

¿INFLUENCIA O LECTURA CRÍTICA? NAÿTIB MAHFUZ Y ʿABD AL-HAMĪD IBN HADŪQA

Por
MARCELINO VILLEGAS

En el capítulo segundo de *Riḥ al-yanūb* (1971) Ṭāhir, el maestro, se entrega al ritual cotidiano después de regresar a su hogar de soltero:

«Se quitó toda la ropa y se puso una túnica ligera de verano. Luego se tumbó en la cama. En la mesa de noche tenía una novela de Naÿtīb Maḥfūz junto con otros libros; la cogió y se puso a hojearla. Pero enseguida la dejó descansar contra su pecho y volvió a alargar la mano por otro libro» (1).

En realidad Ṭāhir no quiere leer, sino evadirse de la insatisfacción que está empezando a transformarse en resentimiento; por eso los libros a que acude le devuelven automáticamente a sí mismo («Yo sí soy un paria. Mi vida es más dura que la del campesino egipcio...»), es el comentario que le inspira *al-Muʿdḡabūn fī-l-ard* de Tāhā Ḥusayn) y como se ve tres páginas más tarde leerlos no le sirve para ser más sincero ni para comprender mejor la realidad, su propia realidad; esos libros se limitan a instalarle en su sentimiento de disconformidad, en la situación no solucionada y en marcha que es su vida, en la opacidad del instante, que no es nada, que sólo pasa.

Lo que caracteriza a Ṭāhir, hace de él un idealista ineficaz y, llegado el caso, nocivo, es la distancia incongruente que pone entre los deseos y su realización. Ibn Hadūqa le define sobre tres puntales: sus perspectivas al incor-

(1) Aš-Šarika l-waṭaniyya li-n-našr wa-l-tawzīʿ, Argel 1976, 3.ª, pp. 74-75. Mientras no indique lo contrario todas las citas de este apartado proceden de esas páginas. En mi traducción de la novela, *El viento del sur* (Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid 1981), lo que he citado y citaré luego está en las pp. 63-64. En varios lugares traduzco de nuevo.

(2) «Ṭāhir se habla incorporado a la guerrilla en circunstancias que no permitieron que la noción de lucha se definiera con precisión en su mente: era maestro en la escuela y apenas había cumplido los 25 años. A sus ojos la libertad era una cosa muy bonita y no se podía lograr con las armas: había que preparar psicológica, moral y culturalmente a la sociedad a ponerse a la altura de la libertad», *Id.* P. 72 y p. 61 de la versión española.

porarse a la guerra de liberación (2), su horizonte cultural (3) y su intento de hacer frente a la frustración afectiva y sexual a fuerza de sublimar (4).

En cualquiera de los tres aspectos subraya el novelista la generosidad inicial del personaje y el impulso positivo que le mueve, oponiendo luego con firmeza expresiva sus limitaciones, que acaban siendo más fuertes. A partir de ahí a Ṭāhir sólo le queda proyectar sus frustraciones y achacarlas unilateralmente a la sociedad, y es lo que hace cuando en su conversación con el cafetero ataca «el orden establecido» y «la irresponsabilidad del ayuntamiento» (5) en lugar de a Malik, el alcalde, a quien supone su rival como pretendiente de Nafīsa, con la cual no espera él mismo poder casarse nunca, por razones de categoría social. Su ataque a Malik en términos objetivos e impersonales es en realidad una maniobra de defensa propia y una autoabsolución: defensa frente a sus emociones, absolución por no haber conseguido —según comprueba en sí mismo— la sociedad sin clases.

Ṭāhir no es un personaje sin virtudes, es un personaje con virtudes inadecuadas; un hombre en quien las palabras y las imágenes encubren la realidad (Ibn Hadūqa subraya que en esto Ṭāhir es *muy árabe*) (6). Con actitud regeneracionista, antigua y nueva en la literatura árabe de este siglo, *Riḥ al-ḡanūb* expone (bien directamente bien por contraste) que la debilidad de Ṭāhir está en que sabe hablar sin saber hacer.

«Fue al armario de los libros, lo abrió, sacó un montón y volvió a la cama (...). Cogió *La madre*, de Gorki. En realidad nada en su actitud indicaba que de verdad se propusiera leer, ya que el brazado de libros que se había llevado a la cama requería muchas noches de lectura. De éste ni siquiera pasó las páginas, exactamente igual que había hecho con *al-Wisāda l-jāliyya*. Era como si el ambiente glacial en que evolucionaban los personajes de la novela bastara para hacerle olvidar el ambiente tórrido que el viento del sur traía consigo.»

* * *

Lo que hace Ṭāhir («y cuantos son como él»; se trata de un personaje representativo de tendencias o estados de opinión nacionales) desliziéndose por la superficie de las cuatro novelas citadas —novelas de sólida identificación realista— es un viaje en sentido contrario a la realidad. La necesidad de evasión de Ṭāhir y su alienación progresiva se manifiestan con la mención de obras que comparten un mismo concepto realista de base (el espejo paseado

(3) «Lo había aprendido de los maestros en la escuela, de los catedráticos de la Zaytūna, de su lectura de las obras de los famosos escritores que se ha dado en llamar *adelantados de esta etapa de renovación* (ruwwād ʿasr an-naḥḍa) (...) Como buen número de sus compañeros y profesores pensaba que el árabe es la lengua más rica y que no hay individuo más valeroso, más honesto, más inteligente, más decente y más noble que el árabe. Pero Ṭāhir no sabía otro idioma que el árabe». Id.

(4) «¿La viste? ¿A quién? ¿Qué a quien? ¡A la perla del pueblo! y el resto de su diálogo con Malik sobre Nafīsa en pp. 67-71; 58-60 de la versión española. El verso de la p. 69 (59 en la traducción), procede de la *Sīrat Sayf ibn Ḍī Yazan* (vol. I, p. 58 de la edición de Maktabat at-Taraqīq, Beirut 1911).

(5) Pp. 80 y 68.

(6) Ver lo citado en nota 3 y párrafos contiguos de la novela.

a lo largo del camino, la novela como *reflejo de la realidad*) sin compartir una misma *interpretación de la realidad* ni un mismo *proyecto de realidad*.

Pero con estas referencias literarias nominales °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa no se limita a objetivar el carácter y el sentido de su personaje; también traza una frontera entre la noción profunda de realismo que sigue su novela y el desarrollado por la novela árabe anterior, que en cuanto interpretación y proyecto de realidad considera poco, limitada o inadecuadamente realista (7). Más que de rechazo cabe hablar de corrección y profundización. °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa busca una forma de realismo nacional, enraizado en un momento y una situación histórica precisos, en los que se inspira y a los que aspira a modificar, teniendo en cuenta las formas de realismo nacional creadas por Gorki o Naʿītib Maḥfūz, pero sin subordinarse a ellas, pues las considera formas realistas de circunstancias y sobre todo de circunstancias que sólo incidentalmente concuerdan con las de Argelia. Hay un contexto físico, social e histórico y una sensibilidad para con lo humano que difieren.

Corre a lo largo de *Riḥ al-ḡanūb* un comentario sobre la novela realista árabe según la representa su figura más sólida, Naʿītib Maḥfūz. En su reflexión °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa parte de aceptar y proseguir —aun proponiéndose afinarlos, en ocasiones de modo muy feliz (8)— los procedimientos formales de la primera etapa de Naʿītib Maḥfūz (9), en tanto que discute la interpretación y el proyecto de realidad que los dirigen, por insuficientemente reales, o, lo que es lo mismo, por no haber comprendido y subrayado lo esencial.

(7) Nótese que Maḥfūz, Tāḥā Ḥusayn e Iḥsān °Abd al-Qaddūs, que en todos los estudios sobre literatura árabe quedan entre sí a años luz de distancia, aparecen aquí en el mismo saco. La misma función tiene, de forma mucho más explícita, la foto de Omar Sharif en el papel de Che Guevara que en *Bāna ṣ-ṣubḥ*, capítulo cuarto, centra las reflexiones de Dalīla (cfr. p. 75 de la edición citada en la nota 10).

(8) Es el caso de los efectos de composición que resultan de yuxtaponer dos niveles de la acción o dos sentidos más o menos explícitos de ciertas frases del diálogo, efectos que aclaran al lector el sentido más profundo de una escena, un personaje, una relación o un clima emotivo sin que el autor intervenga directamente. A Ibn Hadūqa le basta con la exclamación de los jugadores de dominó («¡Cerrado! ¡Para! ¡Para!») que concluye el diálogo entre Tāḥīr y el cafetero para desvelar y juzgar con claridad atronadora la actitud que aquél ha mantenido a lo largo del mismo, y al mismo tiempo para resumir su proceso interior (p. 82 del original, 69 de la traducción). Naʿītib Maḥfūz recurre con propósitos parecidos a tres comentarios que Ḥassān Ḥassān Ḥassān lanza a Ḥusayn en el curso de sus partidas de tablas reales. Dichos comentarios confirman al lector sus intenciones de cazar a Ḥusayn para marido de su hija cuando Ḥusayn apenas tiene una vaga sospecha de ello. «Has caído en mis garras...», dice el más conciso y sugerente de los tres comentarios de Ḥassān Ḥassān Ḥassān (p. 144; los otros dos están en las pp. 143 y 154, y van preparados por unas reflexiones que algo antes se hace la madre de Ḥusayn, p. 132). Siendo el mismo el procedimiento el resultado obtenido por Ibn Hadūqa me parece más elegante, matizado y eficaz.

Hago las citas de la novela de Maḥfūz a que me refiero, *Bidāya wa nihāya*, por la edición de Dār al-qalam (Beirut 1971), edición poco escrupulosa que —por penuria o avaricia— acumula en una sola línea todas las réplicas breves sucesivas que aparecen en los diálogos, y prescinde a veces de los asteriscos que separan las escenas, para aprovechar hasta el final el espacio útil de las hojas. Este proceder hace con frecuencia molesta, confusa y laboriosa la lectura.

(9) Destaco tres: 1) Empleo de descripciones neutralizadas como tales al atribuirles a la percepción momentánea del personaje e inseparables de determinada experiencia suya. Esta forma de insertar las descripciones evita el aspecto estático, reductor y descaradamente informativo que suelen tener en la novela realista del s. XIX. En este sentido son muy afortunadas la descripción del callejón Yandab a través de los ojos de Ḥusayn y de la villa de Aḥmad Bey Yusrī a través de los de Ḥasanayn (*Bidāya wa nihāya*, pp. 126 y 165) y la de Nafīsa a través de los ojos de Raḥma y la de los alrededores de la casa de Ibn al-Qāḍī a través de los de Rābiḥ (*Riḥ al-ḡanūb*, pp. 36-37 y 99; 33-34 y 81 de la traducción); 2) Desarrollo

La idea de fondo que mueve toda la empresa de Ibn Hadūqa es que no basta el rechazo de una realidad injusta ni el deseo de obtener una realidad —una sociedad— justa; hay que plantearse conquistas parciales y precisas, pues de otro modo se corre peligro de falseamiento (10).

* * *

Teniendo en cuenta que su personaje femenino principal (11) también se llama Nafisa y que su sentido y su destino novelesco es a todas luces paralelo al de la Nafisa de °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa, considero que la novela de Naṣīb Maḥfūz que el escritor argelino tenía presente al componer *Riḥ al-yanūb* es *Bidāya wa nihāya* (1949).

No cabe decir que la elección del nombre del personaje se debe a una coincidencia menor, motivada porque se trata de otras realistas y que en la realidad árabe, egipcia y argelina, hay mujeres que se llaman así, porque en tal caso puede responderse que en el Egipto de los años 40 y en la Argelia de los años 70 había nombres de mujer estadísticamente más representativos que ése (12). La representatividad que Maḥfūz e Ibn Hadūqa buscan es de otra clase.

El nombre de Nafisa contiene un significado que de un modo u otro está presente a lo largo de toda la novela y acompaña la peripecia del personaje, la contrasta y le sirve de comentario. Puede hablarse de simbolismo material, porque sin imponer significados ni depender de claves, el nombre de Nafisa (material bruto en la realidad que, al ser elegido por el escritor e incorporado al sistema de la novela, deja de serlo) transmite un mensaje continuo que con-

retrospectivo de las escenas partiendo de una frase-emblema que las resume y contiene el programa de su desarrollo; entre esa frase y la acción de la escena propiamente dicha hay un repaso a las modificaciones ocurridas en la situación y los personajes durante la elipsis temporal que media entre esa escena y la anterior. Véanse como muestra entre muchas otras, las escenas de *Bidāya wa nihāya* que se inician en las pp. 133, 160 y 185; y las de *Riḥ al-yanūb*, en las pp. 85 y 201; 7ª y 163 de la traducción. Este modo de organización de las escenas es variante del que en la épica se conoce con el nombre de *in medias res* y que consiste en iniciar la acción en un momento fuerte, retrocediendo luego a los antecedentes; 3) Estilo analítico e introspectivo (que alterna el indirecto libre con esbozos de monólogo interior), discursivo y explicativo, con abundantes elementos documentales e informativos adyacentes.

- (10) En su tercera novela, *Bāna ṣ-ṣubḥ* (1980) lo afirma explícita y repetidamente en los diálogos. Cfr. pp. 191, 276-277 y 308/309 de la edición de aṣ-Ṣarika l-waṭaniyya li-n-naṣr wa t-taw-zī, Argel 1980 (hay segunda edición).
- (11) Lo son no en el sentido habitual de centrar y determinar la acción, sino en el de contrastarla y provocarla. En el primer sentido es más exacto decir que el protagonista es colectivo, una familia en *Bidāya wa nihāya*, las fuerzas vivas de una comunidad rural en *Riḥ al-yanūb*. De hecho, cuatro de los cinco miembros de la familia de *Bidāya wa nihāya* llevan alternativamente el peso de la acción: Nafisa, Ḥasan, Ḥusayn y Ḥasanayn, los cuatro hermanos. En *Riḥ al-yanūb*, la alternancia de personajes conductores es más bien paralela y contrastiva, procedimiento que tampoco falta en *Bidāya wa nihāya*: noviazgo simultáneo de Nafisa y Ḥasanayn en los bajos y la azotea del mismo edificio.
- (12) Aunque escrita y publicada al final de los años 40 la acción de *Bidāya wa nihāya* transcurre entre el otoño de 1933 y el otoño de 1938; la de *Riḥ al-yanūb*, en el verano de 1964, aunque se escribió en 1970 y se publicó en 1971. Tomo como referencia la fecha de redacción y publicación y no la fecha en que transcurre la acción. Situar la acción en el pasado inmediatamente anterior, escrupulosamente fechado, fue procedimiento habitual entre los autores realistas del siglo XIX; su finalidad es facilitar la reflexión, pues en la distancia los hechos, que se dan por conclusos o semiconclusos, adquieren mayor ejemplaridad.

diciona la comprensión que el lector tiene del personaje que responde a él y de cuanto le ocurre. De simbolismo material suele hablarse al comentar los nombres de los personajes de Galdós (13); ¿y no se llama Preciosa la protagonista de una novela ejemplar de Cervantes? El nombre del personaje femenino principal de *Bidāya wa nihāya* y *Rīḥ al-ŷanūb* anuncia desde el primer momento la importancia que sus autores dan a la suerte que la mujer corre en el paso de la sociedad tradicional a la contemporánea, importancia que facilita el comportamiento activo, problemático y revelador que las dos tienen en la acción, de la que son principal resorte.

En *Bidāya wa nihāya* el simbolismo material del nombre adquiere una intensidad suplementaria en la ironía, pues la Nafisa de Naŷīb Maḥfūz es exageradamente fea y una carga para la familia desde el momento en que por su fealdad resulta imposible que pueda hacer una buena boda (14). La Nafisa de 'Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa, por el contrario, es preciosa por su hermosura y porque gracias a ella su familia puede aspirar a la boda más provechosa que cabe suponer (en este caso con el alcalde afiliado al partido único, que asegurará la conservación del latifundio familiar en época de expropiaciones).

* * *

Las dos Nafisas exponen en su respectiva novela un proceso de marginación por rebeldía. Son ellas las que rompen el equilibrio artificioso del grupo. El terreno donde la marginación se produce es la sexualidad, y el resultado último de su comportamiento es la violencia que la autoridad familiar ejerce por honor.

Sin embargo, donde el carácter y la peripecia de la Nafisa de Naŷīb Maḥfūz son negativos son positivos los de la Nafisa de 'Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa. Esta divergencia se debe a las distintas circunstancias históricas en que *Bidāya wa nihāya* y *Rīḥ al-ŷanūb* fueron concebidas escritas y publicadas.

Naŷīb Maḥfūz se propone hacer una novela de denuncia que contenga una crítica corrosiva y negadora de la sociedad clasista, que forma explotadores y trepadores desalmados y miserables explotados y fracasados; no personas, no hombres. Los personajes de *Bidayā wa nihāya* están condenados, carecen de horizontes o están sometidos a horizontes tenebrosos. La estructura está mal y los individuos la sufren. Es una novela que se sabe escrita antes de la revolución y que en último término busca destruir un edificio social que es sólo fachada (15).

(13) *Recuerdo en especial a Isidora Rufete (La desheredada) y a Amparo Sánchez Emperador (El doctor Centeno y Tormento)*, en dos registros diferentes aunque realizados ambos por medio del contraste violento.

(14) Fāṭima z-Zahrā' Muḥammad Sa'īd, *al-Ramziyya fī adab Naŷīb Maḥfūz* (al-Mu'assasa l-'arabiyya li-d-dirā sāṭ wa n-našr, Beirut 1981) se refiere al simbolismo de los nombres en su estudio de *Bidāya wa nihāya*. Sus observaciones son atinadas, pero consabidas. Cfr. pp. 70-71. El estudio de la novela en pp. 58-74.

(15) NADA TOMICHE, *Histoire de la Littérature Romanesque de l'Égypte moderne* (Maisonneuve et Larose, París 1981, p. 80) afirma que Maḥfūz salva el ejército. El lamentable destino de Hasanayn no autoriza tal afirmación, desde luego. Por otra parte hay varias escenas dedicadas a mostrar que lo único que el ejército puede dar a Ḥasanayn y los suyos es una participación exigua en los privilegios de clase más

°Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa organiza la suya como autocrítica constructiva y parte de las actitudes esperanzadas y entusiastas de quien tiene la oportunidad de iniciar una sociedad sin clases, formadas por hombres libres e iguales. Ibn Hadūqa piensa *Riḥ al-ḡanūb* con la seguridad de que basta con ponerse en guardia y corregir, activar, alentar, exaltar. Los personajes de Ibn Hadūqa tienen ante sí un horizonte infinito (aunque no exento de amenazas). La estructura está bien, sólo hay que evitar que se corrompa. Es una novela que se sabe escrita después de la revolución.

La intención final de Naḡīb Maḥfūz en *Bidāya wa nihāya* es demostrativa y el itinerario de Nafisa, de hija de familia a ramera vergonzante, es un descenso a los infiernos del que nada puede salvarla. El conocimiento menos que nada. Pues el blanco del escritor es una sociedad basada en la frustración, sus formas insidiosas y cotidianas, el personaje debe sufrir fatalmente la degradación y la muerte, formas evidentes y espectaculares de la frustración.

La intención final de °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa en *Riḥ al-ḡanūb* es dar y discutir distintos modelos de comportamiento, alumbrar la convicción de que la sociedad la hacen los individuos y que el cariz que la sociedad toma depende de las elecciones y la práctica de cada individuo (16). Por ello su Nafisa acaba encontrándose al final de la novela en el punto de partida, frente a la necesidad de elegir y responsabilizarse de su destino; exactamente donde estaba al principio de la novela con la diferencia de los hechos irreversibles que se han producido entre los dos momentos. Estos hechos extreman la urgencia que el novelista quiere dar a la necesidad de elegir y responsabilizarse.

Y como el propósito de *Bidāya wa nihāya* es destructivo y su móvil el cambio desde cero, y de acuerdo con la negrura y falta de horizontes que predominan en la acción y las emociones de sus personajes, ha de desembocar en un final concluyente y lo más cerrado posible, que confirme que todas las posibilidades razonables están agotadas y que en esa forma de realidad no hay salvación. La línea final de la novela contiene sabor de cataclismo y remite a un juicio exterior, a otra realidad, que trasciende la descrita en la novela: «¡Qué Dios se apiade de nosotros!» (17).

En *Riḥ al-ḡanūb* predominan los tintes optimistas y alentadores (que alcanzan incluso a la experiencia del dolor y la muerte) y los aspectos siniestros de la realidad son tratados con distancia frecuentemente humorística, ya que el escritor los observa desde algunos principios sólidos (la creación, el traba-

superficiales (Cfr. pp. 175-186). Valores humanos, sociales, morales o políticos, no. Si alguien se salva en *Bidāya wa nihāya* son Ḥusayn y Bahiyya, que vistos por un lado representan el conformismo y vistos por otro la generosidad y la fidelidad. Ḥusayn trabaja de chupatintas en un Instituto, pero no por ello se puede decir que Maḥfūz cifraba el porvenir de Egipto en la burocracia. Ḥusayn es el sacrificado de la familia. Hay en su nombre una buena muestra de simbolismo material, ya que Ḥusayn es *el mártir* (y su familia, que se apellida Kāmil °Aḥ, familia de perdedores). El sacrificio por la familia es tema que inquietaba al Maḥfūz de la primera época.

(16) Como en otros aspectos, en éste lo implícito en *Riḥ al-ḡanūb*, se explicita y se verbaliza en *Bāna ṣ-ṣubḥ*.

(17) Edición citada, p. 256.

jo, el deseo, la belleza), más fuertes que todo y capaces de cimentar una buena construcción. Aunque presentada a través de un personaje que había comprendido mal la realidad y que «no sabía» las cosas más elementales, la conclusión de la novela de °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa es no cabe más abierta. Con la nueva irrupción del viento, que representa todo aquello que por naturaleza condiciona a los hombres y que pareciendo definitivo e invencible pasa, se crea un clima espectral y solemne propicio a dejar el ánimo reflexivo, se crea una imagen del fracaso que no es definitivo y puede remediarse, en un párrafo que alcanza una gravedad rítmica de texto sagrado, que se confía y nos confía a lo más que humano con tanta fuerza como la jaculatoria de *Bidāya wa nihāya*:

«El viento había empezado a removerse y aullar por entre los montes y las colinas del pueblo, y la tierra bañada en luz de luna había empezado a cubrirse con un sudario de polvo» (18).

Rīḥ al-ḡanūb resulta, pues, una respuesta correctora de *Bidāya wa nihāya* y puede leerse —partiendo de la escena comentada al principio— como alternativa y advertencia dirigida a los lectores, cegados quizá, como Ṭahir, por el prestigio y la solidez de la obra del novelista egipcio, buena sólo para confundirse si se lee crédulamente o con disposición evasiva. De este modo el escritor argelino propone la reflexión y la lectura inteligente y activa: partir de la realidad y volver a ella; aceptar, asimilar y entroncar con lo adquirido por creadores previos; afirmar la necesidad de nuevas investigaciones desde la base.

* * *

La presión social pone a las dos Nafīsas cara a cara con la experiencia sexual que al mismo tiempo les prohíbe con amenaza de castigo. La Nafīsa de Naḡīb Maḥfūz se abandona a ella de manera suicida, aunque a la vez consciente de que en ese abandono está su libertad. En su caso libertad es sinónimo de independencia y al principio se identifica con entrar y salir y con disfrutar de su propio dinero. Pero acaba siendo independencia para morir.

La Nafīsa de °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa se niega a la relación sexual, que en las circunstancias en que se le ofrece percibe como degradación de una especie distinta pero similar a la del matrimonio forzado. Ni para Nafīsa ni para el hombre que la busca queda inconsciente lo que en su impulso erótico hay de social ni lo que hay de natural, y ello les permite la comunicación que la presión de la costumbre les negaba.

La urgencia sexual se presenta de forma parecida en las dos Nafīsas; en las dos se trata de algo resistente, de una profundidad aterradora, y por ello

(18) Edición citada, p. 266; 216 de la traducción. Aunque en cifras absolutas tiene *Rīḥ al-ḡanūb*, diez páginas más que *Bidāya wa nihāya*, ésta es en realidad unas 60 páginas más larga que aquélla, ya que, dejando de lado el tipo de letra —mayor en *Rīḥ al-ḡanūb*— cada página de *Bidāya wa nihāya* tiene cinco líneas más que cada página de *Rīḥ al-ḡanūb*, 27 frente a 22.

polimorfo; al quedar insatisfecho a fuerza de presión se vuelve contradictorio y toma incluso aspecto de enfermedad, mental o física (19).

El proceso de desvelamiento del deseo sexual de la Nafīsa de *Bidāya wa nihāya* es más extenso y gradual que la exposición del de la Nafīsa de *Rīḥ al-ŷanūb*, que en este aspecto tiende, como en otros ya señalados, a condensar (20). La naturaleza contradictoria del deseo insatisfecho y la confusión que produce en los sentidos es, sin embargo, perfectamente homogénea en las dos novelas, y resulta el único aspecto donde *Rīḥ al-ŷanūb* no es contraréplica de *Bidāya wa nihāya*:

BIDĀYA WA NIHĀYA

«Acto seguido la muchacha se levantó y se puso delante de Nafīsa, que probó sobre ella las telas. La ancha nariz de Nafīsa se llenó de olor a seda nueva, y el roce al deslizarse entre sus dedos le produjo una sensación extraña, en parte placentera y en parte dolorosa. Por otro lado el abandono de la novia y las espectativas que hacía depender de su habilidad le daban una especie de sensación de dominio, como si a base de resignación hubiera llegado a la esperanza.» (21)

RĪḤ AL-ŶANŪB

«Daba vueltas y vueltas en la cama, cerraba los ojos una y otra vez; pero con tanto dar vueltas y cerrar los ojos sólo conseguía desvelarse más. Aquella noche sentía algo que quizá ya había sentido antes, pero que jamás la había alterado hasta ese punto. Lo que sentía era una especie de hormigueo en el pecho, dolor en los riñones, calambres en el arranque de los muslos y parte del vientre. Y por eso experimentaba la necesidad de que un cuerpo extraño rozara su cuerpo, o que unas manos fuertes le apretaran vigorosamente los sitios donde le dolía.» (21)

Los demás pasos que hace dar a las dos Nafīsas la sexualidad y las relaciones que entablan a través de ella se corresponden punto por punto, aunque en oposición: de la visión que adopta °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa a la que adopta Naŷīb Maḥfūz hay un giro de 180°. Los puntos de máxima coincidencia están en la calidad de las relaciones y en los condicionantes sociológicos que las rodean.

En el primer aspecto destacan cinco rasgos:

(19) °Abd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa, que indudablemente es lector asiduo de la literatura psicoanalítica, expone estas ideas de manera independiente, en una digresión teórica que ocupa un párrafo en la p. 103 (85 en la traducción). Naŷīb Maḥfūz se limita a exponerlas en acción y a través de la intimidad de su personaje (aunque ello no significa que sea ajeno a la literatura psicoanalítica).

(20) Fundamentalmente las escenas que se inician en las pp. 48, 51, 60, 67, 70, 78, 110 y 167; las escenas que se inician en las pp. 84, 86 y 92 analizan la transformación del deseo sexual en sentimientos angustiosos y agresivos. Todo ello en la novela de Maḥfūz; en la Ibn Hadūqa son las escenas que se inician en las pp. 8 y 103 (12 y 85 de la traducción). La primera es en su mayor parte un soliloquio donde las informaciones sobre este aspecto se entremezclan con otras de tipo sociológico (oposición que Nafīsa ve entre el campo —atrasado— y la ciudad —adelantada—) y psicológico (aburrimiento y abulia de Nafīsa al verse sujeta a las reglas de la sociedad rural).

(21) *Bidāya*, p. 50; *Rīḥ*, p. 103 (85 de la traducción).

NAFĪSA Y SALMĀN (BIDĀYA WA NIHĀYA)

- Unidos por la fealdad
- El mundo exterior (representado en la fatalidad social) los separa
- Su relación es destructura: amor de perdición
- Viven el sexo de modo sucio y culpable
- Salmān es pasivo y no respeta a Nafīsa

NAFĪSA Y RĀBIḤ (RĪḤ AL-ĶĀNŪB)

- Unidos por la hermosura
- El mundo exterior (representado en el azar natural) los une
- Su relación es creadora: amor de salvación
- Viven el sexo de modo limpio e inocente
- Rābiḥ es activo y respeta a Nafīsa

Por el lado de las determinaciones sociológicas se puede formar el siguiente cuadro de cuatro rasgos, también paralelos y opuestos:

NAFĪSA (BIDĀYA WA NIHĀYA)

- Quiere casarse y no puede
- Pertenece a una familia menesterosa
- Sin quererlo está desarraigada de su origen rural
- Sufre la sociedad urbana

NAFĪSA (RĪḤ AL-ĶĀNŪB)

- Pueden casarla y no quiere
- Pertenece a una familia poderosa
- Quiere desarraigarse de su origen rural
- Desea la sociedad urbana

En consecuencia, y de acuerdo con el tema general ya señalado, la Nafīsa de Naḡīb Maḥfūz soporta una contradicción fundamental, íntima e insoluble que hace de ella un engendro, una excepción representativa; la Nafīsa de ʿAbd al-Ḥamīd Ibn Hadūqa está llena de contradicciones, pero son periféricas y solubles, y esto es lo que hace de ella un modelo y un ejemplo (22).

La Nafīsa de Maḥfūz es a su vez un personaje básicamente marginal, como todo el mundo en que se centra *Bidāya wa nihāya*; la Nafīsa de Ibn Hadūqa es un personaje extremadamente regular, por irregulares o especiales que sean las situaciones en que se encuentra complicada, ya que es el centro de una novela que propone una visión regular, sólida y, por así decirlo, raíz, pues el objetivo inmediato de su autor al escribirla fue participar en la creación de un estado de ánimo favorable a la sociedad rural en un país con una emigración galopante hacia las ciudades (23).

Las relaciones familiares de la Nafīsa de Naḡīb Maḥfūz son malsanas porque la necesidad hace que en su familia la vida se plantee como estado de

(22) En *Bāna š-šubḥ* Ibn Hadūqa disocia a Nafīsa en dos personajes, *Dalīla* y *Naʿīma*, que dialectizan posibilidades confundidas en aquélla. Novela urbana, *Bāna š-šubḥ* supone una aproximación al clima de *Bidāya wa nihāya* contando con que Ibn Hadūqa repele por definición la negrura demoníaca, como valor o significado autónomos.

(23) La revolución agraria se inició al año siguiente de publicarse *Rīḥ al-ᶑānūb*.

sitio y guerra sin cuartel, en la que todo vale si es por mejorar de posición. Es una familia cerrada sobre sí y entregada a sus límites. Maḥfūz profundiza intencionadamente en el registro mórbido y construye las relaciones familiares de Nafīsa sobre sugerencias anómalas: el instinto está pervertido y resulta una maldición; razones inconscientes y turbias motivan el comportamiento. Las relaciones familiares de *Bidāya wa nihāya* exponen el paso difícil de la importancia de la estructura a la importancia de los individuos, de la impersonalidad familiar de la sociedad tradicional a la personalización de la sociedad moderna.

Las relaciones familiares de la Nafīsa de Ibn Hadūqa son objetivas y naturales, y sus motivaciones están siempre claras, por complejas y profundas que sean. En *Rīḥ al-ḡanūb*, el instinto, aun cuando está equivocado o frustrado (el padre y la madre son perfectas muestras de ello) goza de grandeza y de fuerza, tiene algún tipo de salida o expresión franca. Ibn Hadūqa trabaja sobre un fondo antropológico la familia de *Rīḥ al-ḡanūb*; está inserta en la sociedad tradicional: no importan los individuos sino las funciones, de un modo a la vez económico y ecológico. La rebeldía de Nafīsa se dirige precisamente contra eso, porque ya no se identifica con la atemporalidad y la impersonalidad individual de la sociedad campesina.

La familia de *Bidāya wa nihāya* carece de alternativas, lo mismo que su autor al trazarla. Ni a uno ni a otra le es posible el regreso idílico al campo, ni siquiera la añoranza: está en un camino sin regreso. La familia de *Rīḥ al-ḡanūb*, y su autor al trazarla, tienen una doble alternativa: la tierra a su alcance y la posibilidad de renovar la sociedad rural tradicional antes de que la inconsciencia la destruya.

* * *

Las nociones de influencia y fuente no agotan las posibilidades de relación de las obras nuevas con las que las precedieron; la de lectura crítica puede dar cuenta de aquellas otras que ellas no alcanzan, cuando no se trata ni de sumisión ni de absorción, sino de diálogo con la obra precedente y respuesta a su formalización novelesca de la realidad, que el escritor reproduce considerando que sus lectores la tendrán presente o asimilada al leer su obra. Se trata de una forma de intertextualidad donde no sólo hay continuidad voluntaria en los planteamientos y en la relación con la materia novelesca, sino también un proyecto sistemático de comentar y valorar el efecto de obras preexistentes (24).

(24) RENÉ WELLED y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria* (Gredos, Madrid 1981, 4.ª, p. 283) lo dicen de otra manera: «Las obras imitan, parodian, transforman otras obras».