

UNA NUEVA LECTURA (PRIVILEGIADA) DE *AL-ḤUBB TAḤT AL-MAṬAR* DE NA'ĪB MAḤFŪZ

Isabel Hervás Jávega

“... el guión no es una simple redacción literaria, un intervalo inconsciente, casi abortado, un instrumento de paso, un fragmento de literatura que hay que transformar enseguida en un momento de cine.

Un guión es ya la película. (...)”

Debe rechazarse de entrada todo este lenguaje literario, porque lleva una máscara estrecha y engañosa ... Saber escribir, evidentemente, no puede perjudicar, pero la habilidad, la elegancia, la densidad de la pluma no es más que una cualidad entre una buena docena de otras. Pues el guión cinematográfico es la primera forma de una película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película.”¹

Al-ḥubb taḥt al-maṭar es una novela compleja y desconcertante. Compleja por lo enmarañado de sus tramas argumentales, por la multitud de personajes, por ese final aparentemente absurdo que tiene... Y desconcertante por la técnica y la estructuración narrativas, tan extrañamente inconexas y desordenadas. Ambas características –la de compleja y desconcertante– han llevado a los estudiosos de esta obra a hacer cierto número de afirmaciones con las que en parte discrepo o me avengo; pero no es ésta la razón que me mueve a escribir este análisis, sino más bien las conclusiones globales a las que llegan, de las que, en general, difiero. Tras haber traducido *Al-ḥubb...* mi parecer es que nos encontramos ante una novela radicalmente transgresora, tanto desde el punto de vista formal como desde el de contenido. Y probablemente haya podido llegar a tal convicción gracias a que los traductores somos unos lectores *privilegiados*², porque llegamos a comprender intelectualmente hasta los más sutiles entresijos de la coherencia del texto que estamos traduciendo (y no sólo los sentimos intuitivamente, como haría un lector del mismo), una coherencia y una cohesión de sus elementos lingüísticos que quedan desnudos

¹ J.C. Carriere y P. Bonitzer, *Práctica del guión cinematográfico*, 14.

² En el sentido que en Traductología se le da a dicha noción, véase por ejemplo B. Hatim y I. Mason, *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso* (Barcelona 1995), 282.

y sin artificios ante nuestra mirada. Así pues, desde esta posición de *lectora privilegiada*, propongo un análisis literario en primer lugar, seguido de un análisis traductológico.

1. ANÁLISIS LITERARIO

La cualidad de trasgresor que yo le otorgo a *Al-ḥubb...* no parece ser un rasgo que anteriores estudiosos del texto hayan percibido. Le Gassick³ sí llega a decir que es controvertido e intrigante tanto en lo que respecta a forma como a contenido, pero opina que son más bien afirmaciones hechas desde la incomprensión del texto, y no al contrario como espero mostrar en este análisis. En todo caso, los investigadores que han hecho un estudio más o menos profundo de esta novela parecen coincidir en el hecho de que se trata de una “instantánea social”, que incluso Le Gassick justifica:

“In this novel Maḥfūz certainly fulfills the expectations of his extensive readership for a vivid and critical representation of life in contemporary Egypt. His characters express, in their actions, reported thoughts and in dialogue, frank and powerful comments on the recent mood in their country.” (Le Gassick 1975: 140)

“It is clear that in *al-Ḥubb taḥt al-Maṭar* Najīb Maḥfūz has attempted to continue to fulfill his self-imposed but widely accepted role as the vocal conscience of Egypt.” (Le Gassick 1975: 151)

O que El-Enany⁴ enjuicia:

“All these novels are of a documentary nature, dealing with issues topical at the time of their authorship and some of them are already dated” (El-Enany 1990: 78)

Que Villegas⁵ elogia:

“La ambición conseguida de *Amor bajo la lluvia* es registrar todas las actitudes que operaban en el Egipto del momento” (Villegas 1991: 72-73)

Y sobre la que del Amo⁶ insiste:

“... no se le puede negar esta faceta de instantánea nitidísima de la época narrada; ...” (del Amo 1991: 66)

³ T. Le Gassick, “An Analysis of *al-Ḥubb taḥt al-Maṭar* (*Love in the Rain*)—a Novel by Najīb Maḥfūz, *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R.C. Ostle (London 1975), 140-151

⁴ R. El-Enany, “The Novelist as Political Eye-Witness: A View of Najīb Maḥfūz’s Evaluation of the Nasser and Sadat Eras”, *J.A.L.* 21-1 (1990), 72-86.

⁵ M. Villegas, *La narrativa de Naguib Mahfuz. Ensayo de síntesis*, Colección Xarc Al-Andalus, vol. (Universidad de Alicante 1991)

⁶ M. del Amo, “*Amor bajo la lluvia* de Naḥīb Maḥfūz: retrato de una época”, *Realidad y fantasía en Naguib Mahfuz*, ed. M. del Amo (Universidad de Granada 1991), 65-81.

Al igual que hace Nuin⁷:

“Una vez más se vuelve a centrar en la realidad social del momento percibida como un todo... () ... esta novela refleja el escándalo del comportamiento irresponsable de la sociedad cairota de los años sesenta-setenta...” (Nuin 1992: 293)

Y si bien dicha característica no es errónea, no me parece que sea la más sobresaliente, ni que, desde luego, se pueda utilizar en tono descalificador como hace El-Enany. Tampoco creo que sea una cualidad tan extraordinariamente destacada en esta obra con respecto a otras de Maḥfūz, ya que a menudo sus novelas y relatos breves versan sobre asuntos más o menos coetáneos al momento histórico en el que se publicaron.

En lo que respecta al tema de la obra, todos parecen destacar tres grandes áreas: guerra - y las consecuencias que de ella se derivan en la vida cotidiana-, amor y cine. Veamos qué dice cada uno de ellos. Le Gassick afirma:

“The novel’s chief claim to our attention does seem to rest on the significance of the impression it gives of life in Cairo under the stresses of the inter-war period.” (Le Gassick 1975: 142)

Y más adelante añade:

“Exploration of the feelings of guilt and frustration of his countrymen is another of Maḥfūz major themes in this novel.” (Le Gassick 1975: 149)

Edward Said⁸ destaca el papel del cine en la novela, y concluye:

“A curious, perhaps obsessive, theme ... in Maḥfūz’s 1973 novel of no-war no-peace Egypt, *Love in the Rain*, is the cinema. The scenes in which films are being made, where directors are being sought for their help in solving some specially difficult problem of interpretation, in which citizens are seen changing into actors, are common... Arab problems must be meditated by the layers of Egyptian reality that surround everyday life like the walls of a clinic, or the protection of a cinema studio.” (Said 1974: 30-31)

El-Enany, por su parte, afirma:

“The picture emerging from these novels, ..., is depressing to the point of suffocation in its evocation of the national sense of loss and humiliation at the defeat, the irreparable damage to the dignity of the individual following years of repression of opponents and the public apathy to events, engendered by the people’s lack of trust in the regime and the habits of long years of being led from above without any measure of democratic participation in the government of their country.” (El-Enany 1990: 78)

⁷ M. Nuin Monreal, “La sociedad cairota en los años sesenta y setenta según Naḥīb Maḥfūz”, *Anaquel de estudios árabes* III (1992), 287-301.

⁸ E. Said, “Prólogo” en *Days of Dust* de Ḥ. Barakāt, *Modern Arabic Literature*, ed. R. Allen (Nueva York 1987), 198

Villegas dice:

“*Amor bajo la lluvia* examina a través de la joven generación el vivir egipcio e el momento inmediatamente anterior a la guerra de 1973 e inmediatamente posterior al advenimiento del régimen de Sadat” (Villegas 1991: 71)

Finalmente del Amo se refiere a los tres temas:

“El tema estrella es, sin duda, el de la guerra de desgaste que, tras el desastre de 1967 y hasta 1973, mantienen Egipto e Israel en torno al Canal de Suez.” (del Amo 1991: 73)

“Otro tema clave es el de las relaciones personales en todas sus variantes, que es lo que da título a la novela.” (del Amo 1991: 74)

“... el cine no es solamente un elemento de evasión, será también un factor importante de seducción utilizado por los personajes que representan el *establishment*.” (del Amo 1991: 77)

Sin embargo, el tema de la novela no es otro que un alegato contra la guerra, no ya sólo que en aquel momento histórico y en aquel punto geográfico (Egipto-Israel, 1967-1972) tenía lugar, sino por extensión, contra todas las guerras del mundo, contra el delirio de violencia de la Humanidad, centrado y personificado en su entorno particular, el egipcio. En la novela aparecen todos los conflictos que en los años anteriores han estado azotando de una manera u otra, a sus compatriotas: la guerra del 48 contra Israel, la del 56, la del Yemen en el 62, y, por supuesto, la militar y emocionalmente catastrófica derrota del 67, además de los conflictos y revoluciones internas (1919, los problemas con Gran Bretaña, Náser...). El tema no es la “impresión” (Le Gassick), ni la “evocación” (El-Enany) de clima depresivo y sofocante de El Cairo de entreguerras. Esa “impresión-evocación” es una descripción del resultado de la guerra, pero no es el tema en sí. Uno debe preguntarse adónde pretende llegar un autor -cuál es su intención- cuando utiliza determinados recursos estilísticos y de contenido en su obra, pero no puede -no debe- convertirlos en la esencia de la misma, porque se malinterpreta. En nuestro caso, es probable que la mala interpretación esté causada por el final aparentemente incoherente de la novela: esa perorata a destiempo de un personaje fugaz al que sin embargo se le encomienda la importantísima misión de concluir el relato; un relato que lleva un ritmo desbocado por lo frenético, conducido por la trama en ese momento en marcha⁹; un discurso que nos saca del argumento en curso en un sorprendente golpe de efecto. El microtexto en cuestión es el siguiente¹⁰:

⁹ Y, de nuevo, insisto en repetir la noción -elemental en crítica literaria- que determinados estudiosos de esta obra parecen obviar o ignorar: tema y trama son dos conceptos bien distintos. Incluso en un libro eminentemente práctico (casi se podría decir de él “a pie de obra”) como es *El guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*, de D. Comparato (Madrid 1988) se hace referencia a dicha distinción en el análisis de una obra literaria (conceptos y términos, por otra parte, conocidos desde tiempos de la Grecia presocrática): “Básicamente un guión debe tener 3 cualidades esenciales:

LOGOS es la palabra, el discurso, la forma que daremos. Es la organización verbal de un guión, su estructura general.

PATHOS es el drama, el drama humano. Por lo tanto, es la vida, la acción, el conflicto diario generando acontecimientos. Aun en la comedia tenemos el pathos del humor.

ETHOS es la ética, la moral. Es el significado de la historia, sus implicaciones morales, políticas, etc. Es el contenido del trabajo, lo que se quiere decir con él.” (Comparato 1988: 19)

ولكن للمسألة وجها آخر، فالقضية ممتدة في الزمن و ليست بقضية هذا الجيل وحده، ولا بأس أن يتقرر في لحظة زمانية ولضرورة أقوى منا مؤقتا التضحية بمجموعة بأسلة من العرب في سبيل صالح العرب ككل، ولكن الكلمة النهائية ستظل ميلادها رهنا بالإرادة، فاما ثموت موتا غير مأسوف علينا، واما نحيا حياة كريمة كما ينبغي لنا ... (Maḥfūz, s.d.: 211)

Y no está vinculado con intervención alguna, ni anterior ni posterior; a los lectores (privilegiados o no) no se nos da ninguna pista que nos ayude a recomponer el sentido o la intención pretendida del microtexto en cuestión... de manera que ha conseguido suscitar las más diversas interpretaciones entre los estudiosos. Le Gassick dice:

“The novel ends by drawing attention to the contrast between (the Palestinian) selfless dedication and the selfish triviality of others. The final scene has Ḥasan Ḥammūda the reactionary lawyer drinking away his personal cares while Abū Naṣr, a Palestinian Resistance leader just then introduced, expresses his convictions and an almost mystical view of the long-range struggle ahead.” (Le Gassick 1975: 144)

Pero, ¿qué sentido tiene llamar la atención de manera tan extemporánea, tan fuera de lugar, sobre la “abnegada dedicación” de los palestinos y el “egoísmo de otros”? ¡Ni siquiera es una novela sobre la lucha palestina...! Casi veinte años más tarde El-Enany¹¹ afirma:

“As though alarmed by the extent of his own despair, Maḥfouz forces out of the blue and virtually on the last page of the novel a Palestinian freedom fighter with enthusiastic, forward-looking words. It does not work.” (El-Enany 1993: 117)

Por supuesto que “no funciona”, no es ni de lejos intención de un Maḥfūz que “se arranca de la tristeza como si estuviera alarmado por la dimensión de su propia desesperación” (¿?)... Por último, del Amo sumariza:

“Terminará la novela con una referencia a la cuestión palestina, pero aún no se vislumbra la victoria relativa de 1973.” (del Amo 1991: 74)

No queda claro por qué la autora establece una relación adversativa entre la primera y segunda cláusula, por lo que permanece igualmente oscura la interpretación que del Amo le da a la intervención del líder palestino. En cualquier caso, es de justicia reconocer que es un microtexto sorprendente, por no decir otra cosa. Veamos en una traducción *verbum de verbo* qué es lo que resulta:

“Pero la cuestión tiene otra cara, la cuestión se alarga en el tiempo y no atañe sólo a esta generación, no hay nada de malo que se decida por ahora –en un momento dado y por fuerzas mayores- el sacrificio de un grupo valeroso de árabes

Evidentemente, el *pathos* es la trama o argumento y el *ethos*, el tema.

¹⁰ Naṣīb Maḥfūz, *Al-ḥubb taḥt al-maṭar* (El Cairo, s.d.)

¹¹ R. El-Enany, *The Pursuit of Meaning* (London 1993)

por el bien de los árabes como totalidad, pero la última palabra permanece como un secreto sagrado en los pliegues de lo desconocido, al igual que su nacimiento permanece cautivo por la voluntad, así pues, o bien morimos de una manera que nadie nos llorará, o bien vivimos una vida digna como debemos...”

¿Qué función puede cumplir esta intervención, en un texto que ni remotamente tiene como tema la lucha palestina...? Bien, hemos de suponer que el autor *desea* concluir novela de la manera que lo hace por algún motivo concreto, por muy incoherente extemporáneo que nos resulte el recurso que utiliza. Por tanto, si asumimos tal premisa debemos conectar dicha intervención con el resto del texto, un texto de múltiples tramas e ideas que se han ido dejando atrás a los distintos personajes, tramas que son abiertas pero no en el sentido de inconclusas (la acción dramática de cada uno de los caracteres se ha ido cerrando a medida que dejaban de serles útiles al autor); simplemente, son abiertas como la vida lo es¹².

En cualquier caso, no nos dan la clave para enlazar dicho discurso, así pues, ¿sobre qué habla el microtexto? Sobre el largo tiempo que ya dura “la cuestión”, sobre abandonar a un grupo en beneficio de la comunidad, sobre la esperanza de que en el futuro las circunstancias ofrezcan la oportunidad de acabar con el asunto de manera definitiva, para bien o para mal... Cierto, podrían ser unas palabras dirigidas al pueblo palestino, pero, ¿no se las podrían igualmente aplicar a sí mismos los egipcios, cronificados en un agotado estado bélico con Israel desde el 48, a causa del cual habían perdido el Sinaí en el 67... ¿No es ésta una novela por y para los egipcios? Si pensamos que en este microtexto Maḥfūz aboga por la paz para su gente, el párrafo -y la novela toda- cobra un nuevo sentido, y la descripción del “sofocador ambiente de El Cairo” deja de ser uno de los temas más importantes del texto y se convierte en lo que es, una simple estrategia, una táctica que se utiliza con el fin de otorgarle autoridad moral al eje de la novela y que conduce a éste: un alegato contra el horror de la guerra, a la que hay que detener, quizás no sea una solución definitiva, pero hay que pararla YA¹³. ¿Y por qué poner dicho mensaje en los labios de un fugaz personaje no egipcio? Porque probablemente en medio del ambiente de

¹² Quizás podría ser clarificador lo que al respecto de los desenlaces se dice en la obra *Cómo se escribe un guión* (M. Chion, Madrid 1994): “Cualquier guión conduce, en un principio, a un desenlace que, en la mayoría de los casos, se supone debe resolver (o por lo menos, dar una respuesta a) cada uno de los conflictos expuestos a lo largo del relato.” (Chion 1994: 153) ... “A veces se practica el final ‘abierto’, que deja subsistir un misterio, un proyecto no realizado, una dificultad e incluso otras veces acaba con el enfrentamiento final.” (Chion 1994: 155) No creo que se pueda decir tal cosa de los argumentos planteados en *Al-ḥubb*... : se le acerca más el siguiente caso que Chion clasifica bajo el epígrafe ‘puntos flojos del desenlace’: “El efecto ‘agua de borrajas’ está producido por un final súbito que no saca realmente las consecuencias de sus premisas, y que deja en suspenso muchos de los problemas planteados.” (Chion 1994: 192)

¹³ Resulta paradójico que sea el propio El-Enany (1993: 236) el que aporte datos sobre la postura del autor egipcio en esta cuestión que claramente refuerzan mi hipótesis: “(Maḥfouz)... argues that his public call for peace with Israel pre-dated Sādāt’s initiative by at least five years. He refers to a meeting held in 1972 between the editorial staff of *Al-Ahrām* (including himself, Tawfiq al-Ḥakīm and other notable writers) and Colonel Gaddafi of Libya (...). The Palestinian question was among the issues debated:

“On this subject I said ‘If we do not have the ability to go to war, let us negotiate and make peace...’ My words came as a surprise, for nobody had thought, let alone spoken, of this solution... That was five years before Sādāt went to Jerusalem”.

exaltación bélica, de defensa de la integridad territorial de Egipto y de reparación del maltrecho orgullo patriótico, habría sido demasiado peligroso hacerlo de manera clara y abierta; y por esa misma razón, el microtexto es tan críptico y desconcertante, tan ambiguo¹⁴.

Si consideramos que éste es el tema de la novela, el de las tramas es, sin duda alguna, las relaciones amorosas, las sexuales y las de amistad; como del Amo dice, “las relaciones personales”, y yo añadiría afectivas. Sobre las tramas también se ha hablado. Le Gassick, por ejemplo, afirma:

“... the reader feels uneasy at what seem melodramatic, even grotesque, plot developments (...) the dialogue does sometimes appear annoyingly obscure, if not inappropriate to the scene... () . Perhaps Maḥfūz would insist that he is using such devices to underline the blackness of the mood and the scarcely suppressed violence of the Cairo he is describing.” (Le Gassick 1975: 150)

Del Amo abunda en todo lo dicho:

“... el argumento melodramático y un tanto simple...” (del Amo 1991: 66).

“Los últimos capítulos son más cortos aún y el ritmo se acelera frenéticamente para que se produzca el desenlace, aunque sólo a medias, pues el relato, como se ha visto, carece de un argumento lineal que es sustituido por una mezcla de vidas, incidentes, ambiciones y frustraciones de los veintiún personajes que intervienen, por eso tampoco existirá un desenlace único y al final quedará una madeja de hilos sueltos.” (del Amo 1991: 79-80)

Nuin, por su parte, se suma a las anteriores opiniones:

“... Maḥfūz... ()... hace que la fuerza del destino y las casualidades fatales intervengan en el desarrollo de la novela cargando demasiado los tintes melodramáticos, y estropeando en parte el resultado final. Se hace un poco difícil de encajar la serie de accidentes y desgracias que repentinamente acechan a todos los personajes para purificarlos de sus faltas... ()” (Nuin 1992: 295)

Y si en Le Gassick trama y técnica están interrelacionadas de manera negativa, y en del Amo y en Nuin se apunta asimismo dicha noción, en El-Enany la conclusión es tajante:

“(All these novels)... are artistically negligible in themselves, though immensely useful for understanding Najib Maḥfūz’s thought and elucidating his more important works.” (El-Enany 1990: 78)

Villegas igualmente liga tramas y técnica:

¹⁴ El dilema estaba en mantener -o no- dicha ambigüedad en la versión castellana. Opino que la falta de claridad de este microtexto es parte esencial del contexto histórico que lo produce, de manera que finalmente decidí conservarlo tal cual, pero al mismo tiempo, ayudar al lector español para que pudiera recomponer el sentido pretendido con una explicación en el prólogo de mi traducción al castellano. Véase N. Mahfuz, *Amor bajo la lluvia*, 2ª edición, Edición y Traducción de Isabel Hervás Jávega (Barcelona 1999)

“El clima de la obra es rápido, urgente; la forma lineal y dialogada; el estilo escueto, informativo, lapidario; la trama llena de acontecimientos por lo común catastróficos.” (Villegas 1991: 71)

Y en el caso concreto de una de las técnicas de las que un narrador se puede valer, la *stream of consciousness*, Le Gassick y del Amo coinciden en señalar un escaso desafortunado uso:

“In the early sixties, of course, Maḥfūz began using the ‘stream of consciousness’ technique as a method of revealing the thoughts and motivations of his central figures (...) Here, ..., we find the technique used only occasionally and somewhat inconsistently.” (Le Gassick 1975: 150)

“... la importancia que el autor daba al monólogo interior en las obras de la década anterior pierde fuerza y ahora más que monólogos son pequeñas digresiones de los personajes, tratándose casi de apartes teatrales.” (del Amo 1991: 80)

De nuevo, estoy en desacuerdo con estas afirmaciones. Por las razones que unas líneas más abajo expondré, la técnica del *stream of consciousness* no tiene sentido cuando lo que se pretende es transmitir un mensaje de forma clara, rápida y contundente¹⁵, y dado que es potestad del autor hacer uso de sus herramientas de trabajo como mejor le parezca y cuando así lo crea oportuno, Maḥfūz las pone a su servicio en la medida en que las necesita para su propósito retórico. Y aunque a algunos de sus críticos les parezca que lo hace de manera inconsistente y que haya perdido fuerza en comparación con épocas anteriores, opino que con respecto a la intencionalidad del autor es más que suficiente que tan sólo recurra a ellas con dos de los personajes de la novela, Ḥusnī Ḥiḥāzī y Ḥasan Ḥammūda: de hecho, el delirio paranoico del primero de ellos casi al final de la novela (Maḥfuz 1999: 221-223) me parece un ejemplo magistral de esta técnica narrativa.

Cierto, tramas y técnicas están íntimamente ligadas, al igual que lo que los estudiosos consideran que es el tercer gran tema de la novela, el cine. Sin embargo, no puedo menos que, de nuevo, diferir de esta opinión. El cine no es un tema en sí, sino el sustento técnico de las tramas: *Al-ḥubb...* es un guión de cine. Del Amo ya lo apuntó en su momento:

“... más que una novela *Al-Ḥubb taḥt al-maṭar* parece un guión cinematográfico ya preparado para ser llevado a la pantalla, ...” (del Amo 1991: 79)

Y Nuin igualmente vislumbra la semejanza:

“La acción vertiginosa acerca el texto a un guión cinematográfico...” (Nuin 1992: 293)

Pero no profundizaron en dicha sugerencia. Por mi parte, estoy convencida de que en dicha afirmación se halla la clave para entender esas tramas. Y, llegado este momento quisiera hacer una defensa de esos argumentos “melodramáticos”, “grotescos”, y “un tanto simples”. En primer lugar, no creo que merezcan esa crítica demoledora de la que han sido objeto. Son confusos por el enorme número de personajes y lo entrecruzado de sus

¹⁵ Véanse los argumentos en apoyo de dicha afirmación que aduciré posteriormente.

relaciones¹⁶, pero si es así, lo mismo se podría decir, por ejemplo, de *Cien años de soledad*, del también Nobel Gabriel García Márquez, y nunca he oído o leído una crítica negativa de dicha novela por lo complejo y enmarañado de sus personajes y de las relaciones que se establecen entre ellos. Quizás el asunto no sea otro que el de la diferencia cultural, y, a lo mejor, a un lector árabe *Cien años de soledad* le resulte “melodramático”, “grotesco” y “un tanto simple”¹⁷.

Para aquellos que hemos visto mucha televisión -y también alguna que otra película- árabe, con sus innumerables seriales televisivos -casi todos egipcios-, no nos resultan ajenos los códigos de la narrativa audiovisual que predominan en el mundo cultural árabe, con multitud de personajes de “enredadas” (para nosotros) relaciones personales y amorosas, mucho diálogo en espacios cerrados y estáticos, y, por ende, muy poca acción exterior que incida y modifique los argumentos¹⁸. En parte fue mi experiencia como espectadora de estas narraciones audiovisuales lo que me condujo a las siguientes conclusiones:

- La primera, que Maḥfūz escribió *Al-ḥubb*... siguiendo los esquemas genéricos de un guión de cine¹⁹.
- La segunda, que el *Al-ḥubb*... que nos ha llegado no es un texto narrativo “acabado”, sino un borrador, magnífico, pero un borrador.

¹⁶ Fue por ello por lo que incluí un *Dramatis Personae* en mi edición y traducción del texto; véase N. Mahfuz (1999)

¹⁷ Otra cuestión distinta es la que señala El-Enany (1990: 78), *i. e.*, que es “artísticamente despreciable”. Pienso que es a todas luces excesiva esta adjectivación, aunque sí estoy de acuerdo en que es una novela poco pulida por las razones que más adelante expondré.

¹⁸ Cosa que sí ocurre, por cierto, en nuestro cine y televisión, y que marca un estilo narrativo muy “occidental”. A este respecto, me parece sumamente interesante la reflexión que me hizo la persona a la que consulté en busca de ayuda bibliográfica cinematográfica -una guionista profesional-: en el ejercicio de su profesión, multitud de veces había visto, impotente, cómo el productor rechazaba tal o cual emplazamiento, decorado, o escenografía especificado en su guión por cuestiones puramente económicas. Así, por extensión, podríamos afirmar -sin temor a equivocarnos- que las características de “estático”, “abundancia de diálogo” y “espacios cerrados” que tienen las películas y series de televisión árabes no se dan simplemente por ser partes consustanciales del temperamento árabe, sino más bien por las limitaciones económicas a las que están sujetas.

¹⁹ En este punto retomo la cuestión del uso del monólogo interior que tanto Le Gassick como del Arno desaprueban tan categóricamente. Si partimos de la premisa de que *Al-ḥubb*... originalmente era un guión de cine y le aplicamos los métodos de análisis propios del medio cinematográfico, hallamos, por ejemplo, las siguientes afirmaciones en *Cómo se escribe un guión*, de M.Chion, en el apartado ‘Pensamientos de los personajes’: “Expresar los pensamientos de los personajes en el cine es un problema específico del guión cinematográfico; por oposición a la novela, donde se puede, simplemente, decir: ... ()... Existe, claro está, el procedimiento de la voz interior, lo que los ingleses llaman ‘stream-on-consciousness’, del discurrir de la conciencia (‘utilizar con precaución’, dice Herman, 212) ... ()... En esa dificultad de expresar directamente los pensamientos, podemos ver una laguna o una imperfección del cine...” (Chion 1994: 86-87) (Véase igualmente la cita sobre la caracterización de los personajes de M. Chion). Parece, pues, que el “escaso” y “débil” uso que Maḥfūz hace del monólogo interior no se debe a una involución de sus habilidades literarias, como ambos especialistas apuntan, sino que vendría motivado por el origen cinematográfico del texto. O dicho de otra manera, el escaso uso del monólogo interior se constituye no en una de las carencias estilísticas del texto literario, sino en una prueba más a favor de la tesis aquí expuesta.

Analicemos dichas afirmaciones. En *Al-ḥubb...* el cine es un componente más, aunque no sea tratado como un elemento de contenido, sino más bien como un elemento formal: la omnipresencia de los diálogos, la rapidez y concisión de los capítulos, los argumentos trepidantes en detrimento de una mayor reflexión, todo ello puede hacer sentir al lector que lo que tiene entre manos es un guión cinematográfico. Y es que Naḡīb Maḡfūz, sin ser un cineasta, ha sido un enamorado y fascinado espectador de cine desde su niñez²⁰; no sólo eso, también fue Director del Instituto Cinematográfico a mediados de los años cincuenta, escribió guiones de cine para una treintena de películas entre 1947 y 1959²¹, de igual manera que el cine y la televisión han hecho numerosas versiones de sus novelas y cuentos: al menos treinta y seis películas árabes tienen su punto de partida en la obra de Maḡfūz, esta misma novela fue llevada al cine en 1975, por no mencionar películas de otras nacionalidades que igualmente surgen de la obra del autor egipcio. Y si bien el propio Maḡfūz ha declarado en varias ocasiones y en distintos medios que él nunca escribió ni una sola línea en ninguna de sus novelas o cuentos pensando en una posible adaptación a medio cinematográfico, mi hipótesis no contradice sus palabras, pues lo que yo afirmo no es que escribiera una novela con la idea de adaptarla posteriormente al cine, sino que escribió un guión de cine que más tarde adecuó a los esquemas narrativos de la novela²². Fijémonos, por ejemplo, en lo que Pat. P. Miller dice en *La supervisión del guión*²³ sobre la construcción de un guión cinematográfico:

“... una página de un guión se compone de tres elementos principales:

1. El escenario o decorado

Es el lugar donde se desarrolla la escena (*Plano de situación*) (...)

2. La acción o situación

Todo lo que hemos descrito y que tiene lugar en la escena se denomina acción o *situación dramática*. El texto da la información descriptiva general, como por ejemplo, el aspecto físico de los personajes y los detalles esenciales de la decoración y el ambiente (...)

²⁰ M. Villegas, “Naḡīb Maḡfūz en el cine”, *Realidad y fantasía en Naguib Maḡfūz*, ed. M. del Amo (Universidad de Granada 1991), 21-23.

²¹ Y veamos qué dice la excelente investigadora C. Peña-Ardid en su obra *Literatura y cine* (Madrid 1996) cuando concurren este tipo de circunstancias: “... ¿qué garantías existen de que se interprete correctamente una determinada obra o estructura literaria cuando se considera que está ‘influída’ por el cine? Si un escritor introduce referencias filmicas en sus obras es bastante probable el acierto crítico, pero se puede acudir además a otras ayudas de valor relativo, mas siempre orientador: la investigación de los contactos directos o indirectos que dicho escritor tuvo con el cine o con los cultivadores de ese arte, las opiniones y ensayos que pudo dedicar al tema, su educación cinematográfica, o su conocimiento técnico y estético del medio.” (Peña-Ardid 1996: 110).

²² Para dilucidar las diferencias que se plantean entre la narratología literaria y la cinematográfica existe abundante bibliografía, desde los precursores de esta novísima ciencia (Mitry, Laffay), hasta los fundadores como Metz pasando por Eco, Genette, etcétera. Buenas obras de síntesis con las que tener una visión panorámica del estado de la cuestión son, por ejemplo, *El relato cinematográfico*, de A. Gaudreault y F. Jost (Barcelona 1995), y la más arriba citada *Literatura y cine*, de C. Peña-Ardid.

²³ P. P. Miller, *La supervisión del guión* (Madrid 1987)

3. El diálogo

El conjunto de todas las palabras que dicen los actores se llama *diálogo*.” (Miller 1987: 16-17)

Si comparamos dicha estructura con casi cualquiera de los capítulos de *Al-ḥubb...* (3, 4, 5, ... 16, 18, etcétera), las similitudes que hallamos son sorprendentes. En otro orden de cosas, también podríamos ver qué señala M. Chion sobre la caracterización de los personajes:

“La caracterización es, recogiendo la definición de Swain, el conjunto de detalles que constituyen el aspecto y el comportamiento de un personaje determinado, utilizados por el guionista para individualizarlo (357). En principio, no puede utilizar pensamientos que se podrían prestar al personaje (contrariamente a la literatura) y debe, en consecuencia, hacerlo por medios cinematográficos.

Los elementos de base de una caracterización podrían ser (según Vale, 109):

- la edad aproximada (dada por la apariencia física, por una información verbal o visual, por la circunstancia de un cumpleaños)
- la posición en la sociedad (situación familiar, ocupación; según Vale, si ‘la profesión del personaje no ha sido indicada por su aspecto, debemos procurar exponerla lo más pronto posible’);
- la relación con los demás (de familia, de amistad);
- el comportamiento de los demás con respecto a ese personaje;
- a veces, un pasado oculto.” (Chion 1994: 178-179)

Creo innecesario subrayar las semejanzas entre las afirmaciones de M. Chion con lo que encontramos en *Al-ḥubb...*: parece como si Maḥfūz hubiese leído dicho pasaje a la hora de perfilar los personajes que transitan por la novela.

Mi segunda afirmación tiene directa relación con las carencias formales que tanto han llamado la atención a los estudiosos de esta obra de Maḥfūz. Ya hemos visto el juicio tajante que El-Enany hace de *Al-ḥubb...* en lo que respecta a la vertiente “artística”. Por su parte, Le Gassick le daba otra posible explicación: que quizás utilice un estilo y una técnica tan “inapropiada” y “oscura” para “subrayar la confusión del estado de ánimo y la apenas reprimida violencia de El Cairo que está describiendo” (Le Gassick 1975: 150). No estoy en absoluto de acuerdo con esta interpretación: un autor con la maestría que Maḥfūz ya había demostrado tener no renuncia a ejercerla con el fin de provocar un determinado efecto perlocutivo en su público, porque es seguro que el resultado va a ser el opuesto al pretendido. Si un autor quiere hacer sentir a sus lectores ansiedad y desasosiego, afilará su pluma para crear las condiciones y los medios adecuados a su propósito, pero nunca, repito, nunca garabateará con la plumilla oxidada. Es simplemente absurdo pensar en semejante posibilidad.

¿Por qué, pues, tiene las carencias formales y estructurales que tiene? Porque -según mi hipótesis- *Al-ḥubb...* es un borrador que había nacido de un planteamiento narrativo

audiovisual, es decir, de un guión de cine²⁴. ¿Por qué hace uso Maḥfūz de las técnicas narrativas audiovisuales, y por qué no retoca y pule el texto antes de su aparición pública como novela? Probablemente por la urgencia del mensaje -un alegato antibélico-, que tenía que ser comunicado de la manera más rápida, impactante y generalizada posible, y los productos audiovisuales reúnen en sí todas estas calificaciones. Quizás Maḥfūz no encontró ningún productor que se arriesgara a financiar semejante película -o ningún director que osara filmarla-, y quizás por ello -y sin importarle el aspecto “artístico” de la novela- intentó en vano durante tres años que la novela viera la luz tal y como él la había creado²⁵... Existe otra posibilidad que se añade a esta última -y que no la contradice-: es bastante probable que Maḥfūz estuviera experimentando en esta novela las técnicas narrativas (son de sobra conocidas su permanente inquietud y curiosidad en lo que respecta a la investigación y ensayo en su oficio de escritor) que había aprendido en los muchos años que había estado escribiendo guiones de cine²⁶.

Ésta es la hipótesis por la que afirmo que *Al-ḥubb*... es un borrador de un potencialmente magnífica novela. Pondré un par de ejemplos para ilustrar la cuestión. Desde el punto de vista formal a menudo es una obra “desordenada”, y en este sentido podemos ver el capítulo cinco, que comienza como sigue²⁷:

(3) "قام حسني حجازي من مجلسه فوق الكنبه الاستديو. انطلقت قامته لطويلة وسط حجرة الجلوس كالمارد. (1) في شفته يجد راحة شاملة واحساسا للسيطرة على كل شيء. (2) الدواوين والمقاعد تصلح للاضطجاع كما تصلح لجلوس. وأجهزة التسلية قائمة بالأركان وسط تهاويل الديكور. والتحف صفوفة فوق الأرفف عارضة ألوانا من فنون اليابان وخان الخليلي. (1) من

²⁴ Ésta es una hipótesis que he comentado con más de un escritor y con más de un especialista egipcio y sirio en literatura árabe contemporánea, y he de decir que la respuesta que en general he recibido de aquéllos a los que he consultado ha sido de asentimiento y acuerdo con mi razonamiento. La última ocasión en la que tuve ocasión de hacerlo fue en el reciente Encuentro *Creación, crítica e ideología: La narrativa egipcia después de Mahfu* (Sevilla 3-7 de abril del 2000), en el que un escritor de la talla de Ibrāhīm Aṣṣān (y, por otra parte, buen amigo de Naḥīb Maḥfūz, así como buen conocedor de su obra) y una especialista del prestigio de Raḍwā ʿĀšūr me animaron a poner mis ideas por escrito.

²⁵ Según Le Gassick (1975: 140) y del Amo (1991: 65), este período sería más corto, entre uno o dos años. Sin embargo, parece que es El-Enany (1993: 235) el que aporta una datación más concreta y fiable al respecto: “In the early 1970s (...) *Al-Ahrām*, which normally serialized Maḥfouz’s novels, refused to publish *Love in the Rain*. Maḥfouz then serialized it in a minor, low-circulation magazine called *Al-Shabāh* (Youth), published by the Ministry of Information. The novel, however, was censored... (). It was not published in its complete form until 1973. See Ghāli Shukrī, *Naguib Maḥfouz: min al-Jamāliyya ilā Nobel*, pp. 53-55.”

²⁶ En relación con este punto, Peña-Ardid (1996: 153) reflexiona en sus conclusiones provisionales sobre la influencia del cine en la novela: “... creemos que dentro de esa zona de homologías que aproximan novela y film como relatos son las *diferencias*, las distintas soluciones que ofrece, por ejemplo, el discurso fílmico en el tratamiento del tiempo, el espacio, el punto de vista, la configuración del personaje, la ordenación de los hechos narrados, etc., las que se convierten en ‘provocadoras’ de la novela, las que pueden empujar al novelista a buscar otros modos de contar o de construir el universo narrativo, e incluso a inventar una forma de discurso que ‘evoque’ o parafrasee algunas de las significaciones que el cine consigue con sus propias técnicas, o mejor, con la movilización y combinación de una serie de códigos no homogéneos.”

²⁷ La numeración es mía.

أعماقه يشعر بأنها توثق علاقته بالدنيا تدفع عنه غوائل الفناء. (3) مضى الى البار فملاً كأسين من الكوكتيل الذي يعده بيده بخبرة وأناة ثم رجع الى وسط الحجرة فوضع كأساً فوق ذراع فوتيل على بعد قيراط من يد سنية. ولبث واقفا ثم حرك كأسه قائلاً: في صحتك ... " (Mahfūz s.d.: 26)

Cuya traducción sería:

“(3) Hosni Higasi se levantó del sofá. Su alto cuerpo se erguía en medio de la sala de estar como un gigante. (1) En su apartamento encontraba tranquilidad absoluta y un sentimiento de control sobre todas las cosas. (2) Los dos sofás y el asiento servían tanto para tenderse como para sentarse. Los aparatos de diversión estaban por los rincones entre diversos y variopintos adornos. Los objetos de decoración estaban alineados sobre las estanterías, había todo tipo de piezas de arte japonés y de Jan Aljalili. (1) Desde lo más profundo sentía que su casa fortalecía la confianza de su relación con el mundo, y que lo defendía de los estragos de la muerte. (3) Fue hacia el bar y llenó dos copas del cóctel que él mismo preparaba experta y ponderadamente, después volvió al centro de la habitación y puso una de ellas sobre el brazo del sofá, a una distancia ínfima de la mano de Sanía. Permaneció de pie, luego movió su copa diciendo:

- A tu salud...”

Mi versión quedó de la siguiente manera:

“(1) Hosni Higasi encontraba en su apartamento tranquilidad absoluta y un sentimiento de control sobre todas las cosas, en lo más profundo de sí mismo sentía que la casa fortalecía la seguridad de su relación con el mundo, que lo defendía de los estragos de la muerte...(2) [Era un lugar cómodo y bonito,] los dos sofás y el sillón se podían usar para tenderse o para sentarse, y los aparatos como la televisión, el proyector de cine, la radio, etcétera, estaban situados por los rincones entre los más diversos y variopintos adornos y figurillas: había todo tipo de piezas de arte japonés y otras procedentes del zoco cairota de Jan Aljalili alineadas sobre las estanterías.

(3) Hosni Higasi se levantó del sofá. Su alto cuerpo se erguía en medio de la sala de estar como un gigante. Fue hacia el mueble-bar y llenó dos copas del cóctel que él mismo preparaba con mano experta y ponderada, después volvió al centro de la habitación y puso una de ellas sobre el brazo del sofá, muy cerca de la mano de Sanía. Permaneció de pie mientras movía su copa brindando:

- A tu salud...” (Mahfuz 1999: 45-46)

Quizás llamen la atención los reajustes culturales que introduce en el texto²⁸, reajustes motivados siempre por el *skopos* de mis traducciones, es decir, el lector de la Lengua Meta, o para usar un concepto más globalizador, el lector del Universo del Discurso español de

²⁸ Otra opción habría podido ser notas a pie de página, una herramienta de trabajo más con las que cuenta un traductor, pero en estos casos consideré que no era lo más acertado.

finales del s. XX. Básicamente son dos: أجهزة التسليحة, que he precisado a qué aludí exactamente, y la aclaración sobre Jān al-Jalīlī, en previsión de que algún lector de Universo del Discurso español no supiera que es el nombre de un zoco cairota. Pero lo que me interesa destacar es la reordenación a la que sometí el microtexto. En éste se pueden discernir diferentes remas:

- (1) Descripción de los sentimientos de Ḥusnī Ḥiḡāzī para con su apartamento.
- (2) Descripción física del espacio.
- (3) Acciones (levantarse, preparar una copa, etcétera).

Como podrá verse a través de la numeración asignada a cada secuencia, la organización interna del microtexto original tiene el orden 3-1-2-1-3 en un sólo párrafo. Yo me limité a seguir una serie lógica propia del castellano. Podría haberlo organizado con el orden 2-1-3, pero pienso que el movimiento “de dentro hacia fuera” es más rotundo y coherente con la estructura textual del capítulo. En cualquier caso, deseché la posibilidad de comienzo por el 3 (que sí ocurre en el TO), por considerarla forzada para nuestros esquemas genéricos. Incluí asimismo una pequeña transición entre el 1 y el 2, absolutamente necesaria si quería conservar ambos remas en un mismo párrafo, y separé el 3 para que sirviera de introducción al diálogo del capítulo.

En otro orden de cosas, quedan muchos flecos sueltos a lo largo del texto desde el punto de vista de coherencia interna en el desarrollo de los argumentos. Pondré un ejemplo. En la p. 25 del TO encontramos el microtexto siguiente:

انها تجربة جديدة علينا، هذا هو الواقع، ولكن ماذا عما يجب أن يكون؟...
ومن رأي الأستاذ حسني أنها سياسة مرسومة...
من الأستاذ حسني؟
موظف كبير في قسمنا بالمصلحة...

Y no hay más referencia al “ustād Ḥusnī”, el narrador no interviene en absoluto en ningún otro momento. Estamos al comienzo de la novela, de manera que el rema que queda establecido es:

- Ḥusnī Ḥiḡāzī es un alto funcionario del Ministerio en el que trabaja Saniyya.

Lo cual crea una enorme confusión, porque a lo largo de la progresión temática nos enteramos de que no sólo no es así -Ḥusnī trabaja en el mundillo cinematográfico- sino que además Saniyya ha sido la amante de éste hasta el momento en el que se compromete con Ibrāhīm, de modo que tiene más que sobradas razones para ocultarle a su novio la relación ilícita e inmoral que mantenía con el “ustād Ḥusnī”. Por tanto, cuando en esa relajada conversación se le “escapa” mencionarlo, debe mentir para solucionar el error cometido. El problema está en que el narrador no lo señala explícitamente, de modo que decidí asumir ese papel y soslayar la carencia en la traducción al castellano²⁹:

²⁹ Chion (1994: 201) le llama a este tipo de incoherencia “agujeros”: “Los agujeros de la historia son errores, lagunas o inconsecuencias inexplicadas en la continuidad y en la lógica de la acción... ()... Según Herman (87),

Es una experiencia nueva para todos, eso es lo que pasa... ¿Cómo se supone que debería ser?... Yo no lo sé, pero según el ustás Hosni estamos sufriendo esta guerra de desgaste porque así lo han planificado los políticos.

-¿Quién es ese ustás Hosni?

Ella inventó rápidamente:

- Es un alto funcionario de nuestro Departamento en el Ministerio...

(Mahfuz 1999: 42)

Se podrían añadir bastantes ejemplos más, pero considero que mi propósito de mostrar las incoherencias y el desorden del texto queda cumplido³⁰. En cualquier caso, y si bien este tipo de intervenciones que he llevado a cabo son importantes para recomponer la coherencia textual, en mi doble faceta de traductora y de estudiosa de la Traductología lo que actualmente me atrae -y me seduce- son los dos aspectos que sucintamente desarrollaré en el siguiente apartado.

2. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO

Al comienzo de mis trabajos como traductora y estudiosa de la Traductología me interesaban más los aspectos teóricos de lo que yo denomino “factores internos” de la labor traslaticia (comprensión discursiva, pragmática y comunicativa del TO). Hoy día tiendo a prestar más atención a lo que yo llamo “factores externos” de dicha labor:

- El papel del editor/mecenas

- El papel del traductor como mediador cultural entre dos Universos del Discurso

Sin duda esta evolución de mis campos de interés no implica que le reste importancia a los factores internos, que me siguen pareciendo tan atractivos como antaño, pero actualmente considero que la función que desempeñan los externos es trascendental. Paradójicamente, ambos factores suelen ser en la mayoría de los casos coercitivos y limitadores, y marcan para bien y para mal el curso de un texto traducido. De manera

los ‘story holes’ (agujeros de la historia) son el resultado de una ‘pereza por parte del guionista’, que crea encadenamientos ilógicos y lagunares.” Sería interesante comprobar si en la película basada en esta novela que se rodó en 1975 se subsanó esta ‘pereza del guionista’.

³⁰ En este sentido, opino que los traductores de literatura árabe a menudo nos vemos forzados a suplir la carencia de editores que en general tiene lugar en el mundo editorial árabe, y muy en particular, en el caso de la publicación de la obra del autor que ahora nos concierne, Naʿyib Maḥfūz (cuestión que trataré más adelante en el segundo apartado de este artículo). Para mí, como traductora, me fue muy revelador conocer el caso de la obra *بريد بيروت* de la escritora libanesa residente en Londres Ḥanān al-Šayj. Por un amigo común supe que en la versión inglesa, *Beirut Blues* (Londres 1995), la traductora de la misma, Catherine Cobham, trabajó con la autora de manera que pudo consultarle y comentarle las cuestiones que a Cobham, como *lectora privilegiada*, le iban surgiendo. Todo ello resultó en una mejora del texto literario que la autora, más tarde, incluyó en una nueva edición en la LO (Beirut 1996), y así se reconoce en una nota editorial de la traducción inglesa: “Readers who compare this translation with the original Arabic will notice a number of changes. These have been made on the basis of artistic criteria and it is intended that the next Arabic edition will incorporate them”.

inmediata pasará a poner varios ejemplos sacados de la novela que nos ocupa, pero antes me gustaría hacer dos salvedades:

1. Cuando hablo del editor/mecenas pienso básicamente en la noción que A. Lefevère o S. Bassnett han expuesto en multitud de ocasiones. Evidentemente, los traductores somos unos asalariados que debemos responder a las expectativas no sólo *textuales* (léase poéticas) propias de la obra que se nos encarga, sino lo que es más importante, a las expectativas menos “confesables” o si se prefiere, menos “visibles” del Iniciador del proceso de traducción, expectativas que tienen mucho que ver con la afirmación de la posición económica y de poder del propio editor/mecenas.

2. Cuando hablo del papel de mediador cultural del traductor no pienso en ninguna de las clasificaciones que tan profusamente se han dado en la Traductología, no porque crea que no son útiles o clarividentes, sino porque considero que el mayor problema cultural con el que un traductor se puede topar reside no en lo que está escrito (si está expresado en el texto, es plausible que se le acabe encontrando solución, por muy arduo que nos pueda resultar hacerlo), sino en lo que *no* está escrito: el conocimiento del mundo y la manera de interaccionar en y con ese mundo³¹ -propio de cada cultura- y que, por tanto, no necesita ser explicitado o verbalizado en el TO (y sobre esta cuestión precisamente versarán los microtextos con los que más adelante ilustraré mis palabras). En cierto modo, esta franja conceptual en la que me muevo tiene puntos de contacto con la noción de Universo del Discurso de A. Lefevère y la de *culturema* de C. Nord, aunque no llega a coincidir plenamente con ninguna de las dos.

Y ahora, los ejemplos. El primer acto de poder -motivado por el imperativo económico de la empresa en la que trabaja- de mi editor es la propia designación del texto a traducir, es más, no ya del texto, sino del autor: parece que sólo N. Mahfūz es susceptible de ser traducido por cuanto supone una apuesta segura en las ganancias editoriales (aunque, por supuesto, también intervienen factores menos “terrenales”, como es el del valor literario). En otro orden de cosas, y de las múltiples ocasiones en las que mi editor y yo hemos discutido sobre cuestiones finales en los textos, destacaré dos, una en positivo..., la otra, no. La primera de ellas es la desorganización textual de la que anteriormente he puesto un ejemplo (fue él quien me lo hizo ver). La segunda se trata de mi disconformidad con el título español de la obra en cuestión: *Amor bajo la lluvia*. Nunca podré estar de acuerdo con este título, no porque el de la LO sea *الحب تحت المطر* (y lo que nos ha llegado al castellano es la traducción del título en inglés, dicho sea de paso), sino porque siempre pensé, y hasta el momento en el que escribo estas líneas lo sigo haciendo, que el título de *El amor bajo la lluvia* es infinitamente más poderoso y rotundo; y no sólo eso, es más fidedigno con respecto al espíritu del texto mismo, es *ese* tipo de amor que triunfa, aunque

³¹ Entiéndase por “mundo” un muy amplio concepto que va desde las circunstancias históricas, geográficas, económicas, ideológicas, sociales, etcétera, propias de cada cultura, hasta la internalización personal de estas circunstancias supraindividuales que cada ser humano hacemos y que, junto con nuestras circunstancias vitales y nuestras características fisiológicas y temperamentales, conforman nuestra psique.

esté bajo la lluvia³²; es un amor determinado y específico, no uno indeterminado y genérico al que hace referencia el título de esta novela³³.

En cualquier caso, y a pesar de los pesares, he de admitir que con mucho es preferible que haya un editor que desempeñe su papel como tal -incluidas las restricciones que impone-, y no lo que suele ocurrir en el mundo árabe, en donde simple y llanamente no existe tal figura. Admitámoslo, un editor no sólo limita y acota, también aconseja y sugiere, y si es un buen conocedor de su labor y de su función, puede llegar incluso a aportar mejoras sustanciales a los textos literarios que los autores le presentan. Me da la impresión de que si algún buen editor hubiera supervisado esta obra de Maḥfūz, no se habría publicado la novela tal y como hoy la conocemos, porque los muchos errores de cohesión e incoherencia se habrían subsanado antes de que el texto quedara establecido.

La segunda cuestión, la del traductor como mediador entre culturas, es -desde mi experiencia personal- la más embriagadora y lacerante, y la misma función de mediación se erige en la mayor de las restricciones a las que los traductores nos vemos confrontados..., particularmente si se trata de culturas ideológica y socialmente tan distantes como son la cristiana-occidental y la islámico-oriental. ¿Cómo explicar el personaje de ʿAšmāwī, por ejemplo? En una traducción al castellano queda relativamente desdibujado el prototipo social al que hace referencia, es decir, el del “seudomatón-policía” del barrio, es más, ese mismo concepto de “barrio” queda igualmente vago, porque en nuestras experiencias vividas -o no vividas, sino simplemente heredadas, pero que también forman parte de nuestro bagaje cultural y emocional- no existe nada que se le parezca a la noción de “حارة” tal y como sí lo tiene cualquier árabe; por tanto, la figura del bravucón que defiende a su gente no puede encontrar ningún eco en nuestra memoria, sea ésta personal o histórica. ¿Debería entonces el traductor -que sí conoce ese prototipo a través de sus propias vivencias y de su aprendizaje en todo lo relativo al Universo del Discurso árabe-islámico-explicitarlo de alguna manera en su labor de traducción? Quizás, pero, ¿cómo? Con ʿAšmāwī, habría hecho falta una extensa nota a pie de página para poder hacerlo, por lo que deseché esta opción. Por otra parte, darle cabida a dicha explicación en el prólogo de la traducción habría sido desproporcionado: dado que por la novela discurren numerosos personajes protagonistas - ʿAšmāwī, no lo es- tuve que renunciar a profundizar en ellos, y si no explicaba los protagonistas, ¿cómo hacerlo con uno secundario? Finalmente decidí no hacer nada, y confié en que el lector español pudiera encontrar en su memoria histórica algún referente que le ayudara a reconstruir dicho personaje.

³² Con esa relación intertextual interna (en el TO: 97 y en el TM: 116) en la que “lluvia” se equipara a “angustia”.

³³ Sin embargo, Nuin (1992: 293) reproduce unas palabras del crítico Naḥīb Rāgīb que entran en clara contradicción con mi opinión: “Quizás este título de “Al-Ḥubb taḥt l-maṭar” lleva en sí una fértil carga de indicios simbólicos, pues como quiera que el amor, el cual se considera la fuente de renovación, continuación y creación de la existencia, es imposible de llevar a cabo bajo la lluvia, así también es imposible disfrutar de la vida...” (نبيل (راجب، قضايا الشكل الفني عند نجيب محفوظ، القاهرة . ١٩٧٥). Lamentablemente, he sido incapaz de llegar hasta el original para así poder seguir la argumentación completa de Rāgīb; en cualquier caso, parece manifiesta la divergencia de visión entre el crítico egipcio y yo misma.

Caracteres de este tipo son enormemente complicados para un traductor, al igual que lo son los códigos sociales de conducta interpersonal, por ejemplo, comprometerse en matrimonio apenas sin conocerse, a la primera cita, como hacen casi todas las parejas jóvenes de la novela. Una cuestión de otro orden es no hablar nunca explícitamente de sexo autocensura que Maḥfūz cumple a rajatabla. En nuestra sociedad actual³⁴ el sexo no es tabú de manera que nos falta no ya la capacidad de reconocer las insinuaciones que un lector árabe coge al vuelo, sino lo que es aún más importante, ni siquiera podemos darle la dimensión social, cultural y emocional que el mismo tabú sexual tiene en el Universo de Discurso árabe.

En este sentido, podemos ver el siguiente ejemplo:

قلت اني حصلت على فيلم ممتاز!
فتساءلت ضاحكة:
أتذكر فيلم القسيس وبائعة الخبز؟
هذا عن المرأتين ورجل، ثم ينقض عليهم رجل غريب جديدا!
(Maḥfūz s.d. 31)

Si no se alcanza a comprender la censura en cuestiones sexuales que Maḥfūz se autoimpone, el resultado sería el siguiente:

- ¡He dicho que había conseguido una excelente película!
- Ella preguntó riendo:
- ¿Te acuerdas de la película del sacerdote y la vendedora de pan?
- ¡Ésa sobre dos mujeres y un hombre, entonces un desconocido se les presenta (aparece, se les viene encima, etcétera)!

Ḥusnī Hiḡāzī es el primer interlocutor, y Saniyya Anwar la segunda; Ḥusnī es el cineasta de innumerables amantes, con las que ve películas eróticas que, dada su profesión, consigue con facilidad: eso es lo que un lector árabe imagina, puesto que entra dentro de lo muy probable en su Universo del Discurso. La única referencia anterior a dicha película aparece unas líneas más arriba, cuando Ḥusnī dice: “He tenido la suerte de conseguir por fin una excelente película que por lo menos dura un cuarto de hora” (Maḥfuz 1999: 46), y es gracias al dato temporal -el “cuarto de hora”- de donde un lector árabe deduce claramente que se trata de una película erótica, segunda inferencia que no se le tiene por qué ocurrir a un lector español³⁵. Así que, cuando en la progresión temática llegamos al

³⁴ Y no es una cuestión cronológica: a personas de unos sesenta-setenta años de edad, que han vivido su juventud en plena era de represión sexual franquista, les presenté una de las primeras versiones del TM sin intervenciones aclarativas por mi parte en lo que respecta al tabú sexual, y todas ellas coincidieron en señalar lo confuso que resultaba la ambigüedad en este sentido.

³⁵ Tras esta intervención de Ḥusnī entra la voz del narrador, que describe los sentimientos de Saniyya la primera vez que vio una de las películas del cineasta. La cuestión es que en el mismo TO es ambiguo el significado, pues la cláusula es: “كانت المناجاة بالغة الاثارة والرعب” (Maḥfūz s.d. 27). El problema radica en el lexema “الاثارة”, que efectivamente significa “excitación”, pero también “irritación” y “agitación”, que unido a “الرعب” podía dar como resultado “inquietud y miedo”, o “enfado y pánico”. Yo decidí decantar el sentido por lo claramente sexual,

microtexto aquí ejemplificado (e insisto, al lector español ya le faltan dos datos del Universo del Discurso árabe), decidí que, de alguna manera, tenía que intervenir y proporcionarle dicha referencia al público español. Mi traducción fue la siguiente:

- Ya te he dicho que por fin he conseguido una película excelente, ¿no?

Ella contestó riéndose:

- ¿Te acuerdas de la película del cura y la vendedora de pan?

- Sí, ésa de las dos mujeres y el hombre, y entonces llega un desconocido que acaba revolcándose con ellos también. (Mahfuz 1999: 49)

Del lexema “revolcarse” es de donde el lector español puede colegir el contenido sexual del microtexto. Según el DLE³⁶ significa “Echarse sobre una cosa, restregándose y refregándose en ella”. El *Diccionario del español actual*³⁷ es más explícito, y añade que “referido a personas, frecuentemente como acto erótico o sexual”, y en el uso coloquial es de todos conocida la expresión “darse un revolcón”, es decir, tener *un* intercambio sexual con alguien al que se acaba de conocer y con quien no se tiene ningún otro tipo de relación afectiva, que es exactamente el caso que aquí se describe. Quizás hoy habría hecho una intervención más clara en este sentido, quizás en la primera mención que Ḥusnī Hiḡāzī hace a la película... Un “re-creador” (y eso es lo que somos los traductores) nunca acaba de estar completamente satisfecho de sus trabajos, siempre son posibles las mejoras, que es el siguiente caso que voy a contar y que pude subsanar en la segunda edición de la traducción. Se trata de la referencia a un local público, *دار الشاي الهندي*, que aparece por vez primera en la p. 47 del TO. Por mis vivencias en el mundo árabe sé que una chica “decente” jamás entra en un local público de bebidas alcohólicas, ni tampoco en los cafés, reservados normalmente para hombres. Sí hay, sin embargo, locales del tipo pastelerías, heladerías, etcétera, en los que es perfectamente normal y moral entrar, e igualmente en las grandes ciudades como El Cairo existen determinadas cafeterías absolutamente honorables a las que “las parejitas” van a la luz del día: *دار الشاي الهندي* es una de éstas. Mi problema fue el de obcecación lingüística, debido al cual traduje en primera instancia “tetería”. Sin embargo, la referencia actual en nuestra España contemporánea al concepto de “tetería” es la de un local público con aroma a espacio alternativo, naturista-natural y pseudohippy, y decoración “oriental”³⁸: obviamente éste no era el antecedente cultural del local de la novela. El término más adecuado era, pues, “cafetería”, error que pude subsanar en la segunda edición de la traducción.

de manera que traduje: “... y rememoró la turbación intensamente excitante y terrorífica que sintió” (Mahfuz 1999: 46)

³⁶ *Diccionario de la Lengua Española* (21ª edición), Real Academia Española (Madrid 1992)

³⁷ *Diccionario del Español Actual*, M. Seco, O. Ramos y G. Ramos (Madrid 1999)

³⁸ De hecho, en los diccionarios que habitualmente consulto, *DLE* y *Diccionario del uso del español*, ni siquiera existe dicho término (en el segundo aparece la denominación “salón de té”, que sin embargo deseché, por parecerme en desuso en nuestra sociedad actual). Sí existe la entrada “tetería” en el recientísimo *Diccionario del Español Actual*, con la siguiente definición: “Establecimiento público semejante a una cafetería y especializado en té”.

Reproduciré por último un microtexto que, de nuevo, hace referencia a las diferencias culturales. Es uno de esos casos en los que un traductor occidental conocedor de la cultura árabo-islámica, pero sobre todo conocedor emocional y vitalmente, se siente por completo incapaz en su labor mediadora por la inherente imposibilidad de llegar a transmitir realmente la fuerza ilocutiva del microtexto:

متى تهاجرين؟
فأشارت منى الى سالم وقالت:

هذا الرجل هو المسؤول عن فشل المشروع!

فقال له عليات:

نحن مدينون لك الشكر.

فقالت منى:

الهجرة على أي حال سنة!

فسألها ابراهيم:

ولو كانت الى الولايات المتحدة؟

فأجابت بتحد:

ولو كانت الى الجحيم! (Maḥfūz s.d: 64)

En este microtexto Munà Zahrān hace referencia a su previa intención de emigrar -l cual no es mayor problema-. Sí lo es, en cambio, el intertexto que aparece en la cláusula "الهجرة على أي حال سنة": a cualquier lector árabe se le viene a la mente otro mu distinto en el que "الحج" es el texto origen, y no "الهجرة", porque el significado de "سنة" no es otro que el de "obligación religiosa", es decir, los cinco preceptos del Islam, de los cuales el único que implica un movimiento, un viaje, es el de la peregrinación a la Meca.. En cualquier caso, el que Munà establezca esta relación no es, con mucho, lo más transgresor del microtexto. Lo que realmente traspasa todo límite imaginable es la última afirmación que hace: "ولو كانت الى الجحيم", "¡Incluso si es al infierno!". Es simplemente imposible transmitirle a un lector español desconocedor del mundo árabe un omnipotente y omnipresente que es el tabú religioso, particularmente si se habla de la religión musulmana. Por lo tanto, es imposible que un traductor pueda cumplir su misión de mediador más allá de los límites "superficiales" lingüísticos, sin que pueda profundizar en las auténticas emociones que llega a despertar este microtexto en un lector del Universo de Discursos árabe. A pesar de todo, intenté tender un puente entre ambas culturas al introducir una somera explicación en la segunda interacción de Muna, de manera que quedó como sigue.

- Y dime, ¿cuándo te vas a Estados Unidos?

Muna señaló a Sálem y contestó:

- Éste, éste es el culpable del fracaso de mis proyectos.

Aliat entonces se dirigió a Sálem:

- Así pues, estamos en deuda contigo.

Muna intervino:

- En cualquier caso, la emigración es como la peregrinación..., ¡una de las obligaciones de todo creyente!

Ibrahim terció:

- ¡Vaya! ¿Incluso si es a Estados Unidos?

La chica respondió provocativa:

- ¡Incluso si es al infierno!

(Mahfuz 1999: 81-82)

Este último ejemplo nos devuelve al comienzo de este análisis: desde mi punto de vista, la característica más destacada de *Al-ḥubb taḥt al-maṭar* es, ni más ni menos, la trasgresión; la trasgresión tanto temática (un alegato antibélico), como argumental (particularmente destacado en lo que se refiere a las actitudes y comportamientos de las jóvenes protagonistas de la novela³⁹) y formal (al introducir experimentalmente las estructuras narrativas propias de los guiones cinematográficos). Que las circunstancias y condiciones históricas que rodeaban la aparición pública de este relato fueran -muy probablemente- la causa de que nos haya llegado con las carencias textuales que tiene no justifica la generalizada infravaloración por parte de la crítica especializada que la novela ha recibido: disiento radicalmente de ésta.

Y es que, en cualquier caso, no es extraño que una misma obra de Naḥīb Maḥfūz provoque reacciones tan encontradas, pues como Gaber Asfur⁴⁰ afirma:

“The increasing amount of writing (on Naguib Mahfouz), however, does not necessarily mean increased clarity; it may, on the contrary, render ambiguous what is normally considered clear and self-evident. As much as each new writing, or new reading, dispels ambiguities in the text and unfolds the intricacies of its codes, it draws attention to more ambiguities and hints at various other obscurities. It also stimulates more and more writing. The world of Naguib Mahfouz thus remains, in spite of all that has been written about it, in need of yet more disclosure and consequently of more writing and reading. Indeed, it may be said that the reason behind the unique status of Naguib Mahfouz’s fiction is its inherent ambiguity.” (Asfur 1993: 145-146)

³⁹ No he entrado en el análisis de las tramas y de los personajes porque opino que la cuestión merece un tratamiento extenso y particular que espero poder mostrar en un futuro no muy lejano; en tanto esto tiene lugar, me remito al prólogo que publiqué junto con la traducción de la novela (Mahfuz 1999: 11-16)

⁴⁰ G. Asfur, “From Naguib Mahfouz’s critics”, *Naguib Mahfouz. From Regional Fame to Global Recognition*, ed. M. Beard y A. Haydar (Syracuse University Press 1993), 144-171.

BIBLIOGRAFÍA

- AMO, M. del. "Amor bajo la lluvia de Naḡīb Maḡfūz, retrato de una época", *Realidad fantasía en Naguib Mahfuz*, ed. M. del Amo (Universidad de Granada 1991) 68-81.
- ASFUR, G.: "From Naguib Mahfouz's critics", *Naguib Mahfouz. From Regional Fame to Global Recognition*, ed. M. Beard y A. Haydar (Syracuse University Press 1993), 144-171.
- CARRIERE, J.C. Y BONITZER, P.: *Práctica del guión cinematográfico* (Barcelona 1991)
- COMPARATO, D.: *El guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión* (Madrid 1988)
- CHION, M.: *Cómo se escribe un guión* (Madrid 1994)
- EL-ENANY, R.: "The Novelist as Political Eye-Witness: A View of Najīb Maḡfūz's Evaluation of the Nasser and Sadat Eras", *J.A.L.* 21-1 (1990), 72-86.
The Pursuit of Meaning (London 1993)
- GAUDREAU, A. Y JOST, F.: *El relato cinematográfico* (Barcelona 1995)
- HATIM, B. Y MASON, I.: *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso*. (Barcelona 1995)
- HERMAN, L.: *A Practical Manual of Screenwriting for Theatre and Television Film* (Nueva York 1951)
- LE GASSICK, T.: "An Analysis of *al-Ḥubb taḡt al-Maḡar* (Love in the Rain) – a Novel by Najīb Maḡfūz". *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R.C. Ostle (London 1975), 140-151.
- MAḡFŪZ, N.: *الحب تحت المطر* (El Cairo s.d.)
Amor bajo la lluvia (2ª edición), edición y traducción de Isabel Hervás Jávea (Barcelona 1999)
- MILLER, P.P.: *La supervisión del guión* (Madrid 1987)
- MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español* (Madrid 1986)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española* (21ª edición) (Madrid 1992)
- NUIN MONREAL, M.: "La sociedad cairota de los años sesenta y setenta según Naḡīb Maḡfūz". *Anaquel de estudios árabes* III (1992), 287-301.
- PEÑA-ARDID, C.: *Literatura y cine* (Madrid 1996)
- SAID, E.: "Prólogo" en *Days of Dust* de Ḥ. Barakāt, *Modern Arabic Literature*, ed. I. Allen (Nueva York 1987)

AL-SHAYKH, H.: *Beirut Blues*, traducción de Catherine Cobham (Londres 1995)

بیرید بیروت (Beirut 1996).

SECO, M., RAMOS, O. Y RAMOS, G.: *Diccionario del Español Actual*, (Madrid 1999)

SWAIN, D.V.: *Film Script Writing, A Practical Manual* (Nueva York 1976)

VALE, E.: *The Technique of Screenplaywriting, An Analysis of Dramatic Structure of Motion Pictures* (1ª ed. 1944, ed. revisada, Londres, Nueva York 1980)

VILLEGAS, M.: *La narrativa de Naguib Mahfuz. Ensayo de síntesis*, Colección Xarc Al-Andalus, vol. 2 (Universidad de Alicante 1991)

”Naʿīb Maḥfūz en el cine”, *Realidad y fantasía en Naguib Mahfuz*, ed. M. del Amo (Universidad de Granada 1991), 13-63.