

ALGUNOS RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS POR ÛABRÁ IBRAHĪM ÛABRÁ EN SU PROSA NARRATIVA

POR

M.^a LUISA PRIETO

1) *El concepto de técnica narrativa*

LA novela moderna, agotadas casi todas las posibilidades de temas y personajes, ha buscado su mayor originalidad en la técnica narrativa¹. Le interesa, más que la historia en sí misma, el modo de contarla². Por ello, el estudio de la estructura interna de la obra resulta indispensable para su valoración. Como señala el novelista y crítico Mark Schorer: "When we speak of technique, then, we speak of nearly everything. For technique is the means by which the writer's experience, which is his subject matter, compels him to attend it; technique is the only means he has of discovering, exploring, developing his subject, of conveying its meaning, and, finally, of evaluating it"³.

Puede afirmarse, por tanto, que técnica es el método o combinación de métodos de que se vale un escritor para conseguir lo que

¹ Existe una considerable confusión entre los conceptos de técnica, estilo, forma y estructura, a pesar de que cada uno de ellos tiene sus propias características. Sin embargo, los críticos tienden a considerar el estilo como un aspecto del amplio campo de la técnica (Madden, David: *A primer of the Novel: For Readers and Writers*. New York, 1980, p. 102). Según Jaime Alazraki, la estructura atiende a la composición de la narración y estilo, en cambio, a la textura de la prosa. Mientras el primero trata de la organización de los tejidos o planos narrativos en órganos, en estructuras, el segundo se concentra en el examen del tejido mismo y de sus células lingüísticas (*La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, n.º 112, p. 8).

² Vid. Oscar Tacca: *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1973.

³ "Technique as Discovery", en: *The Novel: Modern Essays in Criticism*. New Jersey. Ed. Robert Murray Davis, 1963, p. 75.

David Madden llama "the raw material" con el que construye su mundo de ficción y que extrae de la naturaleza, la sociedad y la propia vida ⁴.

Cada escritor elige para sus obras una serie de técnicas que combina según sus preferencias. Henry James (1843-1916) en el prólogo de su famosa novela *The Portrait of a Lady* (1881), al referirse a la prosa narrativa y su relación con la vida, tanto de forma general como con la del propio autor, afirma que la casa de la ficción no tiene una sola ventana sino un millón de ventanas que comunican directamente con la vida. Todos los escritores tienen acceso al mismo panorama a través de ellas; sin embargo la forma de percibir la realidad varía de unos a otros: unos ven blanco lo que a otros les parece negro; unos consideran grande lo que es pequeño a los ojos de otros; para unos es basto lo que otros estiman delicado... Cada escena humana o "pierced aperture", como lo denomina James, independientemente de su forma, constituye la "forma literaria": todas esas escenas no son nada por sí mismas sin la presencia del artista ⁵.

Además, la mayor parte de las técnicas usada por los escritores pueden aplicarse a varios géneros literarios, resultando su estudio de gran utilidad tanto para el lector como para el propio escritor porque, como dice David Madden "it provides a guide to understanding what makes a novel express what it does" ⁶.

Pasando a la técnica narrativa de ʿĀbrā Ibrāhīm ʿĀbrā, puede afirmarse que utiliza gran variedad de recursos adquiridos tanto a través de la prosa tradicional árabe como de la moderna narrativa occidental. Cree que existe un patrimonio universal de técnicas narrativas al que tiene acceso cualquier novelista para desarrollar a posteriori las suyas, tras haber asimilado los logros de los que le han precedido ⁷.

⁴ *Op. cit.*, pp. 101-104.

⁵ Pp. 18-19.

⁶ *Op. cit.*, p. 108.

⁷ Según ʿĀbrā Ibrāhīm ʿĀbrā, por muy original que un novelista se considere, nunca puede afirmar que ha creado su estilo de la nada y que jamás ha bebido de las fuentes de los grandes maestros. Pero lo que siempre queda, si el novelista domina todos los métodos estilísticos, es una nueva aportación, ya sea grande o pequeña, y cada camino, si el artista conoce su trabajo, abre decenas de nuevas vías. Por eso, su armazón estilística, a fin de cuentas, nunca podrá levantarse sobre sí misma excepto cuando se llene con su propia esencia, eficacia y habilidad para obtener abundancia de sensaciones e imágenes ("al-Riwāya wa-l-zaman wa-l-ʿāwar al-

Partiendo de esta base, intentaremos aproximarnos al método utilizado por este autor para transformar su “materia prima” en un universo ficticio.

2) *Punto de vista*

A diferencia de la poesía que es el resultado de una lucha denodada por la única forma de decir algo, la novela es una lucha entre las múltiples maneras posibles de contar algo⁸.

Tras el triunfo del relativismo científico, no existen verdades absolutas sino particulares impresiones de la misma realidad. Estas nociones de naturaleza filosófica cristalizan literariamente en el término llamado perspectivismo⁹: todo el arte, incluso el que se dice más realista es, en sentido general, perspectivístico porque presupone la elección de una determinada materia y el uso de unos singulares procedimientos formales. La importancia de este concepto literario se debe sobre todo al novelista norteamericano H. James para quien la novela es una impresión personal de la vida¹⁰.

crear: Aristóteles ya lo había sugerido. Por otra parte, James se había inspirado, sin lugar a dudas, en la reciente publicación de la correspondencia de Flaubert en la que éste manifestaba que el artista debía estar en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso. *Op. cit.*, pp. 97-98).

mutakarī”. Ap. *Yanābī' al-ru'yā* (“Fuentes de la visión”). Beirut: al-Mu'assasa-l-'arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, 1979, pp. 63-64).

⁸ Oscar Tacca: *Op. cit.*, p. 7.

⁹ Lo que la crítica anglo-americana ha dado en llamar *The point of view* o *the focus of the narration*, es decir, el ángulo de visión o punto en el que se sitúa el narrador para contar su historia. La tradición oral, como se sabe, al igual que la literatura narrativa de carácter sagrado, implica la existencia de un narrador cuya autoridad no sea puesta en duda. En la primera el narrador cuenta a partir de la tradición, en la segunda a partir de la inspiración. Con el desarrollo de la historia de Grecia el *histor* (es decir, el investigador, el que sabe) ya no debe su autoridad a la inspiración sino a la inteligencia. Si recordamos que Aristóteles atribuía tanto valor a la narrativa homérica porque el autor intervenía poco y dejaba la escena a los personajes, podemos afirmar que desde la Antigüedad encontramos dos concepciones de la narración que se enfrentarán a lo largo de todo el siglo XX: 1) El narrador que lo sabe todo y no duda en invadir la narración. 2) El narrador se esfuerza por desaparecer, por olvidar que aquello es una narración (Bourneuf, R/Ouellet, R: *La novela*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 96-97).

¹⁰ R. Bourneuf y R. Ouellet, sin embargo, consideran que cuando Henry James, a finales del XIX estableció como regla que había que “dramatizar”, no innovó tanto como se nos ha hecho

A partir de 1920, sobre todo con la publicación en Estados Unidos de *The craft of fiction* de Percy Lubbock, la distinción entre mostrar y narrar (*showin/telling*) se convirtió en criterio de evaluación de la novela.

De Percy Lubbock a Wayne C. Booth, pasando por N. Friedman, Brooks y Warren, son incontables los críticos en lengua inglesa que han propuesto clasificaciones del punto de vista susceptibles de aplicación al conjunto de la producción narrativa. Casi todos oponen la omnisciencia a la visión limitada, la dramatización a la narración pura y simple, la tercera persona a la primera.

A estas distinciones, que acepta a condición de matizarlas considerablemente y de no conceder *a priori* un valor artístico mayor a una forma narrativa en particular, W. C. Booth añade la noción de "distancia" (*distance*)¹¹ y su teoría de "autor implícito", es decir, esa voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción.

La crítica francesa, preocupada sobre todo por la génesis de las obras y por problemas filosóficos, morales o psicológicos, ha tardado algún tiempo en interesarse por los problemas planteados por el punto de vista. Con excepción de algunos textos aislados, como el de Sartre sobre Mauriac en 1939, hay que esperar hasta el final de la segunda guerra mundial para encontrar estudios sobre este tema¹².

El punto de vista es, según R. H. Castagnino "el punto de observación desde el cual el relato puede ser observado e imaginado"¹³.

Oscar Tacca, por su parte, cree que dentro de la obra narrativa resuenan una serie de voces "las voces de la novela", no siempre fácilmente distinguibles entre sí. Quizás lo que queda en el fondo de todo, como impresión última y más real sea la voz del narrador¹⁴.

Amorós señala distintas posibilidades técnicas para la expresión de la perspectiva narrativa:¹⁵

¹¹ Booth hace hincapié en la triple distancia temporal, moral, e intelectual entre el *implied author*, el narrador, el lector y los personajes en su libro *La retórica de la ficción*. Barcelona, Boch, 1974.

¹² R. Bourneuf/R. Ouellet. *Op. cit.*, p. 99.

¹³ Raúl H. Castagnino: *El análisis literario, introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires, Nova, 8.º ed. 1973, p. 159.

¹⁴ Tacca Oscar: *Op. cit.*, p. 7.

¹⁵ "Perspectiva y novela", en: *Historia y estructura de la obra literaria*. Madrid, C.S.I.C., 1971, pp. 151-152.

- 1) Autor omnisciente que narra en tercera persona y sabe todo, en cada momento, acerca de los personajes.
- 2) Narración en primera persona, aparente o realmente autobiográfica.
- 3) Monólogo interior o corriente de conciencia.
- 4) Narración en segunda persona.
- 5) Objetivismo o behaviorismo, también llamado por otros conductismo.
- 6) La sucesión de diferentes perspectivas.

Según J. M. Castellet “La única manera de penetrar, a través de la técnica literaria, en el sentido de la novela de nuestros días es, precisamente, la de abordar la investigación de los distintos puntos de vista narrativos que aquélla nos ofrece”¹⁶.

Al estudiar la perspectiva de una obra narrativa, la primera incógnita que hay que resolver es la del narrador: ¿quién cuenta la historia? y ¿qué grado de información posee este narrador sobre lo que relata? En la novela tradicional el autor hacía exhibición de su presencia pero desde el s. XVIII en adelante, la marcha de la novela tiende progresivamente al secuestro del autor aunque éste puede alcanzar varios grados de subjetividad¹⁷. De ahí que se haya hablado de autor subjetivo y objetivo, según emita juicios y comentarios (Balzac puede ser un ejemplo) o se abstenga de hacerlo.

a) *Narrador omnisciente*

Desde el realismo, la novela persigue el ideal de un autor imparcial, objetivo, impersonal. Guy Michand suponía que todo novelista lo-graba serlo cuando dejaba atrás una primera etapa (acentuadamente lírica, autobiográfica) y alcanzaba una segunda de plena objetividad. Los escritores realistas y sus seguidores proclamaron reiteradamente

¹⁶ José María Castellet: *La hora del lector*. Barcelona, Seix-Barral, 1957, p. 26.

¹⁷ Según Todorov la descripción de cada parte de la historia comporta la apreciación moral de su autor. La ausencia de apreciación representa una toma de posición igualmente significativa (*Les catégories du récit littéraire*. Paris, Seuil, 1966, p. 146). David Madden, por su parte, afirma que esta técnica es, sin duda alguna, la más subjetiva (Op. cit., p. 109).

su afán de objetividad, de imparcialidad y aún de impasividad aunque, según Oscar Tacca, no hay un autor imparcial y otro parcial, sino simplemente grados de parcialidad ¹⁸.

El narrador omnisciente está fuera de los acontecimientos narrados; refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo (es el clásico relato en tercera persona). Su misión es informar y no le está permitido falsedad, ni duda, ni interrogación a esa información.

Básicamente la voz del narrador constituye la única realidad del relato; es el eje de la novela. No tiene una personalidad sino una misión, tal vez nada más que una función: contar. La cumple bien en la medida en que no se aparta de ella.

Esta fue con poca excepción la técnica tradicional de la novela y especialmente la de su apogeo decimonónico. El género casi se identificaba con ella: era el instrumento mágico mediante el cual se podía penetrar en las conciencias y conocer diáfananamente los pensamientos. Los plenos poderes del narrador omnisciente le permitían un libre tránsito de lo visible a lo invisible. Todo dato le era lícito, cualquiera fuese su procedencia: información, confidencia, descubrimiento, suposición.

Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā utiliza la tercera persona en cuatro de los relatos que componen la colección '*Araq wa bidāyāt min ḥarf al-yā*' ("Aguardiente y comenzar por la zeta") ¹⁹: En "al-mugannūn fī-l-zilāl". ("Cantando a la sombra"), aparece en su forma tradicional decimonónica planeando sobre los personajes, destacando lo que más le interesa de sus diálogos y acciones.

Si tenemos en cuenta que el protagonista es un niño de siete años, incapaz de expresar sus propias sensaciones de forma ordenada, comprenderemos al instante la necesidad de elegir este tipo de narrador, el único que tiene el privilegio de acceder a los pensamientos, sentimientos y motivaciones del personaje que simboliza ese mundo infantil que pretende el autor resaltar.

En "al-ujtān wa fākiha min al-šawk". ("Las dos hermanas y el fruto del espino") se modifica la perspectiva por ser mínimos los fragmentos narrados en relación a los diálogos y monólogos interiores, así

¹⁸ *Op. cit.*, p. 40.

¹⁹ Beirut: Dār al-Adāb, 4.ª ed. 1981.

como asociaciones libres y el uso del diario de uno de los personajes.

En “Araq” (“Aguardiente”) el narrador permite conversar a los personajes —o quizás sería más exacto decir que permite a un personaje (‘Abbās) soltar sus interminables soliloquios— reflexionar a solas y expresar sus puntos de vista directamente al lector, quedando, de este modo, su papel considerablemente reducido.

En “al-raʿyūl alladī kāna yaʿšiq al-musīqā” (“El melómano”) el narrador ha perdido sus plenos poderes: se limita a contar una historia que a él le contaron y para ello se dirige al lector, lo cual significa la renuncia a la potestad omnisciente —seguramente a Yābrā Ibrāhīm Yābrā, como a la mayoría de los escritores contemporáneos le parece artificiosa esta visión del narrador dotado de ubicuidad temporal y espacial— y la inclinación por una visión más acorde con el modo normal de percepción y captación que habían propugnado, ya desde comienzos de siglo diversos novelistas occidentales.

b) *Narrador en primera persona:*

Para la novela contemporánea parece ser un axioma fundamental el que “la verdad habita en el interior del hombre”. Se propone fundamentalmente una indagación del hombre y, para lograrlo, el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen demasiado la coherencia y la unidad ²⁰.

Desde el punto de vista de la evolución histórica, el puro realismo objetivo da la impresión de haber sido una etapa de paso, un período de aprendizaje ²¹.

La capacidad de retratar con viveza realidades físicas fue muy apreciada en el siglo pasado. Sin embargo, ya desde comienzos de siglo, el realismo objetivo se ha retirado ante la invasión del subjetivismo cuyas raíces están en la filosofía idealista y en la profundización, sobre todo a partir de Freud y el auge de la psicología.

Existen varios ejemplos de novelistas, especialmente ingleses, que defendieron de forma explícita nuevos procedimientos: Henry James,

²⁰ Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas*. Aguilar, B. A., 1971, p. 23.

²¹ Es evidente el paralelismo en esta evolución de la literatura con las artes plásticas contemporáneas.

Conrad o Virginia Woolf, entre otros —si bien se conocen algunos antecedentes, como Mérimée—, alegando que el conocimiento del narrador omnisciente es antinatural porque al hombre no le ha sido concedido el don de la ubicuidad ni el de la penetración. Para ellos, la realidad que el mundo nos ofrece es la de un conocimiento personal, sujeto a un punto de vista individual y a una interpretación subjetiva (Sartre era otro de los novelistas que propugnaban un realismo subjetivo). En tal sentido, el relato en primera persona (o aquél que de algún modo reproduce sus condiciones) para ellos es más realista que el otro y por tanto significa un avance dentro del realismo.

En nuestro siglo ya no se contempla la realidad como un bloque compacto sino como la suma de pequeñas impresiones que varían, lógicamente según el sujeto, el momento, la luz, el ambiente...²² Por ello, para dar la impresión de vida auténtica en la novela, lo mejor es adoptar el punto de vista de un testigo humano²³.

Ûabrā Ibrāhīm Ûabrā opta por el narrador en primera persona para la mayoría de sus relatos. En lugar de buscar un punto privilegiado para su información, se ciñe a la que puedan tener los personajes, renunciando a la mirada omnisciente²⁴ para ver a través de los ojos de ellos. De este modo los relatos ganan en vibración humana al contemplarse desde la perspectiva de un personaje, no de un juez superior y distante.

Esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector que debe estar alerta porque lo que se dice no son opiniones incuestionables emitidas por un narrador omnisciente sino visiones subjetivas.

Para compensar la restricción que conlleva este punto de vista, introduce Ûabrā Ibrāhīm Ûabrā en algunos de sus relatos otros personajes que expresan sus pensamientos y opiniones sin intermediario alguno, como por ejemplo en “aṣwāt al-layl” (“Voces de la noche”), donde el narrador se convierte en un atento observador de cuanto sucede a su alrededor, limitándose a emitir breves comentarios y observaciones

²² Andrés Amorós: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 61.

²³ “Una novela es una impresión personal de vida. Veo dramas dentro de los dramas, e innumerables puntos de vista”, dice Henry James (*The Arte of Fiction*, p. 79).

²⁴ A lo que James llamaba la “majestad encubierta de la irresponsable cualidad del autor” (Cfr. Oscar Tacca: *Op. cit.*, p. 77).

que obligan al lector a reflexionar, a tomar partido en favor de uno u otro personaje.

Lo mismo sucede en “al-suyūl wa-l-‘anqā” (“Los torrentes y Fénix”), relato en el que combina la voz única del protagonista con las de otros personajes que por pertenecer además a diferentes contextos culturales proporcionan una visión extraordinariamente compleja de la relación oriente-occidente.

En “al-gramūfūn” (“El gramófono”) el narrador cede en determinados momentos su protagonismo a otro personaje, permaneciendo en segundo plano como mero observador.

En “Multaqā al-aḥlām” (“Materialización de los sueños”) no se centra el narrador en primera persona en su propia historia ni en sucesos que ha presenciado sino en la historia, parte verdadera y parte fruto de la imaginación, de uno de sus amigos ²⁵.

En “Nawāfīd muglaqa” (“Ventanas cerradas”) y “al-Nahr al-‘amīq” (“El río profundo”), por el contrario, el narrador habla en primera persona de su dolorosa experiencia, estableciéndose de ese modo la íntima comunicación entre el personaje y el lector, al que parece querer convencer de la verosimilitud de lo relatado, a la vez que pedirle su comprensión. Esto induce fácilmente al que lee a identificarse con él, a reaccionar sensiblemente ante lo narrado ya que al contar la historia en primera persona, lógicamente, el contacto que se establece entre ambas partes, es mucho más directo y personal.

En “al-Šiḡār” (“La reyerta”) utiliza ʿAbrā Ibrāhīm ʿAbrā intencionadamente esta perspectiva para acentuar el impacto que el horrible suceso provoca en la sensibilidad infantil del protagonista.

En “Bidāyāt min ḥarf al-yā”, (“Comenzar por la zeta”) al estar concebida como una pieza teatral (teatro del absurdo), prescinde lógicamente de narrador.

En las novelas utiliza exclusivamente la primera persona en sus dos variantes de perspectivismo único y múltiple, lo cual puede inducir a una interpretación autobiográfica ²⁶, especialmente cuando el

²⁵ Obsérvese el paralelismo con “al-raʿūl alladī kāna yaʿšiq al-musiqā” y el de ambos con la tradición prosística árabe.

²⁶ Aunque el carácter autobiográfico de una novela no lo marca únicamente del narrador en primera persona (Recuérdese, por ejemplo, *al-Ayyām* de Ṭahā Ḥusayn). Unamuno expresa al respecto que “toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico... y si éste [el autor] pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haber-

protagonista rememora escenas de un pasado más o menos remoto: *Şurāj fi layl ṭawīl* ("Un grito en la larga noche")²⁷ o el autor le sitúa en los mismos lugares (Jerusalén, Belén, Bagdad) en los que él se encontraba entre 1948 y 1949 —período coincidente con el tiempo cronológico de la novela— cuando contaba su misma edad: *Şayyādūn fi šārī' ḍayyiq* ("Cazadores en una calle angosta")²⁸ aunque si contrastamos minuciosamente las novelas con los datos biográficos del autor vemos que las similitudes no son tantas como cabría esperar porque los protagonistas de ambas novelas tienen, en nuestra opinión, un carácter simbólico de fuerza cultural y política para acelerar el proceso de transformación de las sociedades palestina e iraquí del momento, lo cual no impide que Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā utilice a sus personajes para verter sus propias opiniones²⁹.

En *Şayyādūn fi šārī' ḍayyiq* se interrumpe el punto de vista en cuatro ocasiones: la primera cuando Ŷamīl recibe una carta de su hermano Ya'qūb desde Belén fechada el 10 de abril de 1949 (pp. 139-41); la segunda cuando Ŷamīl recibe una carta de Sulāfa contándole su situación familiar y personal (pp. 160-165); la tercera cuando Ŷamīl narra al lector la historia de Sulāfa tal como ella se la había contado (pp. 214-222) y la cuarta cuando el autor introduce dos capítulos del diario de 'Adnān Ṭālib (pp. 234-254).

Estas interrupciones, que no rompen la unidad narrativa de la novela, la enriquecen considerablemente al aportar varios puntos de vista simultáneos dentro de la misma obra y constituyen el preludeo de la técnica que utilizará el autor en sus dos siguientes novelas: *al-Safīna* ("El barco")³⁰ y *al-Baḥṭ 'an Walīd Mas'ūd* ("Buscando a Walīd Mas'ūd")³¹.

En *'Ālam bilā jarā'iṭ* ("Mundo sin mapas")³² utilizan igualmente

lo hecho suyo, parte de sí mismo (*Obras completas. Cfr. Antonio Prieto: Morfología de la novela. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 26-27*).

²⁷ Bagdad, Maktaba al-šarq al-awṣat, 4.ª ed. 1985.

²⁸ Bagdad, Maktaba al-šarq al-awṣat, 3.ª ed. 1985.

²⁹ Aunque no son necesariamente los protagonistas los portadores de las opiniones del autor.

³⁰ Beirut, Dār al-Adāb, 3.ª ed. 1983.

³¹ Idem. 2.ª ed. 1981.

³² Novela escrita en colaboración con 'Abd al-Raḥmān Munfi. Beirut, al-Mu'assasa-l-'arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, 1982.

ambos autores el narrador-protagonista en primera persona, interrumpiendo el curso de la narración por medio de otros recursos técnicos: las cartas de Naʿwà al-ʿĀmirī a ʿAlāʾ Naʿīb (pp. 54-60, 347-49), la introducción de algunos fragmentos de la novela que escribe ʿAlāʾ, titulada “Arbol de fuego” (pp. 212-230) y un apéndice que incluye una especie de informe secreto el asesinato de Naʿwà y las notas de un artículo que ʿĀlāʾ había intentado publicar (pp. 376-83).

Todos los acontecimientos y personajes están vistos, a pesar de todo, a través de los ojos de ʿAlāʾ que presenta su punto de vista no sólo como el narrador-protagonista en primera persona sino también como el autor de algunas novelas.

Mediante la introducción de fragmentos de las novelas del personaje principal, consiguen por un lado que ciertos temas sean contemplados desde diferentes ángulos y por otro crear una ilusión de verosimilitud ³³.

De todo lo expuesto hasta aquí podemos deducir que el uso preferente del narrador-protagonista en primera persona obedece a un deseo de penetración por parte de ʿĀbrā Ibrāhīm ʿĀbrā en la mente del protagonista principal de cada una de las novelas y relatos. Esta técnica, sin embargo, no le resulta útil para el resto de los personajes porque, como indica David Madden: “each type of point of view allows the writer its own particular freedoms and imposes its own particular limitations” ³⁴. De ahí que el autor recurra a la multiplicidad de los puntos de vista.

c) *Perspectivismo múltiple:*

Otra forma de omnisciencia consiste en el conocimiento, no desde un punto de vista superior e inhumano, al modo del narrador omnisciente, sino acumulando la información que sobre un personaje tienen los restantes. Es esta una visión plural, polivalente o pluriperspectiva;

³³ Por ejemplo, cuando Riyāḍ al-Burhān, el protagonista de la novela de ʿAlāʾ, critica las ideas de éste sobre la revolución, el cambio y el papel de los intelectuales, el lector imagina durante unos segundos que ʿAlāʾ es una persona real y no un mero personaje ficticio.

³⁴ *Op. cit.*, p. 112.

una omnisciencia auténtica, natural y subjetiva de cada personaje ³⁵. La diferencia es que en la visión omnisciente lo fundamental es el don de penetración, de videncia; mientras que en la visión estereoscópica lo es de ubicuidad. El autor nunca se asoma; el mismo narrador parece ausente, situado en la posición de “indagador” ³⁶ que se afana en escudriñar la verdad a través de las diferentes versiones que se van dando de los hechos ³⁷.

Los ejemplos más claros de perspectivismo múltiple nos vienen, quizás, del campo cinematográfico aunque en literatura, ya desde comienzos de siglo, existen ejemplos de novelas experimentales escritas por varios autores cada uno con su punto de vista ³⁸, lo cual se acerca bastante al pluriperspectivismo, desarrollado con gran brillantez, por ejemplo, por Virginia Woolf en *Las olas*, novela en la que presenta una serie de acontecimientos vistos a través de seis personajes (tres masculinos y tres femeninos), cuyos monólogos oímos sin que se nos diga expresamente quién habla.

James, por su parte, pretendía mostrar a sus personajes como viéndose en un juego de espejos. Lo esencial para él era sustituir la mirada omnisciente del relator por la mirada de los personajes. El punto de vista adoptado por el narrador es sucesiva y alternativamente el de cada uno de los personajes.

Esta mirada oblicua fue la que después de la Primera Guerra Mundial emplearon May Sinclair, Clemence Dane, Virginia Woolf, Joseph Conrad (1857-1924) y posteriormente fue cara a William Faulkner, afecto a contar un mismo hecho repetidas veces desde distintos enfoques, lo que hace en muchas de sus novelas disimulando la técnica o empleándola ocasionalmente, después de haberla utilizado de modo

³⁵ Según Scholes y Kellogg, esta técnica fue muy empleada por el griego Heliodoro de Emesa (s. 3.º a. C.) y sus imitadores europeos, como Madeleine de Scudery (1607-1691) y se convirtió en una característica de las primeras novelas románticas de la variedad gótica (*The Nature of Narrative*, London, 1966, p. 262). Vid., asimismo García Gual, Carlos: *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, especialmente las pp. 289-313).

³⁶ Scholes y Kellogg utilizan la palabra “Histor” y aclaran que fue usada por Homero en el sentido de “inquisidor”, no en el de historiador porque ese concepto no existía para él: “It is historical person, places or events, and combines them with characteres derived from myth in a fictional fusion which generates its own narrative devices and techniques” (*Op. cit.*, p. 58).

³⁷ Scholes y Kellogg: *Op. cit.*, p. 263.

³⁸ Por ejemplo, *The Whole Family* (1908) de James y once escritores más.

sistemático en *Mientras agonizo* donde cada capítulo lleva por título el nombre del personaje desde el que se contarán los hechos. *La colmena* de Cela está clara e intencionadamente basada en esta técnica narrativa.

Dentro de la novela árabe, ésta es una de las técnicas más recientes. Fathī Gānim, por ejemplo, la utilizó en su novela *al-raʿyul alladī faqada ẓillahu* (“El hombre que perdió su sombra”) (1960). Gaʿib Ṭuʿma Farmān en *Jamsa aṣwāt* (“Cinco voces”) (1967) y Naʿyib Maḥfūz en *Mīrāmār* (1967).

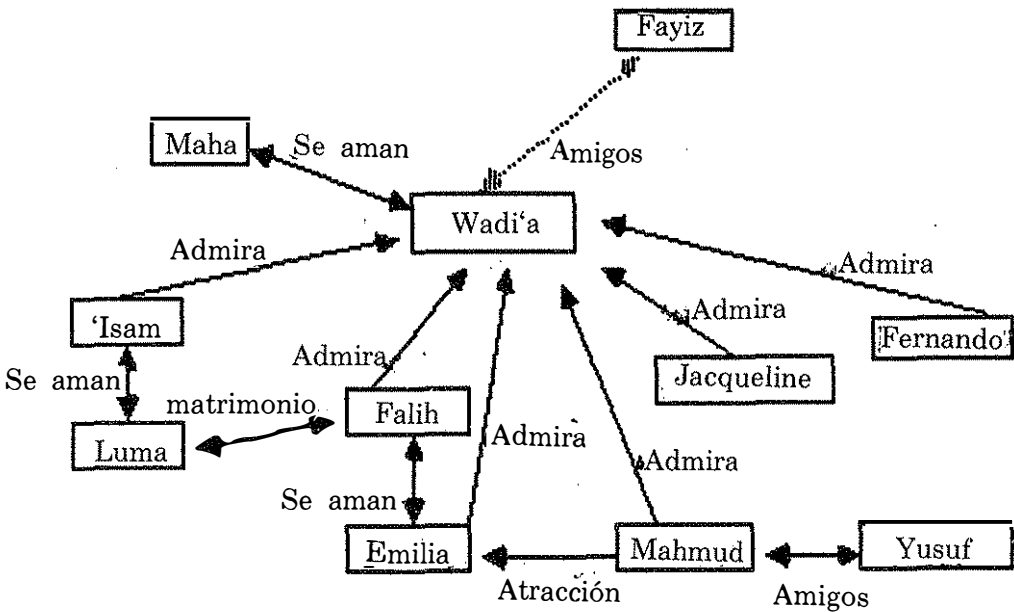
En *al-Safīna* utiliza ʿAbrā Ibrāhīm ʿAbrā la multiplicidad de puntos de vista para hacer llegar su mensaje al lector de una forma más efectiva. Reparte los diez capítulos de la novela entre dos personajes principales y un personaje secundario. ʿIṣām al-Salmān narra el primero, tercero, quinto, séptimo y noveno. Wadīʿ ʿAssāf el segundo, cuarto, sexto y décimo, mientras que del octavo se ocupa Emilia Farnesi, dándonos cada uno un retazo, una perspectiva diferente y complementaria de los otros personajes.

Paralelamente existe otro nivel de narración dentro de la novela, la de aquellos personajes que están presentes en el relato y cuyas voces oímos unas veces directamente, por medio de los diálogos, y otras de los narradores. ʿIṣām, por ejemplo, habla de Lumà, Wadīʿ, Emilia, Fāliḥ, Yūsuf Ḥaddād, Maḥmūd al-Rašīd, Jacqueline Durand, Šawka Abū Samra y Fernando Gómez. Wadīʿ habla, además de éstos, de Mahā e ʿIṣām, entre otros. Emilia dedica el octavo capítulo a contar su relación con Faliḥ.

Existe además un tercer nivel dentro de la novela constituido por aquellos personajes que aparecen mencionados sin estar presentes, como Nimr al-ʿAḡimī, Fāyiz Atalla, el padre de ʿIṣām al-Salmān, Mišāl Abū Saʿdah...

En el siguiente esquema intentamos ofrecer una rápida visión de los personajes principales y la relación existente entre ellos:

El personaje que acapara la atención del lector es, sin duda, Wadīʿ ʿAssāf porque además de los capítulos por él narrados, ʿIṣām se centra en este personaje en muchos de sus capítulos, tratando de asumir su conciencia y hasta su lenguaje, acercándose a él lo más posible —aunque sin prestarle la palabra— de forma que tenemos la impresión de oír al propio Wadīʿ, a lo que contribuye la ausencia de guiones, comillas y verbos como “dijo”, “pensó”, “respondió”, “le pareció”,



“creyó”, “se preguntó”... que introducen los estilos directo e indirecto para dejar paso al indirecto libre, próximo al monólogo interior aunque la perspectiva mantiene como punto original de mira al narrador.

De esta forma consigue *Yabrā Ibrāhīm Yabrā* presentar al lector diversas facetas de un mismo personaje, creando un ambiente intimista y verosímil (cuando el personaje cuenta sus propias experiencias) y dando a la vez la impresión de objetividad y sentido crítico (cuando el personaje es visto a través de los ojos de los demás).

En *al-Baḥṭ 'an Walid Mas'ūd* encontramos igualmente la multiplicidad de puntos de vista siempre con el narrador en primera persona.

La ausencia de Walid, el controvertido personaje palestino, se ve compensada por la presencia de la cinta grabada que dejó en el coche que abandonó en la carretera que conduce a Siria a través del desierto, cerca de Ruṭba³⁹.

Las conjeturas entre sus amigos iraquíes acerca de su destino, tras escuchar la grabación de la cinta, se presentan en la novela a través de las versiones de varios personajes.

³⁹ *al-Baḥṭ 'an Walid Mas'ūd*, p. 16.

Se divide la novela en doce capítulos repartidos, desde el punto de vista narrativo, del siguiente modo: el primero, el segundo y el último los narra ʿĀwād Ḥusnī el tercero ʿIsā Nāṣir, el carpintero y antiguo amigo de Walīd que reside en Ammán, el quinto lo narra el psiquiatra Ṭāriq Raʿūf; el séptimo Maryam al-Ṣaffār; el noveno Wiṣāl Raʿūf (Ṣahd) y el décimo el hijo de Walīd, Marwān. Los tres restantes: cuarto, sexto y octavo los narra el propio Walīd, centrándose en su infancia en Palestina y su vida posterior en el exilio.

De este modo podemos contemplar al personaje que constituye el centro de la novela desde diferentes ángulos, a través de la visión de diversos personajes que han tenido relación con él, los cuales presentamos de forma esquemática en el siguiente gráfico.

d) *Monólogo interior:*

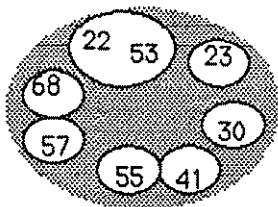
En relación con el narrador-protagonista en primera persona están el “*monólogo interior*” y el *stream of consciousness*, términos frecuentemente asociados ⁴⁰ aunque son dos aspectos distintos dentro de la novelística contemporánea ya que el primero es un término literario equivalente a soliloquio mientras el segundo es un término psicológico ⁴¹.

La aparición de esta técnica, así como la del “tempo” lento, se debe en gran parte a los descubrimientos de S. Freud en el campo de la psicología y aparece por primera vez en la literatura francesa en la

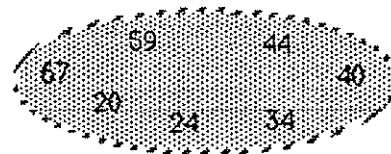
⁴⁰ Leon Edel: *The Modern Psychological Novel*. New York, Grove Press, 1955, p. 56. Humphrey, Robert: *Stream of consciousness in the Modern Novel*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1959, pp. 23-24. Bowling, Lawrence Edward: “What is the Stream of Consciousness Technique?” *PMLA*, LXV, 1950, p. 333. Sin embargo para Rober Humphrey “The technique of stream of consciousness may be defined, simply, as the novelistic technique used for representing the psychic content and processes of a character in which an omniscient author describes that psyche through conventional methods of narration and description” (*Op. cit.*, pp. 33-34) mientras que el monólogo interior es una técnica “which reveals the minds of characters and presents not actions and speech or even thoughts in logical and grammatical order; rather, it attempts to present what has been called the mind’s ‘pre-speech levels of consciousness’ in such a manner (commonly without punctuation, logical transitions, or conventional syntax, and with little or no intervention by the author) as to suggest the fluid and unending activity of the mind, with all its apparent irrelevancies” (Barnet, Sylvan y otros: *A Dictionary of Literary Terms*. Boston, Little, Brown and Company, 1960, p. 62).

⁴¹ Scholes, Kellogg: *Op. cit.*, p. 177.

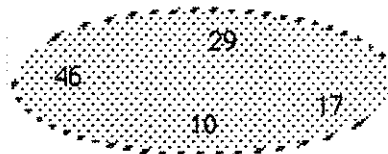
Sucesos de otros personajes



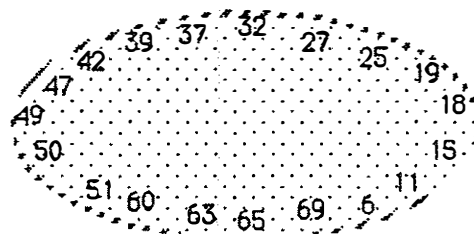
Infancia



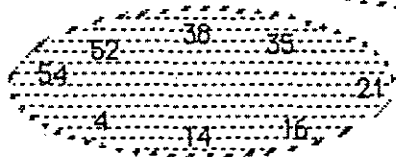
Trabajo con S. Sanub
otros hechos



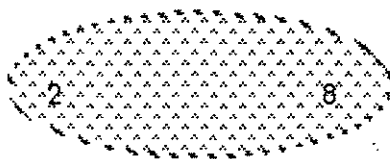
Vida con Sumayya



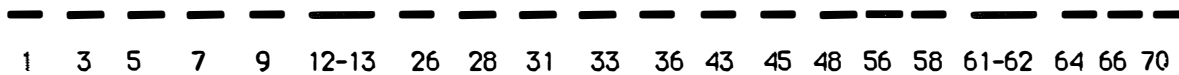
Trabajo con Inayat
y éxito literario



Pasado reciente



Presente



novela de Dumas padre *Ving ans après* (1845). Posteriormente la emplea Edouard Dujardin en su novela *Les lauriers sont coupés* (1888) y ha sido uno de los recursos más utilizados por la narrativa actual a partir de la publicación de *Ulysses* (1922) de J. Joyce ⁴².

Yābrā Ibrāhīm Yābrā, al igual que la mayor parte de los novelistas árabes contemporáneos, lo emplea constantemente, tanto en los relatos como en las novelas.

Cuando utiliza el narrador en tercera persona, éste se retira para sustituir su propia narración por el mero registro de la conciencia del personaje. En la narración en primera persona, en un momento dado, el narrador-personaje abandona todo intento de exposición clara e hilvanada para reproducir simplemente su yo interior.

De esta forma consigue crear unas obras extraordinariamente subjetivas por la frecuente ausencia de la voz del narrador, que adopta el “punto de vista” del personaje y ve cómo el pensamiento va surgiendo y formándose, confuso en ocasiones.

e) *Stream of consciousness*

El novelista contemporáneo ha querido representar el proceso de la experiencia humana de un nuevo modo, de forma más convincente y natural que a través de las técnicas tradicionales. Para él los personajes de ficción no pueden concebirse como estado sino como proceso de un devenir constante e interrumpido, dentro de lo que Bergson ha llamado *durée réelle* ⁴³.

Son tres las bases filosóficas bergsonianas desde las cuales se lanza este tipo de novelista: la duración, la memoria involuntaria y la intuición.

El fluir ininterrumpido de nuestros pensamientos es para Bergson la *durée*, un proceso creativo de evolución que por sí mismo no conduce al análisis lógico ni al intelectual. La *durée* o tiempo psicológico es el punto clave de la novelística de *stream of consciousness*. Esta dura-

⁴² En España, por ejemplo, el uso del monólogo interior se ha generalizado extraordinariamente desde la publicación de *Tiempo de silencio* de Martín-Santos.

⁴³ Cfr. Silvia Burunat: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid, 1980, pp. 12 y ss.

ción, este tiempo interior es el que preocupa al novelista, en oposición al tiempo cronológico y en la representación de esa *durée* radica el único y verdadero modo de captar la experiencia estética.

El tratamiento del tiempo es esencial en este nuevo proceso de novelar. Las horas, los días, los meses, y los años sólo constituyen representaciones simbólicas. El verdadero tiempo, la *durée* bergsoniana no se puede medir. El tiempo medido se convierte en espacio, pierde su cualidad esencial. La verdadera noción de tiempo es la subjetiva, inmensurable. Es el tiempo mental que hace a las novelas convertirse en ríos en constante fluir donde los recuerdos y las visiones constituyen el punto de partida. Los recuerdos y deseos aparecen mezclados, el tiempo se vuelve la esencia pura de la realidad, una sucesión de cambios cualitativos que se pueden fundir unos en otros sin límites precisos, un devenir constante que es en sí mismo la realidad.

Este nuevo concepto de la experiencia como un constante fluir que sólo se puede comprender en términos intuitivos resulta el principio de la novela de *stream of consciousness*. Detrás de este proceso siempre tropezamos con la *durée* de Bergson para quien hay dos enfoques posibles de la realidad: uno que adopta un punto de vista en relación a un objeto y se detiene frente a lo relativo y otro que busca una identificación intuitiva con el objeto mismo en un esfuerzo por poseer el original.

Esta interpretación de la realidad es, obviamente, la que el novelista de *stream of consciousness* desea alcanzar. Todos los detalles descriptivos y analíticos deben desaparecer o reducirse a un mínimo para así poder captar mejor el original, para llegar a la realidad de la conciencia pasando a través del menor número posible de "velos".

El novelista que emplea este método tropieza con la dificultad de expresión mediante el lenguaje comúnmente establecido y trata de subsanarlo volviendo a crear el idioma, dándoles a las palabras significados distintos, revolucionando la puntuación o simplemente ignorándola, yuxtaponiendo los elementos gramaticales y, finalmente, valiéndose de la repetición, los símbolos y asociaciones libres. Las palabras aparecen separadas de su contexto habitual porque el novelista las emplea en nuevos arreglos y combinaciones. Para establecer la continuidad del fluir de la conciencia, se vale de toda clase de recursos lingüísticos, que muchas veces ha de encontrar en el acto mismo de su escritura.

Fue ésta una conquista de gran valor expresivo prontamente asimilada por la novela moderna y diseminada entre los otros procedimientos técnicos hasta darse inconscientemente en la manifestación narrativa por ser el recurso literario más adecuado para la representación novelística del alma humana y de sus problemas.

Freud abre para los novelistas el mundo maravilloso y desconocido del inconsciente, levanta la censura de la razón, la acción dilucidante del análisis, desata las válvulas del subconsciente... Otra influencia de Freud se puede apreciar en el imperativo sexual que aparece en muchos de los monólogos interiores, así como la aparición de sueños, ensueños, delirios e incongruencias propios del surrealismo.

También el simbolismo es responsable, en gran parte, del desarrollo de la técnica de *stream of consciousness*. El mundo del novelista contemporáneo es tan complejo y especial, tan oscuro y fantástico como el de los poetas simbolistas, con los que comparten la preocupación por descubrir la intimidad de las cosas, en lugar de conformarse sólo con mencionarlas, estableciendo unas asociaciones de ideas a veces complicadas.

Mediante este procedimiento, la estructura subjetiva alcanza su máxima facultad de manifestación, su técnica más expresiva para exteriorizar la mayor y más escondida intimidad.

Al emplear esta técnica, el novelista sustituye la memoria lógica, que encadena el presente al pasado, por una memoria poética que reconstruye el pasado como si se tratara del presente —de acuerdo con Bergson, nuestro pasado permanece siempre en la conciencia individual y espera la oportunidad de salir a la superficie—. De ahí la analogía entre este tipo de novela y el cine por el empleo de *flashbacks*.

Utilizado por novelistas de lengua inglesa, como Dorothy Richardson, en su extensa biografía psíquica o en *Les lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin, *el stream of consciousness* fue una necesidad técnica que la estructura subjetiva iba sintiendo para encerrarse consigo misma y su desplazamiento interior a los personajes que alcanzó su plena complejidad formal y semántica en *Ulysses*, junto al valor simbólico de sus personajes.

Entre los novelistas franceses contemporáneos tenemos a Marcel Proust, quien aunque nunca aplicó en la práctica la técnica de *stream of consciousness* dejó con sus ideas y experimentos sobre el tiempo todos los ingredientes para los futuros novelistas.

El verdadero novelista, según Bergson, debe preocuparse principalmente por la búsqueda y exposición de las relaciones entre las cosas, debe presentar las ideas y sentimientos de sus personajes en su más prístina frescura, omitiendo los obstáculos que puedan interponerse entre nuestra conciencia y la realidad. Como la palabra escrita es un obstáculo para esta exposición, la expresión literaria del novelista contemporáneo se caracteriza por la falta de confianza en la palabra. Esto se manifiesta de modos diversos: oraciones truncadas, frases abruptas, palabras amputadas...⁴⁴.

Joyce crea una obra cerrada donde el contacto social gira en torno a un individuo; se proyecta por unos estadios del subconsciente cuya introspección señala un estilo peculiarísimo en el que la transgresión gramatical se produce en frecuentes distorsionamientos de la estructura sintáctica, de juegos onomatopéyicos, de nuevos vocablos forjados por la yuxtaposición de étimos no ingleses...

Yābrā Ibrāhīm Yābrā utiliza el *stream of consciousness* tímidamente en algunos de sus relatos y con mayor profusión en las novelas, especialmente el *al-Safīna* y *al-Baḥt 'an Walīd Mas'ūd*, en esta última por medio de la cinta grabada que Walīd deja en el coche.

Es un discurso directo, una comunicación inconsciente del personaje, tal y como fluye su pensamiento y sin dirigirse a nadie: ni al lector ni a otros personajes, que ocupa unas nueve páginas —con frases carentes de orden lógico que constituyen la expresión de los pensamientos y preocupaciones de toda su vida, con especial hincapié en su juventud y en los personajes femeninos y contiene las nociones y pensamientos claves que se desarrollan a lo largo de la novela.

Walīd cuenta hechos de su pasado contemplados con la relativa ajenidad que impone el tiempo. Sobrevive el apego a la propia identidad pero hay un desapego a la distancia temporal, produciéndose lo que Rousset llama “doble registro”⁴⁵, alcanzando una fusión íntima de textura y estructura mediante recursos pertenecientes al campo de la música y mediante el uso de símbolos e imágenes en relación espacial pero independientes de una secuencia temporal. Todo ello confiere a la novela una estructura vertical, a la vez que la combinación de frases poéticas y musicales le dan una dimensión espacial:

⁴⁴ Basta observar la concepción del tiempo proustiano o los buceos en el pasado inmediato de Pío Baroja para ver la influencia decisiva de Bergson.

⁴⁵ Jean Rousset: *Forme et signification*, p. 45 (Citado por Tacca, Oscar: *Op. cit.*, p. 138).

Subió ʿĀmir el volumen y surgió la voz de Walīd a través de los grandes altavoces estéreos: una voz desfallecida, extraña que nos resultaba conocida y desconocida a la vez [...]. La voz se esparció por el jardín [...] como si procediera de otro planeta [...] poco a poco fueron surgiendo las palabras:

“Un saco de libros de color verde de color aceituna lleno de libros cuadernos lapiceros y pinturas en la época escolar colgado al cuello [...] el libro del secreto de los héroes de extraños nombres Hércules, Ulises [...] cogí el saco lo vacié sobre el alféizar de la ventana y me fui con Sulaymān y ʿAbd saltando por las huertas hacia los olivos que se renuevan constantemente. Recogemos las aceitunas caídas sobre los espinos las piedras y la tierra o las que quedan en las ramas altas [...] todo el mundo no son más que olivos desnudos y pesados [...] oh John Keats oh estrella reluciente ojalá fuera firme como tú pero nosotros somos niños de ocho nueve diez años si tuviera dinero dijo el šeyj Salim con toda seriedad [...] comeríamos arroz con trozos de carne y el cura de lengua barba blanca [...] le dije no quiero llevar bigote me rasuraré siempre respondió si te dejas un bigote como una línea negra sobre el labio superior dibujada con carbón parecerás un actor de cine [...] pero yo te quiero con bigote o sin él dice hundida en el gran sillón sus pechos son como dos bolas de marfil su falda abierta, ceñida a la cintura y sus muslos reciben el calor del fuego ardiente sobre el cobre fundido en el horno negro y grande los días en que íbanos al mar y cogíamos el viento de la tempestad glaciari mientras los jinetes de la espuma surgían en medio del mar y corrían a la orilla para destruir nuestros pies luchando en la arena y sus labios fríos perfumados como la lluvia mi mejilla sobre su pelo volador y mi pelo vuela a pesar de sus dedos enterrados en él asomamos la cabeza por la ventana del tren ruidoso que silba a través de las verdes tierras [...] te veo sentada entre las ramas como un copo de nieve y tus pies moviéndose entre las aceitunas no no es un olivo no puedo olvidar los olivos la tierra roja y las cuevas sombrías frías en las que comíamos higos y uvas en grandes racimos que cogíamos de las viñas te tumbas como preñada sobre la tierra roja [...] Mar-yaaaam tráeme (yibī) el almuerzo [...] los días de Safar Barlik y el hambre que nació después del hambre [...] el camino corre alejándose de nosotros [...] las montañas huyen [...] Šahd tu nombre es extraño como tú te como la espina como si fuera el panal tú eres mi hombre ideal desde hace años no lo sabes o has querido huir de mí huiré yo de ti también después de hacerme caer huiré porque siempre huyo corro hasta que me caigo de bruces cojo su cara alegre entre mis manos y me quedo mirando sus ojos su nariz su boca fría apetecible no huiré desde hoy y al día siguiente huiste viajaste [...] me encontré a tu hijo Marwān qué ojos tan bellos brillan por el hueco que deja la Kūfiyya que rodea su cabeza [...] se llenan las casas de ruido y por la noche se suceden los aullidos y los ladridos de una montaña a otra de un valle a otro mientras permanezco tumbado en la azotea del monasterio antiguo cerca de las campanas; abrazo una piedra que se ha caído de su colum-

na qué bella la columna tanto erguida como tumbada tiene grietas producidas por el sol y la lluvia invierno tras invierno siglo tras siglo es la música de la que no puedo librarme como el que tiene un vicio secreto y no puede contar a nadie sus deliciosos sueños manchados terribles mientras Šahd pasa junto a mí en su coche y vuelve para robarme la seguridad y la calma y me amenaza con que no volverá hasta que le pague mil palabras para ponérselas en el dobladillo entre sus pechos soy rico mi riqueza son las palabras [...] me muero de miedo por él del mismo modo que me muero de miedo por Rīma quizás comió una de las manzanas de la locura que llenan el paraíso del mundo como comió Rīma quizás hasta los coches antiguos en los que subimos al mediodía los días de julio por las carreteras de Bagdad desde al-Karāda a al-Wazīriyya junto a ella y la manzana verde en un saco de hojas en su regazo el frío de las montañas y la brisa de la primavera mientras tenemos que el conductor se vuelva hacia nosotros a pesar de que sabe que flirteamos a su espalda mientras él fustiga a los pobres caballos con suavidad y acaso alguien quiere atravesar el tiempo o resumir la distancia y tenemos manzanas suficientes para cincuenta Evas:

Le dijo hermana dame un poco de agua pero Sāhira no sabe lo que significa la maldad y su virginidad en su juventud es como una de las rojas flores de Bagdad locas y sus grandes ojos lanzan un deseo que quema como los fuegos que se prenden en las noches de sequía [...] la cara de Šahd es como una perla como la manzana de los locos me ofrece los pezones como promesa de premio y castigo me los como y enloquezco mientras ella se levanta la falda para demostrar que tiene los muslos más bellos de toda la ribera del Tigris desde que fracasó ʿĪštār en seducir a Kilkāmiš y yo soy el mono con pelo en el pecho un grito en las primeras selvas me sube a la garganta y la funde en palabras de leche y miel la civilización y el refinamiento no necesita más que a Mozart [...] y entre ella y yo este inmenso desierto tengo celos de mi mano porque hizo lo que hizo y sentí lo que sentí dije si pudiera poner mis deliciosos sentimientos en una caja de terciopelo para que relucieran como el brillante en una noche oscura en el mundo de las bestias que parten los guijarros y juegan con sus guijarros eres un pato salvaje huye huye antes de que me reí de su poesía y dije dónde voy a ir dijo huye hasta donde te lo permitan tus alas [...] salió en el coche diciendo huye antes de que pase el tiempo ha pasado el tiempo siempre pasa el tiempo llegamos tarde donde no necesitamos vuelos ni alas y nos atacan los cuervos en la claridad del día y en la oscuridad de la noche indistintamente indistintamente no no no no no no hace veinte años lo decía con orgullo y diez años antes lo decía con ilusión y terquedad y ahora lo digo sin una pizca de interés pero sus raíces en el pecho en el hígado y en las entrañas y no me importa quién lo oiga porque al actor no suele importarle quién se sienta en la sala ni siquiera si hay una sala a pesar de que está en medio del escenario soltando su grito en las entrañas de la oscuridad antes de que caiga el telón y viene Šahd por el Eu-

frates por el desierto para encontrarse con su amado mientras él suelta las palabras en las entrañas de las tinieblas femeninas preñadas de imposibles y guarda los buhos, los cuervos y los ruiseñores entre sus muslos hasta el momento del amor y la muerte ⁴⁶.

f) *Narrador-transcriptor*

La imposibilidad de neutralidad absoluta ha sido el móvil secreto de la técnica del “transcriptor”. En lugar de adoptar un discurso lo más impasible, lo más neutro y lo aséptico posible, en la novela epistolar el autor niega su autoría, quedando así a salvo la objetividad del relato.

Se trata de un largo soliloquio, a manera de extensa confesión que presupone un verdadero destinatario, a veces totalmente ausente del relato y de quien no se tiene para nada en cuenta su posible opinión. Este tipo de epistolario tiende a confundirse con el diario íntimo o las memorias (las memorias implican una distancia temporal con lo narrado; el diario, en cambio una coetaneidad mientras que las cartas pueden saltar libremente de lo uno a lo otro).

Es un diálogo del que sólo escuchamos una voz, como es el caso de la conversación telefónica en que sólo oímos a uno de los interlocutores; el lector recompone mentalmente los estados de ánimo.

El relato asumido por un personaje entraña la limitación del punto de vista y la subsecuente restricción del campo. La posibilidad de una composición de libertad prácticamente ilimitada nace desde el momento mismo en que puede verse la materia narrativa distribuida en piezas sueltas y unitarias (las cartas) ⁴⁷.

Yābrā Ibrāhīm Yābrā utiliza el recurso epistolar en varias de sus obras para evitar el estático punto de vista único y conseguir una mayor distancia espacial: en “Nawāfid muglaqa” lo hace en dos ocasiones; en la primera Amīra envía al protagonista una breve nota ⁴⁸. En

⁴⁶ *Al-Baḥt ‘an Walīd Mas‘ūd*, pp. 25-33.

⁴⁷ La multiplicación del número de los corresponsales puede resultar, de hecho, un hábil recurso de sustitución de la omnisciencia del autor.

⁴⁸ En: *‘Araq...* p. 100.

la segunda le confiesa sus sentimientos y las razones que la impulsaron a casarse con otro ⁴⁹.

En *Şayyādūn fī šārī' dayyiq*, Ŷamīl recibe una carta de su hermano desde Belén en la que cuenta la situación de los refugiados palestinos y la actividad de los misioneros americanos. De esta forma consigue el autor presentar de forma directa y simultánea acontecimientos que se están produciendo en dos áreas geográficas distintas (pp. 134-140).

Sulāfa le envía también una carta en la que le expresa sus íntimos sentimientos lo cual constituye una extraordinaria penetración psicológica por parte del autor en el misterioso mundo femenino (pp. 160-161).

En *al-Baḥt 'an Walīd Mas'ūd* las cartas son igualmente un elemento importante dentro de la narración porque sirven para desvelar la personalidad de Walīd, así como sus relaciones con las mujeres.

Walīd escribe una carta a una mujer que parece ser Maryam al-Şaffār, como cree Ṭāriq Ra'ūf o Ŷinān al-Ṭāmir, como cree ella misma. Sin embargo, como observa Ṭāriq, la carta es un documento revelador, desde el punto de vista psicológico, escrito por un consumado profesional (p. 141).

La carta muestra que Walīd ha establecido una nueva relación con una mujer distinta a la que va dirigida lo cual utiliza Ṭāriq como una evidencia de la naturaleza donjuanesca de Walīd lo que le lleva a la conclusión de que sufre el complejo de Edipo. Aquí la carta sirve como otra fuente de información, es como uno más de los narradores que aparecen en la novela.

En *'Ālam bilā jarā'iṭ* se utilizan las cartas de una forma similar; la correspondencia entre 'Alā' y Naŷwa forma parte del desarrollo de los acontecimientos y las cartas revelan aspectos de ambos personajes.

Los diarios tienen tanta importancia como las cartas para revelar el carácter y los íntimos pensamientos de los personajes. Por ejemplo, el doctor Rāfid al-Ḥalabī escribe en su diario sus impresiones y observaciones sobre cierta mujer con la que tiene relaciones íntimas: Hudā Mamdūḥ. Aquí el uso del diario sustituye al monólogo interior porque revela los pensamientos íntimos de Rāfid ⁵⁰.

En *Şayyādūn fī šārī' dayyiq* el diario juega un papel esencial. Se in-

⁴⁹ *Idem.*, pp. 105-106.

⁵⁰ *Idem.*, pp. 117-118 y 124.

cluyen en el capítulo 34 dos capítulos del diario de 'Adnān 'I'ālib que ocupan más de veinte páginas con las que el autor consigue de forma magistral revelar de forma directa y creíble la personalidad y los sentimientos de este personaje (pp. 234-236).

En *al-Safīna* lo usa no sólo para impulsar el desarrollo de los acontecimientos hacia el clímax, como en *Şayyādūn fī šārī' dāyyiq*, sino como *flashback* para prolongar en el pasado ciertos acontecimientos rotos por el tiempo cronológico u horizontal: las breves páginas tomadas de la carpeta de Fāliḥ muestran, además de su teoría personal de individuo preocupado por temas sociales, políticos y psicológicos (p. 184).

En *al-Baḥṭ 'an Walīd Mas'ūd* el uso del diario no ayuda mucho a desvelar el misterio que envuelve a los personajes: Tāriq que está tratando a Maryam al-Şaffār de sus constantes jaquecas y náuseas como consecuencia de su penosa relación matrimonial, revisa el diario de ésta para esclarecer algunos aspectos de la misteriosa vida de Walīd con quien Maryam ha tenido una relación amorosa y puede proporcionarle ciertas claves de su personalidad. Sin embargo el diario no proporciona ninguna pista clara.

Una modalidad del uso de cartas como medio de comunicación directo, no sólo de los personajes de la novela sino también entre la novela y sus lectores, es la de la cinta grabada que aparece en la novela *al-Baḥṭ 'an Walīd Mas'ūd*. El uso de este instrumento que se ha convertido en algo muy corriente en la actualidad, como apunta Muḥsin Yāsīm al-Mūsawī⁵¹ proporciona a la novela una estructura técnica especial⁵².

La cinta contiene un material informativo de primera mano sobre el misterio de Walīd contado por el propio personaje además de arrojar luz sobre otros personajes que juegan papeles principales en la novela. Igualmente es un torrente de pensamientos y sentimientos que muestran el mundo íntimo de Walīd, ayudan a comprender diversos aspectos de su personalidad y proporciona información sobre otros personajes.

⁵¹ Al-Mūsawī, Muḥsin Yāsīm: "al-Mutagayyir al-ittişālī fī-l-riwāya al-'arabiyya", en: *al-Adāb*, 1-3, 1984, p. 96.

⁵² 'Alī As'ad Muḥammad: "al-Baḥṭ 'an Walīd Mas'ūd wa tanwi'āt al-şakl al-mūsīqī", en: *al-Aqlām*, n.º 1, 1983, p. 34.

3) *El tiempo*

La conciencia de la temporalidad humana es una de las grandes vivencias de nuestro siglo, tema de interés filosófico especialmente tratado por Heidegger. La temporalidad ha cobrado tal relieve en la novela actual que para M. Baquero Goyanes “el tiempo es muchas veces el único personaje de la novela moderna”⁵³.

El tiempo puede introducirse en la novela de dos formas: como tiempo novelesco, objetivo, real, es decir, el equivalente a la acción imaginaria o como tiempo psicológico o interior, resultado de la conciencia de cada personaje, lógicamente distinto en los diversos momentos de cada persona. En el primer caso el tiempo no es más que el andamiaje sobre el que se instala la acción o el límite en el que se encierra ésta. El tiempo psicológico, en cambio, se ofrece como una dimensión dramática del personaje.

Las diferencias en cuanto a la rapidez o lentitud del relato —una vida humana puede contarse en una página y, por el contrario, un incidente nimio puede ocupar varios capítulos— son algo más que simples recursos expresivos. Son manifestaciones de distintas maneras de sentir el tiempo y, en los casos extremos, están tan adheridas a la inquietud temporal que de objeto signifiante pasan a ser cosa significada.

Sobre la importancia de este elemento en la prosa narrativa dice Forster: “In a novel there is always a clock. The author may dislike his clock. Emily Brontë in *Wuthering Heights* tried to hide hers. Sterne, in *Tristram Shandy*, turned his upside down. Marcel Proust, still more ingenious, kept altering the hands, so that his hero was at the same period entertaining a mistress to supper and playing ball with his nurse in the park. All these devices are legitimate, but none of them contravene our thesis: the basis of a novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time sequence”⁵⁴.

⁵³ Cfr. Tomás Yerro: *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Ed. Universidad de Navarra, S.A. 1977, p. 103.

⁵⁴ *Aspects of the Novel*, p. 46. Jonathan Raban dice comentando la frase: “No narrative exists that does not create some kind of time scheme. For E. M. Forster in *Aspects of the Novel*, there was a clock ticking away in every piece of fiction: some writers speeded this clock up, some slowed it down, some set the hands back or forward, but none were able to abolish the clock altogether”. *The Technique of Modern Fiction*, London, 1968, p. 56.

Cada novela tiene su propio esquema temporal. Puede ser un determinado período (pasado, presente, futuro); una parte del día, como *Ulysses* (1922) de Joyce o quinientos años, como *Orlando* (1928) de Woolf. Puede transcurrir en forma continua, como ocurre en las novelas clásicas, "Guerra y paz" (1863-69), por ejemplo, de Tolstoi o con *flashbacks*, como en *The Sound and the Fury* (1929).

Es un elemento que varía, de acuerdo con la naturaleza de la novela, como apunta Edwin Muir: "in the dramatic novel, then, as in all dramatic literature, times moves and will therefore move to its end and be consumed. In the novel of character as its best we feel that time is inexhaustible"⁵⁵.

Históricamente se observa un cambio en nuestra concepción del tiempo, primero en la pintura impresionista, después en la filosofía de Bergson y, finalmente, en la obra de Marcel Proust.

Para Bergson el pasado tiene una dimensión propia, existe en sí y por sí, en una región propia separada de nosotros. Mediante el mecanismo de la memoria se presenta en un estado de presente. La novela de Proust es como una justificación de la filosofía de Bergson. La existencia pasada adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado⁵⁶.

El tiempo en las novelas de Proust no es un tiempo cronométrico; tiene *durée réelle*, realidad espiritual cuyo ritmo es múltiple e infinito y cuya cualidad y curso se encuentran en íntima relación con los cambios atmosféricos, con el estado de ánimo y hasta con las cosas que nos rodean. El tiempo de Proust tiene una elasticidad y una relatividad extraordinarias, ante las cuales fallan las demás medidas; está sometido a una curvatura irregular, impulsado por mutaciones de orden subjetivo, por la "re-creación" de momentos pasados. Es un espacio-tiempo sin solución de continuidad.

Yabrā Ibrāhīm Yabrā reconoce que la novela de Proust *En busca del tiempo perdido* así como las obras de Faulkner y Joyce fueron algu-

⁵⁵ *The Structure of the Novel*, pp. 80-81.

⁵⁶ El término literario *tempo* se puede aplicar a cualquier novela, sea cual fuere su antigüedad, mientras que la técnica de tempo lento sólo comienza a aprovecharse (y a poder ser estudiada) a partir de la obra proustiana.

nas de las bases en que se apoyó para iniciar su aventura literaria ⁵⁷.

Desde sus primeras obras constituye su principal preocupación la fragmentación temporal ⁵⁸, a pesar de que sus novelas pueden ser consideradas de personajes. Es consciente del dominio del “tiempo vertical” en las modernas corrientes literarias mientras que el horizontal apenas es apreciado ⁵⁹.

Intenta que el lector se embarque con él en al aventura de atravesar profundos y extensos espacios temporales porque para descubrir el presente es necesario bucear en el permanente pasado en el cual tiene su origen el presente ⁶⁰.

Son frecuentes en sus obras las vueltas a la infancia y a la adolescencia de una forma nostálgica que arranca del deseo de recuperar el tiempo pasado, de lanzarse a la búsqueda del tiempo perdido, como hiciera Proust, el primer novelista contemporáneo que convirtió el tiempo en núcleo de la novela.

Se produce una constante repetición de escenas, como si el narrador se negara a soltar los recuerdos arrancados al pasado porque lo efímero del presente se compensa con el pasado.

Al igual que Proust, Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā destruye el tiempo conectando las sensaciones del pasado, presente y futuro; inmovilizando a los personajes o diseccionando en planos sucesivos sus movimientos (psicológicos) con una técnica de cámara lenta cinematográfica. De ese modo, las tres dimensiones temporales se funden y desaparecen mediante el mecanismo asociativo hábilmente utilizado: una sensación táctil, olfativa o visual evoca un suceso pasado y éste, a su vez, engendra una nueva impresión, un nuevo recuerdo que pasa a enlazarse con un suceso actual o futuro que el narrador adelanta ⁶¹.

⁵⁷ “Riyāḥ taftaḥ al-maṣārī' al-mugliqa”. Ap. *al-Fann wa-l-ḥulm wa-l-fi'l*. (“El arte, el sueño y la acción”). Bagdad, Dār al-Ḥurriyya li-l-ṭibā', 1985, p. 258.

⁵⁸ No deja de ser significativo el título de uno de sus relatos “Bidayāt min ḥarf al-yā” cuya traducción sería “comenzando por el final” o “comenzando por la zeta”. El autor atribuye este título a su costumbre de comenzar a narrar por el final para volver constantemente al principio, al contrario del uso tradicional porque cree que esta forma narrativa obliga a la reflexión y, por tanto, a una mejor comprensión (“Ḥawāyis fi 'ālam kulluhu asrār”. Ap. *al-Fann wa-l-ḥulm wa-l-fi'l*, p. 170).

⁵⁹ Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā: “al-Ḥadāṭa fi-l-ṣi'r” (“Lo moderno en poesía”), en: *Fuṣūl*, n.º 1, 1982, p. 264.

⁶⁰ “Ḥawāyis fi 'ālam kulluhu asrār”. Ap. *al-Fann wa-l-ḥulm wa-l-fi'l*, p. 168.

⁶¹ Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā es plenamente consciente del valor y originalidad que su forma de

En *Şurāj fi layl ṭawīl* se pueden distinguir dos clases de tiempos, uno cronológico o secuencial que dura una noche y otro “psicológico” que abarca más de veinte años. El reparto de ambos se realiza en la novela de la forma siguiente:

1) (Tiempo cronológico): ‘Amīn se dirige a la ciudad. Se encuentra a un antiguo amigo. Entra en un café y allí le dicen que una señora de la familia Yāsir desea verle. Sale y se dirige al palacio de la familia (pp. 5-7).

2) (*Tiempo psicológico*): Recuerda la noche que pasó hace pocos meses con ‘Ināyat en una aldea, cerca de la ciudad y cómo ella no pudo dormir en toda la noche por los aullidos de los chacales (p. 7).

3) (*Tiempo psicológico*): Piensa que en esos momentos ‘Ināyat le estará esperando para seguir trabajando con él (p. 7).

4) (*Tiempo psicológico*): Recuerda el día que empezó a trabajar con ‘Ināyat (p. 7).

5) (*Tiempo psicológico*): Se imagina que quizás va a encontrar a Rakazān en el palacio (p. 7).

6) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su fracaso matrimonial (p. 7).

7) (Tiempo cronológico): Un hombre se acerca a saludarle porque cree que le conoce (pp. 7-8).

8) (*Tiempo psicológico*): Recuerda los últimos días que pasó solo, de vacaciones en la montaña, como un ermitaño (p. 8).

9) (Tiempo cronológico): Ve en una esquina de la calle un cartel en el que está escrito el nombre de Šanūb (p. 8).

10) (*Tiempo psicológico*): Recuerda el día en que comenzó a trabajar con Sulaymān Šanūb (p. 9).

11) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su matrimonio con la hija de Sulaymān Šanūb y el posterior fracaso (p. 9).

12) (Tiempo cronológico): Sigue andando, se acerca al centro de la ciudad (p. 9).

13) (*Tiempo psicológico*): Se imagina lo que estará haciendo en ese momento ‘Ināyat y lo que hará cuando él llegue (p. 9).

utilizar el tiempo aporta al desarrollo de la novela árabe: “No creo que nadie haya escrito una novela árabe como *al-Safīna*, incluso *Şurāj fi layl ṭawīl*. De ese modo triunfé desde el principio en mi método que me condujo a mi meta verdadera y me diferenció al mismo tiempo de los demás” (“Mīn al-furū’ ilā al-ḡuḏūr”. Ap. *Yanābī’ al-ru’yā*, p. 138).

14) (Tiempo cronológico): Recuerda los días en que trabajaba con 'Ināyat, alternando ese trabajo con el de periodista y novelista (p. 10).

15) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su fracasado amor con Sumayya (p. 10).

16) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su trabajo con 'Ināyat, consistente en descifrar manuscritos en los que se cuenta la historia de los antepasados de 'Ināyat (p. 11).

17) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su primer día de trabajo con Sulaymān Šanūb y la pelea que presenció (pp. 12-13).

18) (*Tiempo psicológico*): Recuerda el día en que fue a pedir la mano de Sumayya y la negativa de los padres de ésta (pp. 13-18).

19) (*Tiempo psicológico*): Recuerda la primera vez que vio a Sumayya en un día de tormenta (pp. 19-23).

20) (*Tiempo psicológico*): Recuerda los días de su infancia con su padre (pp. 24-25).

21) (*Tiempo psicológico*): Recuerda sus horas de trabajo con 'Ināyat (p. 25).

22) (*Tiempo psicológico*): Narra pasajes de la vida del abuelo de 'Ināyat (pp. 25-26).

23) (*Tiempo psicológico*): Narra pasajes de la vida de su padre (p. 26).

24) (*Tiempo psicológico*): Recuerda los días de la infancia con su padre (p. 26).

25) (*Tiempo psicológico*): Recuerda sus días felices con Sumayya (p. 26).

26) (Tiempo cronológico): Se sienta en un café (pp. 27-28).

27) (*Tiempo psicológico*): Recuerda sus días felices con Sumayya (pp. 28-29).

28) (Tiempo cronológico): Llegan unos amigos al café (Fāris, 'Umar y Dānya) (p. 29).

29) (*Tiempo psicológico*): Recuerda el idilio que mantuvo con Dānya (p. 29).

30) (*Tiempo psicológico*): Narra pasajes de la vida de 'Umar (pp. 29-30).

31) (Tiempo cronológico): Se levanta para ir a saludar a sus amigos y se sienta con ellos (pp. 30-33).

32) (*Tiempo psicológico*): Recuerda la infidelidad de Sumayya (pp. 33-34).

33) (*Tiempo cronológico*): Sigue conversando con sus amigos (pp. 34-36).

34) (*Tiempo psicológico*): Narra fragmentos de la vida de su padre, entrelazados con los de su infancia, antes y después de la muerte (pp. 36-38).

35) (*Tiempo psicológico*): Recuerda el éxito que obtuvieron sus libros (p. 38).

36) (*Tiempo cronológico*): sigue conversando con sus amigos en el café (pp. 38-40).

37) (*Tiempo psicológico*): Recuerda cuando apareció Sumayya en su vida (p. 40).

38) (*Tiempo psicológico*): Vuelve a recordar el éxito de sus libros (p. 41).

39) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su relación con Sumayya (pp. 41-42).

40) (*Tiempo psicológico*): Recuerda una noche de tormenta, siendo niño (p. 42-43).

41) (*Tiempo psicológico*): Narra episodios de la vida de Sumayya cuando era una adolescente (pp. 43-45).

42) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su vida matrimonial con Sumayya (pp. 46-47).

43) (*Tiempo cronológico*): Sigue hablando con sus amigos en el café (p. 47).

44) (*Tiempo psicológico*): Recuerda fragmentos de su infancia (p. 47).

45) (*Tiempo cronológico*): Sigue hablando con sus amigos en el café (pp. 47-48).

46) (*Tiempo psicológico*): Recuerda cuando dejó el barrio humilde de la ciudad en el que vivía para trasladarse a una casa de un barrio más elegante en la que vivía solo (p. 48).

47) (*Tiempo psicológico*): Recuerda la tarde en que se encontró a un antiguo amigo y les sorprendió una tormenta en el humilde barrio en que había pasado su infancia: hubo una inundación y se pasó la noche trabajando para salvar vidas (pp. 49-52).

48) (*Tiempo cronológico*): Se despide de sus amigos y reanuda su camino hacia el palacio de ʻInāyat (p. 52).

49) (*Tiempo psicológico*): Por el camino vuelve a recordar la terrible noche de la inundación y cómo al amanecer llegó a su casa y Sumayya no estaban en la cama. Se durmió agotado y cuando despertó se dio cuenta de que le había abandonado (pp. 53-54).

50) (*Tiempo psicológico*): Recuerda los momentos felices pasados con Sumayya en la cama (p. 54).

51) (*Tiempo psicológico*): Recuerda sus indagaciones para averiguar el paradero de Sumayya (p. 55).

52) (*Tiempo psicológico*): Recuerda los días de desconsuelo, tras el abandono de Sumayya, su posterior recuperación, el éxito de su tercer libro y el interés de 'Ināyat Yāsir para que trabaje con ella (pp. 55-59).

53) (*Tiempo psicológico*): Narra episodios de la vida del abuelo de 'Ināyat (p. 60).

54) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su trabajo con 'Ināyat, tiempo durante el que escribió una novela sobre Sumayya tras lo cual se marchó de la ciudad (p. 61).

55) (*Tiempo psicológico*): Narra fragmentos de la historia de Gazi Pacha, un antepasado de 'Ināyat (p. 62).

56) (*Tiempo cronológico*): Sigue caminando hacia el palacio de 'Ināyat y se imagina a las dos hermanas en la biblioteca con un montón de manuscritos (p. 62).

57) (*Tiempo psicológico*): Narra pasajes de la vida de Rakazān (pp. 62-63).

58) (*Tiempo cronológico*): Se encuentra a un amigo que le pide ayuda para publicar un libro (pp. 64-66).

59) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su infancia en una pequeña ciudad y en un barrio humilde de la ciudad (pp. 66-68).

60) (*Tiempo psicológico*): Recuerda la aparición de Sumayya en su vida y sus encuentros secretos en el campo (pp. 68-69).

61) (*Tiempo psicológico*): Se imagina a Sumayya muerta (p. 69).

62) (*Tiempo cronológico*): Llega a la plaza de la ciudad. Toma un taxi para dirigirse al palacio de la familia Yāsir. Al llegar Rakazān le dice que 'Ināyat ha muerto y le propone que se case con ella (pp. 70-76).

63) (*Tiempo psicológico*): Recuerda a Sumayya (p. 76).

64) (Tiempo cronológico): 'Ināyat le dice que va a destruir los manuscritos (p. 76).

65) (*Tiempo psicológico*): Le invaden nuevamente los recuerdos de Sumayya (p. 79).

66) (Tiempo cronológico): Vuelve a la realidad y se marcha del palacio (pp. 80-82).

67) (*Tiempo psicológico*): Recuerda fragmentos de su infancia (p. 82).

68) (*Tiempo psicológico*): Narra una historia que le contó su padre (pp. 83-84).

69) (*Tiempo psicológico*): Recuerda pasajes de su vida con Sumayya (p. 84).

70) (Tiempo cronológico): Se dirige a la plaza mayor luego a un pequeño café. Al salir le sorprende una tormenta. Llega a su casa, se seca y se mete en la cama. Se duerme y sueña con Sumayya. Al despertar se encuentra con que Sumayya está con él en la cama. La rechaza, se viste y sale de la casa. Rakazān ha ido a buscarle en el coche pero también la rechaza (pp. 84-95).

Todos estos datos los hemos recogido en el siguiente gráfico que creemos permite una mayor apreciación del vertiginoso movimiento que produce el tratamiento del tiempo en esta novela.

En *Ṣayyādūn fī šārī' dayyiq* el espacio temporal es un año, coincidiendo con lo que ʿAbrā Ibrāhīm ʿAbrā llama "la secuencia de las estaciones"; es decir, comienza en el otoño y termina justo antes del comienzo del otoño del año siguiente⁶².

Utiliza el *flashback* sólo una vez para recordar los últimos meses en Jerusalén, centrándose especialmente en la trágica muerte de su prometida, Laylā Šāhīn.

En *al-Safīna* se aleja nuevamente del tiempo horizontal griego, como ya había hecho en *Ṣurāj fī layl ṭawīl*, para acercarse el tiempo circular elegido por los principales novelistas contemporáneos, cuyas obras conoce y admira pero también presente en la literatura oriental y árabe, desde el poema de Gilgames hasta *Las mil y una noches*⁶³.

⁶² "Liḳā' ma' ʿAbrā Ibrāhīm ʿAbrā" (Entrevista de Nizār 'Abdīn), en: *al-Mawqif al-adabī*, n.º 106, 1980, p. 128.

⁶³ Según ʿAbrā Ibrāhīm ʿAbrā los novelistas árabes han intentado emular a los europeos, lo cual es necesario pero también hay que pensar que los árabes tienen su propio arte que deben

Utiliza en esta novela dos clases de tiempo: el cronológico que dura una semana y el psicológico que abarca un período de tiempo mayor que el de la vida de una persona ⁶⁴. Por ello, el uso del *flash-back* es constante.

Presenta esta novela, sin embargo una extraordinaria complejidad desde el punto de vista temporal porque cada uno de los tres narradores además de su propio pasado, introduce fragmentos del pasado de otros personajes, directamente o narrados por él, o imagina acontecimientos que sucederán en el futuro. Por todo ello, algunos críticos afirman que *al-Safīna* es una novela psicológica en la que el argumento ⁶⁵ desaparece para dar paso a una forma de tiempo más complicada en la cual el pasado y el presente se confunden y los acontecimientos olvidan su existencia. Por ello, tiene su propia forma interna de tiempo ⁶⁶.

En el capítulo primero, por ejemplo, que es uno de los narrados por 'Iṣām el tiempo se distribuye de la forma siguiente:

1) (Tiempo cronológico): 'Iṣām Salmān está en la cubierta del barco recreándose en la contemplación del mar (p. 5).

2) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su pasión amorosa con Lumà (p. 5).

3) (Tiempo cronológico): Vuelve al presente para informar al lector de que Lumà está en el barco con su marido. Introduce a Emilia Farnesi y comienza a hablar con ella (p. 5).

4) (*Tiempo psicológico* "indirecto"): Narra fragmentos de la vida de Emilia (p. 6).

5) (Tiempo cronológico): Vuelve al presente para seguir hablando con Emilia (p. 7).

.....

aprovechar. Siguiendo el camino de la novela occidental vuelven a sus propias raíces culturales de hace mil años. Él manifiesta que a pesar de todas sus lecturas de novelas occidentales siente que la mayor parte de sus raíces están en "Las mil y una noches" ("al-Riwāya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". Ap. *Yanābi' al-ru'yā*, p. 69).

⁶⁴ "Liṣā' ma' Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā" (Entrevista de Nizār 'Abdīn), p. 128.

⁶⁵ Según la definición de E. M. Forster: "a narrative of events arranged in their time sequence (*Aspects of the Novel*, p. 43).

⁶⁶ Abū Iṣba', Sālih: *Filastīn fī l-riwāya al-'arabiyya*. Beirut, Markaz al-abhāt, 1975, p. 55. Ḥaydar, Randa: "al-Tiqniyya fī jamsa riwāyāt 'an filastīn", en: *al-Adāb*, n.º 7, 1974, p. 13).

6) (*Tiempo psicológico*): Recuerda cuando vio a Lumà por vez primera con su marido, el doctor Fāliḥ (p. 7).

7) (*Tiempo cronológico*): Vuelve al presente para contemplar a Lumà que está cerca de él (p. 8).

8) (*Tiempo psicológico*): Recuerda cuando la vio por primera vez en el barco (p. 8).

9) (*Tiempo cronológico*): Vuelve al presente y comienza a reflexionar sobre la muerte, la enfermedad, el fracaso, el suicidio... (pp. 8-9).

10) (*Tiempo psicológico*): Recuerda el momento en que vio a Lumà con su esposo en el barco (por la tarde) y su impresión por la noche al despertar y oírlos en el camarote de al lado (pp. 9-10).

11) (*Tiempo cronológico*): Vuelve al presente y reflexiona sobre la condición humana (pp. 10-11).

12) (*Tiempo psicológico*): ʿIṣām retrocede al punto décimo (p. 11).

13) (*Tiempo psicológico*): Recuerda la vez que fue con Lumà en su coche a las afueras de Bagdad para disfrutar de su amor y el incidente que se produjo (pp. 11-14).

14) (*Tiempo cronológico*): Vuelve al presente; se acerca Emilia y conversan durante un rato luego se va a dormir. A la mañana siguiente se encuentra con Wadīʿ ʿAssāf, Jacqueline Durán y Fernando Gómez (pp. 14-15).

A partir de este punto y a pesar de que ʿIṣām sigue siendo el narrador, va a reproducir el extenso monólogo de Wadīʿ en el que alterna el pasado con el presente e incluso con el futuro.

15) (*Tiempo psicológico*): Fragmentos de infancia y adolescencia de Wadīʿ (pp. 15-16).

16) (*Tiempo cronológico*): Vuelta al presente, sigue hablando Wadīʿ (p. 16).

17) (*Tiempo psicológico*): Prospección al futuro; Wadīʿ adelanta sus aventuras en Nápoles (p. 16).

18) (*Tiempo cronológico*): Continúa hablando Wadīʿ (p. 16).

19) (*Tiempo psicológico*): Wadīʿ recuerda su conversación con Jacqueline (p. 16).

20) (*Tiempo psicológico*): Recuerdos de Palestina y los campos de refugiados (p. 17).

- 21) (*Tiempo psicológico*): Wadi' imagina lo que le sucederá cuando llegue la noche (p. 17).
- 22) (*Tiempo psicológico*): Wadi' recuerda lo que le sucedió en un hotel de Damasco (pp. 17-18).
- 23) (*Tiempo cronológico*): Vuelta al presente, continúa hablando Wadi' con sus amigos (p. 18).
- 24) (*Tiempo psicológico*): Wadi' imagina los futuros acontecimientos que sucederán en Nápoles (p. 18).
- 25) (*Tiempo cronológico*): Sigue hablando Wadi' con sus amigos (p. 18).
- 26) (*Tiempo psicológico*): Wadi' recuerda su infancia (p. 19).
- 27) (*Tiempo cronológico*): 'Iṣām reflexiona sobre la vida de Wadi' que en algunos aspectos le parece similar a la suya (p. 20).
- 28) (*Tiempo psicológico*): Vuelta de Wadi' a la infancia (p. 21).
- 29) (*Tiempo cronológico*): Sigue conversando Wadi' (p. 21).
- 30) (*Tiempo psicológico*): Wadi' recuerda fragmentos de su adolescencia en Jerusalén (p. 21).
- 31) (*Tiempo cronológico*): Sigue hablando Wadi' con sus amigos (p. 22).
- 32) (*Tiempo psicológico*): Wadi' recuerda fragmentos de su adolescencia en Jerusalén (p. 22).
- 33) (*Tiempo cronológico*): Sigue hablando Wadi' con sus amigos en la cubierta del barco (p. 22).
- 34) (*Tiempo psicológico*): Wadi' recuerda sus relaciones amorosas con una muchacha de Jerusalén (p. 22).
- 35) (*Tiempo cronológico*): Wadi' sigue conversando con sus amigos (p. 22).
- 36) (*Tiempo psicológico*): Vuelta al punto 34, sigue recordando su amor (pp. 23-24).
- 37) (*Tiempo cronológico*): Sigue conversando con sus amigos en el barco (p. 24).
- 38) (*Tiempo psicológico*): Recuerda su conversación con Jacqueline (p. 25).
- 39) (*Tiempo cronológico*): Sigue conversando con sus amigos (p. 25).
- 40) (*Tiempo psicológico*): Vuelve al punto 38 (p. 25).
- 41) (*Tiempo cronológico*): 'Iṣām habla al lector sobre Lumà (p. 26).

- 42) (*Tiempo psicológico*): ʿIṣām recuerda su amor con Lumā (p. 27).
- 43) (*Tiempo cronológico*): ʿIṣām reflexiona sobre poesía, belleza... (p. 28).

Lo analizado hasta aquí —que abarca aproximadamente la mitad del primer capítulo— nos parece suficientemente significativo para mostrar la utilización del tiempo, la interrelación de diversos pasados, desde un pasado lejano que se remonta a la infancia hasta el pasado reciente de una hora antes. Será fácilmente imaginable la complejidad de la interrelación temporal cuando esto se entrelace con los capítulos narrados por otros personajes.

En *al-Baḥṭ ʿan Walīd Masʿūd*, ʿĀwād Ḥusnī elige las palabras de su amigo para encabezar la novela: “Deseé que la memoria tuviera un elixir al que volvieran uno tras otro los acontecimientos del pasado en una sucesión temporal y los convirtiera en palabras que se derraman sobre la cuartilla” (*al-Baḥṭ*... p. 11).

Es ésta una historia basada no en el tradicional tiempo cronológico sino en un tiempo psicológico que flota en el espacio sin ningún contacto con la base que constituía el tiempo cronológico en las anteriores novelas⁶⁷ en un intento de recuperar el tiempo y cristalizarlo.

Dentro de este tiempo psicológico distinguen los críticos tres niveles: el pasado lejano en el que se ubica la niñez de Walīd, el pasado inmediato correspondiente a los últimos años de su vida que preceden a su desaparición y el presente⁶⁸.

En *ʿĀlam bilā jarāʾit* el tiempo se reconstruye a través de la memoria del protagonista: toda la novela es un intento por parte de ʿAlāʾ de recordar su relación con Naʿwā, interrumpiéndose constantemente la línea temporal para introducir nuevos personajes o sucesos mediante *flashbacks* y libres asociaciones.

⁶⁷ Sobre esta novela dice ʿAbrā Ibrāhīm ʿAbra: Cuando la escribí sentí que me embarcaba en una aventura. Desde el principio estuve preocupado por la cuestión del tiempo. En realidad esta novela es como una búsqueda del tiempo. Naturalmente Marcel Proust nos precedió a todos con “La busca del tiempo perdido” (“Riyāḥ taftaḥ al-maṣārīʾ al-mugliqa”. Ap. *al-Fann wa-l-ḥulm wa-l-fīʾl*, p. 258).

⁶⁸ Al-ʿAnī, Šuʿāʾ: “al-Baḥṭ ʿan Walīd Masʿūd”, en: *al-Aqlām*, n.º 1, 1978, p. 137). Nizār ʿAbdīn considera que la principal dificultad para crear una novela unitaria y armónica es lograr condensar los cincuenta años en un solo año o una sola noche “Liqaʾ maʿ ʿAbrā Ibrāhīm ʿAbraʾ”, p. 128).

Hay numerosos pasajes en los que 'Alā' intenta recordar lo que fue de su relación amorosa con Naŷwà y por qué terminó de forma trágica y sangrienta. A pesar de sus esfuerzos, le resulta sumamente difícil poder discernir entre los pensamientos y los acontecimientos reales (pp. 91 y ss.).

Su reflexión sobre problema le induce a concebir el tiempo de su novela basado en la memoria, tras darse cuenta de que hay algo en la vida que no puede especificarse por medio del tiempo o del espacio: es algo similar a una existencia absoluta que sobrepasa todo sentido de tiempo y espacio y ocurre en los momentos en los que uno se siente libre de restricciones espacio-temporales, asimilables a la inconsciencia o al sueño. En esos momentos 'Alā' viaja a través del recuerdo a su pasado e intenta capturar algunos acontecimientos no sólo de su pasado inmediato sino también de la historia de su familia y de su ciudad, 'Āmūriyya.