralla entre lo real y lo irreal. Una herramienta que es, también, borgiana.

En resumen, el proceso de matar al padre, en la novela de la primera ola, no se ha terminado de ejecutar. Incluso en *Dikrī*, el más experimentalista y renovador de esta ola, se nota, como asegura Nuin, algunas correspondencias con *Šun’ Allāh Ibrāhīm*, de la generación 60, “sea en las escenas sexuales brutales y explícitas o en la incuria general como la falta de limpieza de los urinarios públicos”⁴⁶. En la obra de *Dikrī* la realidad está muy presente, los personajes de hueso y sangre y las escenas no solo realistas, sino más bien naturalistas. Sin embargo, se traslada a lo irreal sin ningún obstáculo, como si no hubiese ninguna muralla.

Por otro lado, *Dikrī* tiene vínculos, como vamos a explicar más tarde, con la luz nueva, como lo borgiano, los personajes sin pasado ni futuro, la cita de otros autores, el humor y la sátira y, lo que más nos interesa, lo irreal y lo experimental.

4.3. *La segunda ola de los 2000. Nuevo tradicionalismo y experimentalismo*

Desde el 2003, y con novelistas nacidos en la segunda mitad de los 70, surge la segunda ola de la nueva novela. Esta ola contiene distintas escuelas y tendencias literarias, entre las que destacan: la realista, costumbrista, satírica, policiaca y la novela negra. Además de estos géneros que representan el grueso de la narrativa egipcia, está la novela fantástica o extraña, que es la que nos interesa en este estudio.

La novela de los mundos irreales de la segunda ola se interesa por un realismo onírico, por el delirio, la alucinación, el laberinto, lo nihilista, lo absurdo, lo fantástico, lo extraño, la leyenda, los manuscritos, el peso del acervo árabe y algo del acervo universal narrativo, la obra de Borges, la cultura popular, el dios como un ser fantástico o sin poder, la intertextualidad con las historias religiosas con el fin de descomponer la idea de la Verdad Absoluta. Es una novela nacida en un contexto sociocultural donde el terrorismo ocupa un lugar destacado, y donde el islam político ya tiene listo un proyecto del ascenso al poder, y donde la dictadura

44. *Dikrī. Hurā’ fi matāha qūṭiyya*, p. 227

45. Nuin Monreal. *Estudio sobre la novela en Egipto*, p. 124.

46. *Idem*, p. 125.

de Mubarak juega con los intelectuales el juego del palo y la zanahoria, mientras se aprovecha del extremismo islamista y lo nutre para tener un pretexto razonable para mantener el régimen dictatorial.

Con esta nueva novela aparecen, como apunta Amanī Fu'ād⁴⁷, temas como el sufismo, en *Darīḥ abī* (El mausoleo de mi padre) de Ṭarīq Imām; la intertextualidad con el acervo árabe, en *Yabal al-zumurrud* (La montaña de esmeralda) de Maṣūra 'Izz al-Dīn, o la tradición árabe y universal, en *Kitāb al-nahḥāt* (El libro del escultor) de Aḥmad 'Abd al-Laṭīf (1978).

La segunda ola tiene en común con la primera y con luz nueva varias características formales como la fragmentación, los pequeños relatos, los personajes derrotados, la verdad cuestionada, el mundo como un lugar destruido y la visión introspectiva. Además, el lenguaje muy elevado y bien cuidado y el horizonte poético. Sin embargo, la diferencia estética se observa en la simulación de lenguaje clásico árabe, la técnica circular, el nuevo tradicionalismo o lo que se puede explicar por la inspiración de la tradición narrativa árabe y universal para descomponer lo establecido.

El escenario literario, en muchos casos, es un lugar ficticio, sin nombre, pese a que se puede identificar con El Cairo, y en otros casos surge el nombre de la ciudad pero no es la ciudad que conocemos, sino otra casi totalmente diferente, como podemos ver en *Hudū' al-qatala* (La tranquilidad de los asesinos) o *Darīḥ abī* (El mausoleo de mi padre), de Ṭarīq Imām. Es una novela, por excelencia, posmodernista. Cuando se beneficia de las formas occidentales, pretende crear una novela árabe auténtica y peculiar en este sentido, donde trata lo más profundo de la cultura y se arranca desde lo más establecido, en un reto verdadero con el patrimonio religioso que monopoliza la imaginación. Pero mientras que el posmodernismo europeo surge para plantear dudas sobre la modernidad, para discutir la noción de que el hombre es el centro del universo, destacando las lagunas que ya están llenas de incertidumbres, volviendo, como en el realismo mágico latinoamericano, a la consideración a lo metafísico, el posmodernismo egipcio utiliza la fantasía para descomponer las constantes religiosas para discutir, artísticamente, las verdades absolutas. En este punto la nueva novela y Borges se encuentran en la incertidumbre y el escepticismo, aunque cada uno venga de un extremo diferente: Borges para descomponer la modernidad, y la nueva novela para dar consideración a la modernidad pero a través de elementos posmodernistas, ya que esta novela procede de una sociedad tradicionalista, pre-moderna, que cree en Lo Escrito anteriormente.

47. Fu'ād. *Al-Riwāya wa-taḥrīr al-muṣṭama'*.

La obra de Borges, igual que la producción de la nueva novela, se concentra en la metaficción, el doble, el sueño, el laberinto, el viaje en el tiempo. Rodríguez Monegal asegura que “al examinar la literatura fantástica encuentra Borges cuatro grandes procedimientos que se presentan desde los primeros tiempos y que permiten al creador destruir, no solo el realismo de la ficción sino la misma realidad: la obra de arte dentro de la misma obra; la contaminación de la realidad por el sueño; el viaje en el tiempo; el doble”⁴⁸.

Estos pilares en la obra borgiana producen un mundo paralelo en el cual la metafísica y la extrañeza predominan, tal como hemos visto en luz nueva. Pero el mundo paralelo no es una huida de la realidad, tampoco es, como podría parecer, caótico y de un escritor nihilista. Rodríguez Monegal se refiere a este aspecto, sosteniendo que este universo no es, en verdad, caótico, y es te escritor no es, en verdad, nihilista, ya que la concepción caótica y nihilista se refiere solo al mundo aparential. Podemos tomar prestado las mismas palabras para referirnos a obras como *Matāhat Maryam* (El laberinto de Mariam) y *Yabal al-zumurrud* (La montaña de esmeralda), de Manṣūra ‘Izz al-Dīn, y *Šarī’at al-qīṭa* (La legislación de la gata), *Hudū’ al-qatala* (La tranquilidad de los asesinos) y *Ḍarīḥ abī* (El mausoleo de mi padre), de Ṭarīq Imām.

En *Matāhat Maryam* (El laberinto de Mariam), señala Nuin Monreal que ‘Izz al-Dīn “se plantea la cuestión de lo irreal desde una óptica onírica”⁴⁹, como podemos ver en este párrafo: “Dicen que quien muere en sueños por una puñalada, es asesinado al mismo tiempo en la realidad... había otra de su misma edad aproximadamente, que tenía su cuerpo y su cara y caminaba en paralelo a ella”⁵⁰.

En *Hudū’ al-qatala* (La tranquilidad de los asesinos), Imām trata una idea original: un poeta que escribe la poesía con la mano izquierda y mata con la mano derecha. La sangre de sus víctimas es la tinta de sus poemas. La novela arranca con una escena en la cual el abuelo fundador vivía en una cripta con un libro sagrado, que, basándose en sus mandamientos, el protagonista asesina. Es un universo narrativo muy extraño, donde lo fantástico penetra en lo real, el diálogo coloquial se fusiona en un lenguaje narrativo muy elevado, culto y místico, y donde las interpretaciones son múltiples. Para Ṣalāḥ Faḍl la novela es “representación del conflicto entre la poesía y la religión, lo intelectual y lo fundamentalista, teniendo en cuenta la fecha de la publicación de la obra”⁵¹. Sin embargo, se puede leer la obra como representación de uno de los conceptos del misticismo: la muerte nos purifica, de esta forma el protagonista va purificando la sociedad.

48. Rodríguez Monegal. “Jorge Luis Borges”, p. 448.

49. Nuin Monreal. *Estudio sobre la novela en Egipto*, p. 124.

50. *Ibidem*, p. 124.

51. Faḍl. “Ṭarīq Imām fī *Hudū’ al-qatala*”, p. 22.

Lo que nos interesa en este estudio es lo irreal y lo experimental en la obra, elementos que se realizan desde la primera página. El autor comienza de este modo: “Parece El Cairo, para quien no la conoce, una ciudad gigante. Pero solo los asesinos, necesariamente soñadores, comprenden que esto no es correcto”⁵². La dualidad, como forma de la relatividad de la verdad, está encarnada en tranquilidad/asesino, ciudad gigante/ ciudad pequeña, Salma/Hana, diálogos coloquiales/narración sufí, mano que mata/mano que escribe poemas. ¿Se parecen las dualidades a la idea del doble en la obra borgiana? ¿El original y la copia? Imām en su excelente relato sobre Borges, titulado *‘Uyūn raʿyul a’ma* (Los ojos de un hombre ciego), cuenta la historia de una visita imaginaria de Borges a Egipto

Amanī Fu’ād mantiene que la segunda ola de “la nueva novela explota una revolución frente a la literatura precedente, que tiene por objetivo fotografiar el mundo e interpretarlo según marcos lógicos, conceptos firmes del tiempo y el espacio y la naturaleza tradicional de los conflictos [...] En cambio, la nueva novela ignora lo antiguo y aventura con nuevas técnicas mucho más complicadas como el mundo”⁵³. Esta visión de un mundo complicado, difícil de entender, es la que empuja a los novelistas a experimentar nuevas formas y nueva temática, a abandonar el superficie para ir a la profundidad, y en la profundidad, según sus obras, no hay Verdad Absoluta. Fu’ād revela el paradigma estético de esta novela “abstracción, fragmentación, fantasía, nihilismo, narración extraña, un cierto grado del lenguaje poético, el juego con la Historia desde un nuevo punto de vista, la experimentación lingüística, la irrupción de la realidad virtual”⁵⁴. De este modo, la forma (el lenguaje y la técnica) no pretende solo crear una novela experimental, sino que sea el reflejo del contenido. De aquí surge, como en luz nueva, el lenguaje como problema, no como una herramienta de comunicación. Y, como vemos, la nueva novela, irreal como la novela española, elige un sendero poco llano para crear mundos narrativos de múltiples interpretaciones.

4.4. *El mausoleo de mi padre y Montaña de esmeralda: lo sufí y el acervo árabe*

El protagonista escondido de *Darīḥ abī* (El mausoleo de mi padre) de Ṭarīq Imām, es un sufí walī (¿muerto?) hace centenares de años, que pese a ello, hace mover el mundo y tiene un hijo. El escenario literario es una ciudad imaginaria, formada alrededor del mausoleo tras la muerte pública del walī. El universo literario es muy irreal y metafísico, sin, aparentemente, nada que ver con la lógica de la realidad. Los personajes principales son: el padre sufí, que vive en un sueño

52. Imām. *Hudū’ al-qatala*, p. 5.

53. Fu’ād. *Al-Riwāya wa-tahrīr al-muʿtama’*, p. 61.

54. *Idem*, pp. 13-14.

eterno y cada día muere en una ciudad diferente y que, finalmente, en el arranque de la novela, decide morir en su ciudad y encarga a su hijo que le escriba su historia; el hijo, es un joven mundano, santificado por ser el hijo de un walí con poderes sobrenaturales; la madre, una mujer con aspecto de prostituta, según la ven los de la ciudad. Junto a ellos se mueven muchos personajes secundarios, entre ellos el vendedor de los milagros, el vendedor de las caras, etc. La obra contiene muchísimas descripciones y acontecimientos muy extraños y fragmentados, como: el camino a la ciudad que está lleno de animales extraños creados del aire coherente de la muerte, animales negros parecidos a los perros lobos, delgados, sin orejas ni colas, con morros muy largos. Animales exclusivamente machos, sin que la gente nunca hubiera entendido como había podido multiplicarse si eran del mismo sexo⁵⁵.

El patrimonio árabe sufí, a través del lenguaje, la imaginación y los cuentos, está muy presente. Es una metáfora del Dios muerto en todas las tierras menos en la suya, es decir, en la tierra árabe. Para reflejar eso, el autor toma prestado las mismas herramientas, lingüísticas e imaginativas, de la religión, para crear un discurso antirreligioso. Pero aquí no hay marco narrativo, es decir un relato coherente, sino una trampa. La novela se forma de pequeñas narraciones, como pequeños ríos que desembocan en un mar, al igual que *Nocilla Dream*: la novela egipcia desemboca en el mausoleo de una ciudad ficticia, y la española en un árbol de zapatos. E igual que ella y los sueños dentro de los sueños de Borges, la obra está saturada de referentes culturales, metafísicas y metáforas. Según Fu'ād, la técnica usada por el autor “es el laberinto tramposo, es la zona entre la realidad y el sueño, lo metafísico y lo visto, la muerte y la vida”⁵⁶.

Por otro lado, *Yabal al-zumurrud* (Montaña de esmeralda) de Maṣūra ‘Izz al-Dīn, con un subtítulo *El cuento perdido de Las mil y una noches*, está nutrida, tanto en el lenguaje como la imaginación, del acervo narrativo. La novela entabla una relación de intertextualidad, tanto en la simulación del lenguaje como en el hecho de tomar prestado uno de sus cuentos, con el libro árabe más famoso e icono de la fantasía. Pero la autora no juega con él para solo inspirarlo, sino para descomponer su credibilidad, para referirse a su imperfección. La novela tiene dos tiempos, el antiguo, cuando el cuento de la Montaña de Kaf queda incompleto, y el presente, donde la protagonista va buscando la verdadera historia para completarla. De lo real a lo irreal se mueve el relato, experimentando nuevas formas estéticas, surcando, como *El mausoleo*, un nuevo tradicionalismo a través

55. Imām. *Darīḥ abī*, p. 11.

56. Fu'ād. *Al-Riwāya wa-taḥrīr al-muḥtama'*, p. 94.

de un mundo más onírico que real, donde el lector no sabe si hay fronteras o límites. Donde lo verdadero y lo falso van juntos.

La búsqueda, si es la palabra más precisa, es otro elemento que une esta obra con *Ḍarīḥ abī* (El mausoleo de mi padre), *Nocilla dream* y Borges. El escepticismo es lo fundamental que mueve el universo narrativo y la experimentación estilística, la perplejidad existencial, el trasfondo filosófico idealista, el horizonte poético y leer la realidad desde un punto fantástico, son elementos principales en todos.

5. CONCLUSIÓN

Tanto la nueva novela egipcia como la luz nueva en la novela española tienen el punk como reacción pseudo-primitivista: la egipcia contra el tradicionalismo y la española contra la modernidad. La primera crea un nuevo tradicionalismo, y la segunda se dirige al afterpop; el sarcasmo contra el formalismo, la crítica cultural contra el espectáculo y el *kitsch*, son características comunes en ambas. Ambas novelas, también, son una revolución contra lo establecido, sea al nivel formal o temático, y encarnan la novela del XXI frente a la del siglo XX. La fantasía con dimensión metafísica, que no confía en el mundo visto y descubierto y abraza la filosofía idealista, se dispone, en ambas novelas, de lo experimental, por el cual busca y descubre nuevas formas de conocer el mundo y formulan una cosmovisión particular de nuestro tiempo. De esta manera, ambas novelas están vinculadas con Borges, autor presente tanto dentro las obras de esta corriente como fuera de ellas, sea en las entrevistas concedidas por los escritores en las que reconocen la repercusión borgiana, como en la visión artística que adoptan y se refleja en sus novelas.

Lo que hemos intentado argumentar es que en dos contextos socioculturales diferentes, sin existir contacto directo alguno, un grupo de la nueva novela egipcia y otro de la española luz nueva muestran numerosas correspondencias literarias, semejantes paradigmas estéticos, una ambición sin freno hacia la ruptura con las antiguas formas tradicionales y la construcción, con mucha experimentación, de otras nuevas que puedan expresar el nuevo milenio con todas sus complejidades. Ambos grupos, uno en el Oriente y otro en el Occidente, tienen como referente a Jorge Luis Borges. Y el escritor argentino, como hemos visto, tiene repercusiones del acervo árabe narrativo en varios cuentos suyos.

Hemos intentado argumentar también, adoptando las reflexiones de Edward Saïd en "Traveling theory", que las ideas pueden viajar de un lugar a otro, y que con cada viaje, se desarrollan y engendra nuevas ideas. Pero además del viaje de las ideas, a través del cual se crea interculturalidad, hemos pretendido proponer la obsesión de los nuevos escritores por surcar nuevos caminos narrativos a través

de lo irreal y lo experimental, y cómo lo metafísico ocupa un lugar destacado dentro de la obra de ambas culturas.

Finalmente, la fantasía, la fragmentación, la ciudad ficticia, la experimentación, la nueva temática, el mundo paralelo, la descomposición de lo establecido, el horizonte poético, el pequeño relato y las pequeñas narraciones, el laberinto y los sueños, son elementos que aparecen en ambas novelas como pilares fundamentales de la nueva narración.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ‘ABD AL-LATĪF, Aḥmad. *Kitāb al-naḥḥāt*. El Cairo: Dār Āfāq, 2013.
- AZANCOT, Nuria. “La Generación Nocilla o el afterpop pide paso”. *El Cultural*, (19/07/2007). <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006>. [08/04/2016] o en <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2007/07/generacin-nocilla.html> [08/04/2016]
- BONILLA, Juan. “Prólogo”. En Agustín Fernández Mallo. *Nocilla Dream*, Madrid: Candaya, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.
- . *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Serrantes, 1923.
- CALVINO, Italo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Madrid: Siruela, 2010.
- CASTEX, Pierre. *Antología del cuento fantástico francés*. Trad. Manuel Lamanana. Madrid: Corregidor, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *El sentimiento de lo fantástico*. Conferencia publicada en la página web de la biblioteca digital ciudad se va. <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm> [14/02/2016].
- DIKRĪ, Muṣṭafā. *Hurā’ fī matāha qūṭiyya*. El Cairo: al-Hay’a al-‘Amma li-l-Kitāb, 2013.
- ECO, Umberto. *Seis paseos por el bosque narrativo*. Trad. Helena Lozano Miralles. Madrid: Lumen, 1993.
- FADL, Ṣalāḥ. (2008). “Ṭarīq Imām fī Hudū’ al-qatala”. *Al-Ahram*, (08/12/2008). <http://www.ahram.org.eg/Archive/2008/12/8/WRIT3.HTM>. [09/04/2016].
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *El proyecto Nocilla*. Madrid: Alfaguara, 2012. Trilogía que incluye: *Nocilla Dream*, *Nocilla lab* y *Nocilla experience*.
- . *El hacedor*. Madrid: Alfaguara, 2012.

- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. “Borges reinventa a Fernández Mallo”. Entrevista en *Público* (08/02/2010). <http://www.publico.es/culturas/borges-reinventa-fernandez-mallo.html> [10/04/ 2016].
- . *Nocilla lab*. Madrid: Candaya, 2009.
- . *Nocilla experience*. Madrid: Candaya, 2008.
- . *Nocilla Dream*. Madrid: Candaya, 2006.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XX, 1996.
- FU’ĀD, Amanī. *Al-Riwāya wa-tahrīr al-muʿtamaʿ*. El Cairo: Dār al-Miṣriyya al-Lubnaniyya, 2014.
- HAFEZ, Sabri. “The new Egyptian novel, urban transformation and narrative form”. *New Left Review*, 64 (2010), pp. 47-62.
- IMĀM, Ṭarīq. *Ḍarīḥ abī*. El Cairo: Dār al-ʿAyn, 2013.
- . *Hikāyat raʿyul ʿayūz*. El Cairo: Nahḍat Miṣr, 2010.
- . *Hudūʿ al-qatala*. El Cairo: Dār Mīrīt, 2007.
- . *Šarīʿat al-qiṭṭa*. El Cairo: Dār Mīrīt, 2003.
- ʿIZZ AL-DĪN, Maṣūra. *Yabal al-zumurrud*. El Cairo: Dār al-Tanwīr, 2014.
- . *Matāhat Maryam*. El Cairo: Dār Mīrīt, 2004.
- MAINER, José Carlos. *Tramas, libros, nombres*. Madrid: Anagrama, 2005.
- MARTÍNEZ NUÑEZ, M^a Antonia. “La realidad y la fantasía en la producción literaria de Naʿīb Maḥfūz”. En Mercedes del Amo (Ed.). *Realidad y fantasía en Naguib Mahfuz*. Granada: Universidad de Granada, 1991, pp. 157-183.
- MILLÁS, José. *La mujer loca*. Madrid: Seix Barral, 2014.
- MORA, Vicente Luis. *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.
- NUIN MONREAL, Milagros. *Estudios sobre la novela en Egipto*. Madrid: Huer-ga y Fiero, 2010.
- ORTEGA, Julio. “Nota final”. En Agustín Fernández Maillo. *El proyecto Nocilla*. Madrid: Alfaguara, 2014, pp. 567-570.

- PÉREZ TAPIAS, José Antonio. *Internautas y náufragos. La búsqueda del sentido en la cultura digital*. Madrid: Trotta, 2003.
- QAFFĀŠ, Muntašir. *Mas 'alat wāqt*. El Cairo: Dār Šarqiyyāt, 2008.
- RAMÍREZ DEL RÍO, José. “Borges, Al Mundir de Hira y La lotería de Babilonia”. *Variaciones Borges*, 16 (2003), pp. 69-78. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1606.pdf>. [12/05/2016].
- ROAS DEUS, David. *La recepción de la literatura fantástica en España del siglo XIX*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica”. *Revista Número*, 1 (noviembre-diciembre, 1949), p. 448. http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/num_05.htm#t3 [10/04/2016]
- ROSS FERRER, Violeta. *La transformación del presente en la narrativa española contemporánea, una propuesta: la generación Nocilla*. Valencia: Universidad de Valencia, 2013.
- SAID, Edward. “Traveling theory”. En *The world, the text and the critic*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1983, pp. 248-292.
- SARAMAGO, José. *Intermitencias de la muerte*. Trad. Pilar del Río. Madrid: Alfabara, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premia Editora de libros, 1980.
- TOMACHEVSKI, Boris. *Théorie de la littérature*. París: Ed. Du Seuil, 1965.
- TRESILIAN, David. “Tendencias en la literatura árabe contemporánea”. *Culturas*, (2016). <http://revistaculturas.org/tendencias-en-la-literatura-arabe-contemporanea/> [10/05/2016].
- VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. París: Presses Universitaires de France, 1965.