

LAS TECNICAS NARRATIVAS DEL NOVELISTA SIRIO HANNĀ MĪNA

Clara M.^a Thomas de Antonio

La novela, tal como se la concibe hoy en occidente, es un género relativamente reciente en la literatura árabe. Surgido en los primeros años de este siglo bajo la influencia del impacto de Europa, ha ido evolucionando con rapidez, tanto en su forma como en su contenido, hasta alcanzar en la actualidad un grado notable de madurez.

El nacimiento de la novela en Siria estuvo marcado por la presencia de Francia como potencia mandataria (1919-1946). Las primeras obras consideradas como novelas datan de los años treinta. Como en el resto de los países árabes, la influencia de occidente ha sido enorme. Se han copiado, imitado o utilizado como fuente de inspiración autores franceses como Maupassant, Zola, Sartre, Camus o F. Sagan; ingleses como Bernard Shaw, W. Wolf, Somerset Maugham o Joyce; norteamericanos como E. A. Poe, Faulkner o Soroyan; y rusos como Tolstoy, Chejov, Dostoiewski y Gorki, por sólo citar los más relevantes. Además de cultivarse la mayoría de los géneros occidentales, casi todas las tendencias literarias están representadas en el panorama sirio: romanticismo, costumbrismo, naturalismo, realismo, simbolismo, impresionismo, expresionismo, existencialismo, etc...

Frente a este cúmulo de influencias, o mejor dicho, en medio de ellas, la narrativa siria —como el resto de las manifestaciones literarias— ha intentado hallar soluciones originales. Impregnada de una fuerte inquietud (*qalaq*), está empeñada en la búsqueda de su propia identidad, tanto individual como nacional.

El novelista Hannā Mīna (n. 1924) nos parece un buen exponente de la evolución de la novela siria en busca de su propio genio, tanto por lo dilatado de su producción en el tiempo (su primera novela se publica en 1954 y la última en 1984), que abarca varias generaciones literarias, como por la variedad

de sus técnicas narrativas; y ello, a pesar de los rasgos atípicos que este autor ofrece dentro del panorama literario sirio como escritor proletario, carente de estudios superiores y que ha alcanzado su cima artística a una edad más tardía de lo habitual, aparte de otros rasgos que le van a diferenciar de la mayoría de los escritores burgueses del momento. Hannā Mīna ha participado intensamente en el movimiento literario de su país, compartiendo sus inquietudes y preocupaciones, y ha estado profundamente implicado en los avatares político-sociales. Su compromiso con la sociedad le ha llevado a un continuo replanteamiento de la función del escritor y a una incesante búsqueda de nuevas técnicas que facilitaran su acercamiento al lector y el perfeccionamiento de su obra.

Hannā Mīna, cuya vida y obras ya hemos expuesto en otro artículo¹, es un autor de origen muy humilde, que sólo consiguió el certificado de estudios primarios y que pasó los primeros veinticinco años de su vida trabajando en diversos oficios no relacionados con la literatura. Empezó su andadura literaria escribiendo cuentos en los periódicos durante los años cuarenta, muy influido por Gorki, alguna de cuyas obras había traducido.

Cuando aborda la novela en el año 1952, lo hace sin más bagaje que la lectura desordenada de cuantos libros habían caído en sus manos mientras trabajaba para ganarse la vida y mantener a su familia. Según cuenta él mismo, empezó a escribir novela sin ningún estudio previo de la novelística mundial ni árabe, ya que en los años cincuenta no era fácil encontrar dónde estudiarla, y se define como perteneciente a «la generación de la experiencia»². Su formación autodidacta queda muy bien reflejada en varios artículos escritos en la década de los setenta y los ochenta que luego reuniría en un volumen dedicado a su experiencia literaria³.

Esta clase de formación ha dejado una profunda huella en su obra, ya que le ha facilitado expresar de una manera muy genuina las variadas peripecias de su agitada trayectoria vital. Siempre ha huido de la imitación, deseando expresarse con originalidad. Vivía su vida sin pensar que fuera una experiencia narrable sino porque merecía la pena vivirla. Ha enfocado su trabajo de escritor como una forma de compromiso con su pueblo más que como una necesidad de expresión personal. Este compromiso ha estado en la base de su búsqueda literaria y en su elección de la novela como forma de contribuir a la lucha por el progreso de su país. Escribía por sentido de responsabilidad, ya que conocía su capacidad para decir cosas.

«Otros escribieron para mí y leí, y yo tenía que escribir para ellos (la gente) y así ellos leerían. Este deber de trabajar era un acto de voluntad, no de inspiración, era un acto consciente, no espontáneo, era un acto de lucha en el frente intelectual...»⁴.

¹ C. M.^a Thomas de Antonio, «Hannā Mīna: experiencia humana y experiencia literaria», en *Philología Hispalensis*, año II. Vol. II, fasc. I, 41-73.

² Hannā Mīna, «Fī-l-tayribati-l-riwā'īya». *Al-Ma'rifa*, n.º 224 (octubre, 1980), 123-124.

³ Hannā Mīna, *Hawāŷis fī-l-tayribati-l-riwā'īya* (Beirut: Dār al-Ādāb, 1982).

⁴ Hannā Mīna, «Hawāŷis fī-l-tayribati-l-riwā'īya». *Al-Ma'rifa*, n.º 229 (marzo, 1981), 187.

Antes de entrar en el análisis de las técnicas utilizadas por H. Mīna en sus novelas, es conveniente tocar algunos puntos generales relativos a sus planteamientos sobre la escritura, tal como él los expresa en la obra antes citada *Ideas sobre la experiencia literaria*.

Hannā Mīna se considera un escritor del realismo socialista árabe que utiliza muy variadas técnicas expresivas. Es el contenido el que le reclama la forma. Así en poco tiempo pasa de una novela poética, simbólica, legendaria y realista a la vez, como es *El sol en día nublado* (1973), a la técnica del monólogo utilizada en *El ancla* (1975), para cambiar al estilo autobiográfico y tradicional en *Restos de imágenes* (1975) y *La ciénaga* (1977). En sus obras podremos encontrar narraciones lineales y no lineales; narraciones en primera y en tercera persona; protagonistas únicos o múltiples; descripciones, diálogos y monólogos; retratos, caricaturas e introspecciones psicológicas; relatos de sucesos reales o imaginarios alternando con la leyenda y el símbolo; expresiones del lenguaje coloquial intercaladas en un discurso en lengua literal, etc...

En su trabajo literario ha concedido enorme importancia al receptor del mensaje, al lector. Escribe para su ambiente y acerca de su ambiente. De ahí que no intente imitar a autores muy imitados en el mundo árabe, como Faulkner o Joyce, que pertenecen a un mundo de opulencia cultural. El pueblo árabe aún está en un nivel de desarrollo muy lejano al de la opulencia. Por ello no desea poner al lector frente a estilos que no son los suyos ni ante lecturas fatigosas o difíciles de descifrar, como las de ese tipo de autores que incluso a él, que es un lector culto, le resultan difíciles de abordar.

Piensa que el realismo es la forma en que se puede conectar en ese momento con el lector de su país y que el instrumento ideal es la sencillez, cosa que nada tiene que ver con la ramplonería o el simplismo. Se puede utilizar un lenguaje poético y de alta calidad literaria conservando la sencillez, como lo hacen Neruda, Mayakowsky, Aragón, Eluard o Hikmet. La asombrosa acogida de sus novelas por parte del público la achaca al uso de dicho instrumento de conexión.

«¿Qué valor tiene un escritor sin lector?», reflexiona. En un mundo donde el analfabetismo alcanza porcentajes cercanos al 70 u 80 % de la población el escritor debe hacer que el lector disfrute con la lectura, que sus ideas le lleven. Dada su visión de la función social del escritor, es coherente que no escriba para una élite sino para el gran público que está deseoso de ver su imagen y sus problemas reflejados en lo que lee, como así lo atestiguan las cartas de numerosos lectores. Tiene que ofrecer héroes que sean portadores de algún valor o de algún descubrimiento, héroes que sean cálidos o fríos, pero nunca tibios, héroes que el lector pueda amar u odiar, pero que no le dejen indiferente.

Por ello su fuente de inspiración son sucesos reales. Sin embargo, suele elegir sucesos del pasado, pues la distancia le permite verlos con más claridad, captar su esencia y valorarlos de forma más completa. Necesita dejar filtrar sus experiencias vitales para poder abordarlas con honestidad y objetividad, aunque eso no quiere decir que no escriba acerca del presente o del futuro. El

papel de la vivencia es fundamental en su literatura, pues sólo con ella se puede ser un escritor «de carne y hueso, no de tinta y papel»⁵. Esto no quiere decir que desprecie el conocimiento teórico, que juzga totalmente necesario, siempre que se complemente con una rica experiencia vital.

«Para describir algo con exactitud es necesario que lo hayamos conocido con exactitud (...) porque el conocimiento teórico, sacado de los libros (...), si no se completa con el conocimiento sacado de vivir entre la gente, resulta incompleto, superficial, deslabazado»⁶.

Así expresa H. Mina su idea de la creación literaria. Considera que el trabajo novelístico requiere tiempo, paciencia y dedicación completa tanto para la acumulación de la experiencia práctica y el conocimiento teórico como para vaciarlos en una forma literaria valiosa. Optó por dedicarse de forma exclusiva a la novela tras haber cultivado, entre otros géneros, el cuento, el artículo periodístico o el serial radiofónico, renunciando también a otras lucrativas ofertas como los guiones para televisión o las conferencias ya que, frente a este tipo de producción realizada para momentos puntuales, su obra novelística permanecería y circularía entre la gente a lo largo del tiempo.

Su capacidad de dar vida a los personajes, reconocida por críticos y lectores, la transfirió del cuento a la novela. Rechaza el realismo fotográfico pues considera que no es un acto de creación sino una mera copia de la realidad. Suele partir de un suceso real, ya sea vivido u oído, pues le parece esencial conocer el ambiente del personaje y del acontecimiento, pero huye de los héroes prefabricados, conocidos. Por ello va registrando hechos y experiencias y dejándolos sedimentar en su inconsciente hasta que un suceso o un personaje se despierta y vuelve a su conciencia. Entonces le deja vivir a su aire, aunque siempre manteniendo su dominio sobre él. Por ejemplo, el héroe de *La vela y la tempestad*, al-Ṭarūṣī, nació como un personaje diferente al que luego quedó plasmado, pues fue conformándole de acuerdo a la voluntad del mar y del puerto, no a la del autor.

De ahí que ni él ni ninguno de sus seres queridos sean los protagonistas de sus obras, a pesar del marcado carácter autobiográfico de algunas de ellas. Sus personajes novelísticos tienen como germe un personaje real, pero luego ninguno es exactamente como lo fue en la realidad, pues eso condicionaría su libertad creativa. El principiante suele volcar en una sola obra todo lo que tiene en la cabeza, lo cual da lugar a una gran acumulación de hechos y personajes y a la interrupción del hilo narrativo con abundantes digresiones, anécdotas y cortes. Por ello la selección y delimitación del héroe y del suceso, del principio y del final, es por sí misma una labor creativa y difícil ya que todo debe tener una coherencia interna, todos los elementos tienen que manejarse en función del suceso principal⁷.

⁵ Hannā Mīna, *Nāzim Hikmet wa-qadāyā adabīya wa-fikrīya* (Beirut: Dār al-Ādāb, 1970), p. 302.

⁶ Palabras de H. Mīna citadas por A. M. ‘Aṭīya en «Hannā Mīna, adīb al-taŷriba wa-l-ma‘ānâh». *Al-Ādāb* (febrero, 1974), 38.

⁷ H. Mīna, *ob. cit.* en nota 2, pp. 126 y 133.

La necesidad de la desaparición del autor en el relato, de que el argumento novelístico se exprese por sí mismo, la aprendió tras realizar *Las lámparas azules*, su primera novela, en la que expresaba sus ideas por boca de sus personajes. Este hecho fue muy frecuente entre los autores comprometidos de su época, más preocupados por la ideología que por la expresión artística. Con el paso del tiempo llega a la conclusión de que aunque las ideologías reinantes en la sociedad se translucen en toda obra literaria, ya que es un producto social, un literato auténtico y sincero no puede imponer su ideología a sus héroes y hacerles que la pronuncien con sus labios.

Una vez expuestas estas ideas generales, vamos a analizar la evolución técnica de sus novelas, centrándonos en las cinco primeras, porque en ellas se hacen más patentes el camino de búsqueda del autor y las novedades que va introduciendo en su producción hasta alcanzar su madurez artística.

En *Las lámparas azules* (1954), su primera novela, narra la historia de Fāris, un joven trabajador de quince años abocado al paro, y de los habitantes del barrio del Castillo en Latakía, su ciudad natal, durante la segunda guerra mundial y en una Siria sometida al Mandato francés⁸. La obra está dividida en tres partes, como forma de marcar el paso del tiempo. Cada una de las partes está separada de la otra por un lapso de uno o dos años aproximadamente, que señala de manera directa con alguna frase que indique el tiempo transcurrido.

El personaje central, Fāris, termina desapareciendo en la última parte de la novela, para dejar el protagonismo a los personajes secundarios, especialmente a su padre, y al pueblo que lucha por la independencia del país. Cada una de las partes está subdividida en varios capítulos y éstos, a su vez, en numerosos apartados donde se van entremezclando las historias de todos los personajes en una narración lineal. Cada capítulo abarca un período de tiempo definido y cada uno de los apartados se centra en las vivencias de uno o varios personajes durante dicho período. La novela está narrada en tercera persona por un narrador omnisciente que emplea básicamente los verbos en perfectivo, tiempo usado en árabe para expresar la acción acabada.

Para S. Hawrānīya esta obra supuso algo nuevo en la literatura siria y sentó las bases de la novela realista en aquel país. Sin embargo, piensa que la aversión de Ḥannā Mīna en aquel momento hacia «el arte por el arte» y su deseo de afirmar su pertenencia política le restan valor literario⁹. A. M. ‘Atīya también achaca los defectos de esta novela a que está cargada de la visión política del autor que habla por boca de sus personajes y a que los divide de forma rígida, marcada por su ideología, en «ricos» colaboracionistas y «pobres» patriotas¹⁰.

⁸ Ver comentario en nuestro artículo citado en nota 1, pp. 60-61.

⁹ Sa’id Hawrānīya, en el prólogo a la novela de Ḥ. Mīna, *Al-ṣirā’ wa-l-‘āṣifa*. 2.^a ed. (Beirut: Dār al-Ādāb, 1977), p. 9.

¹⁰ Ŷury Tarābišī, *Al-ruyūla wa-idyūlūyā-l-ruyūla fi-l-riwāyatī-l-‘arabīya*. (Beirut: Dār al-ṭāli‘a, 1983), pp. 80-91.

Aunque no hay una profundización en la psicología de los personajes, es muy destacable la oposición, subyacente en el relato, entre Fāris y su padre, en la que el autor ya apunta como buen conoedor de los mecanismos de la mente humana. Sólo la rebelión del hijo frente a la veneración de la hombría por parte del padre puede explicar acontecimientos que de otro modo serían incomprensibles, como afirma Ŷ. Tarābišī. Se trata, pues, de una obra inicial, de corte tradicional, que respeta la unidad de acción, tiempo y lugar, que posee un estilo vivo, sencillo y con garra, pero en la que a veces se intercalan historias que rompen la fluidez del relato lineal.

La vela y la tempestad (1966) la había terminado en 1958, aunque tardó ocho años en ver la luz. Situada en el mismo lugar y tiempo que la anterior, hace hincapié en la lucha contra la injusticia social, contra las grandes familias de la ciudad que detentan el poder económico y contra los franceses, pero se centra especialmente en el mundo del mar y del puerto¹¹. La empezó a escribir en 1956, bajo la influencia del heroísmo de los marineros árabes en el episodio de la «triple agresión» contra Egipto, y terminó convirtiéndose en una epopeya de los hombres del mar, personificados por al-Tarūsī, figura que adquiere los caracteres de auténtica leyenda. Su principal valor reside en ser una de las primeras incursiones de la literatura árabe en el mundo del mar, que describe de forma muy completa.

Técnicamente no existe gran diferencia con la anterior, ya que se trata de un relato lineal, dividido en tres partes, como forma de señalar el paso del tiempo. Cada parte está subdividida a su vez en varios capítulos, en los que se entremezcla la vida de la sociedad siria con la historia del Tarūsī y de los hombres del puerto que frecuentan su café. Aunque abundan las digresiones psicológicas y sociales, esta obra está menos cargada de la visión política del autor y los personajes se desarrollan con más libertad. Junto al realismo que respira todo el relato, el héroe se configura como símbolo de la hombría y del valor de los hombres del mar, de un mar que Ḥannā ama apasionadamente.

Está narrada en tercera persona también, pero alternan el uso del presente, con el cual el narrador nos presenta al personaje central, y el perfectivo, con el que nos relata los avatares de este marinero que se vio obligado a abandonar el mar y a instalar un café en la costa para vivir cerca de él en espera del ansiado momento de volver a navegar. A veces se interrumpe el hilo de la historia con digresiones informativas o apreciativas o con incursiones en el pasado del personaje.

En esta obra Ḥannā Mīna hace gala de su gran conocimiento de la terminología del mundo del mar y de sus curiosas leyendas. Su conocimiento del ambiente es tan profundo que logra dibujar unos personajes ficticios sumamente realistas, como lo confirman algunos lectores de Latakía que creían reconocer en la novela a personas conocidas de la ciudad¹². Sin embargo los personajes aún son algo rígidos y menos humanos que otros héroes marineros, como el protagonista de *El ancla*.

¹¹ Ver comentario en nuestro artículo citado en nota 1, pp. 61-63.

¹² Cfr. Ḥannā Mīna, «Risāla min ummī». *Al-Ma'rifa*, n.º 97 (marzo, 1970), 28.

Entre esta novela y la siguiente pasaron diez años aproximadamente en los cuales el autor vivió exiliado en el extranjero, especialmente en el Líbano, China y Hungría. Su experiencia libanesa la va a reflejar en la tercera novela: *La nieve viene de la ventana* (1969), publicada cuando el autor ya tiene cuarenta y cinco años. Fue escrita tras la derrota infligida a los árabes por Israel en Junio de 1967, derrota que dejó una profunda huella en la producción literaria del mundo árabe. En ella nos narra la crisis de un intelectual sirio obligado a abandonar su país y a seguir luchando en Beirut de forma clandestina.

Este relato lineal logra plasmar de forma brillante la atmósfera de tensión, privación y angustia en la que vive inmerso Fayyād, su protagonista. Alternando con este tema central va recreando de manera muy lúcida distintos ambientes del Beirut capitalista de los años cincuenta¹³. Su aspecto más novedoso no está tanto en el tema, ya abordado por otros autores árabes como Naŷib Maḥfūz, Yūsuf Idrīs o ‘Abd al-Quddūs¹⁴, como en la profunda introspección en la psicología del personaje, lograda por la descripción del choque entre la lucha teórica del intelectual Fayyād y la lucha práctica del obrero Jalil, y por el mayor uso del monólogo interior por parte del protagonista que, excesivamente largo a veces e introducido por coletillas injustificadas, adquiere momentos de enorme intensidad y fuerza. Este aspecto introspectivo ocupa aproximadamente una tercera parte de la novela.

En su enfoque del tema de la mujer se pone de relieve, como en las obras anteriores, el menosprecio social —e inconsciente del autor— hacia ese sexo. A pesar de que ya introduce algunos personajes femeninos valorados por su comportamiento combativo, la mayoría de las mujeres son necias, volubles, timoratas e ignorantes. Estos rasgos están descritos unas veces por boca del narrador y otras por los propios personajes de la novela.

La obra, narrada fundamentalmente en perfectivo, está dividida en cinco partes. Empieza con la llegada de Fayyād a Beirut y termina con su vuelta a Siria. Cada parte se centra en un período definido de tiempo en la vida de este exiliado y el paso de una a otra representa un cambio de situación, bien sea de trabajo, bien de alojamiento clandestino. Está narrada también en tercera persona, a pesar del marcado carácter autobiográfico del relato en el que el autor no logra desaparecer por completo. Aunque ha cambiado nombres y situaciones y ha desdoblado o condensado ciertos rasgos caracteriológicos, es fácil reconocer a los personajes reales en los que se ha inspirado y que están recogidos especialmente en esa especie de autobiografía que serán sus novelas *Restos de Imágenes* y *La ciénaga*.

Su cuarta novela, *El sol en día nublado* (1973), representa ya un salto cualitativo importante en su técnica narrativa. Tras su emigración hacia un ambiente cosmopolita como el de Beirut, realizado en la novela anterior, vuelve a situar la acción de esta obra en una ciudad, muy similar a Latakía, a la que

¹³ Ver comentario de la novela en nuestro artículo citado en nota 1, pp. 63-64.

¹⁴ Cfr. Bū ‘Alī Yāsīn y Nabil Sulaymān, *Al-adab wa-l-idyūlūyiyā fi Sūriyā*. (Beirut: Dār Ibn Jaldūn, 1974), p. 380.

no pone nombre. A pesar de este retorno a su ambiente, la novela representa una incursión en otro ámbito que no está en su campo de experiencia, el de la clase terrateniente, el del ambiente aristocrático.

La narración también presenta varias novedades formales. La primera es el paso a la narración autobiográfica, a pesar de ser una de las obras que refleja menos vivencias del autor. El protagonista, un joven de familia rica que vive a caballo entre dos mundos antagónicos, el de las chozas y el de los palacios, nos cuenta su crisis juvenil en primera persona, utilizando los verbos en perfectivo para distanciarse de los acontecimientos, sin que por ello pierdan su fuerza dramática.

Otra de las novedades formales es la supresión de los nombres propios de los personajes, siempre presentes en sus obras anteriores. El autor se limita a designarlos con el sustantivo que representa su rol social (el sastre, la prostituta, el barbero, el director de orquesta, el secretario, el consejero francés...) o su rol familiar en relación con el protagonista (el padre, la madre, la hermana, la prima, la tía...) o con los personajes secundarios (la mujer del sastre, la mujer del juez, el prometido de mi hermana...). El joven protagonista es designado simplemente con el pronombre personal «él» y el principal personaje femenino, una prostituta, con el pronombre «ella», aunque a veces la designa de una forma más descriptiva como «la mujer de la blusa lila» o «la mujer de los ojos negros».

Esta desaparición de los nombres propios, tanto de los personajes como de los lugares, así como la falta de delimitación temporal, apenas perceptible en algunos indicios —como la referencia a manifestaciones o a la presencia del consejero francés— que sitúan la acción en la época del Mandato, no es casual. Es la técnica que elige el autor para sobrepasar el nivel de narración de una realidad concreta, perfectamente trabada y ubicada, como es la lucha generacional, de clases y nacional en la Siria de los años anteriores a la independencia y en una ciudad pequeña, para situarla en un nivel altamente simbólico que, traspasando las fronteras nacionales, evoque una problemática más universal, situada fuera de un tiempo definido, como es la lucha humana por la justicia y el progreso¹⁵. Este afán por dejar impreciso el marco de la novela está compensado por la narración en primera persona, con lo que se aúnan armónicamente la expresión de lo universal y simbólico con la expresión de lo concreto, real y vivencial.

Este aspecto simbólico está reflejado de múltiples maneras, pero la más sobresaliente es la simbolización de la lucha de clases en la oposición entre la danza del puñal, como medio de expresión de la lucha revolucionaria de la clase oprimida, y el baile del tango, como expresión de la instalación en los privilegios por parte de los colonizadores y la clase terrateniente que colabora con ellos. De esta forma el autor otorga al arte un papel importante en la lucha social. El sastre, que enseña la danza a los demás, como forma de golpear la tierra dormida y hacerla despertar, es el símbolo del líder revolucionario. La

¹⁵ Ver comentario en nuestro artículo citado en nota 1, pp. 65-66.

familia rica, que se deleita en la lentitud del tango, representa el poder y la opresión sobre las clases desposeídas.

En cuanto al tema de la mujer, también se produce en esta obra un giro importante, ya que nos ofrece una figura principal de mujer afirmativa y revolucionaria —la prostituta— que, como en otras novelas posteriores, pertenece al mundo de la marginación. Frente a ella aparecen otros tipos de mujeres, importantes en el relato, que representan a la mujer sometida a la voluntad del varón y de la sociedad, a la mujer reprimida por el peso de la historia. El autor logra profundizar en el interior de estos personajes, especialmente en la prima. Aunque sigue reflejando su hostilidad inconsciente hacia lo femenino y la supervvaloración de la hombría, expresa la contraposición entre los personajes que escinden amor y sexo y los que consideran el amor como un encuentro plenamente humano.

Junto a magníficos retratos de los personajes, a veces trazados con pocas pero incisivas líneas, aparecen algunas caricaturas de personas que le son particularmente odiosas como el padre, el secretario o el barbero. Sus personajes, especialmente los de las clases populares, tienen las características de los seres que han existido de hecho, con sus contradicciones, sus penas y sus alegrías. Los de la clase alta, algo más estereotipados al estar vistos desde fuera, también logran la viveza de los seres reales.

En esta novela el autor abandona la fragmentación excesiva de las anteriores, subdivididas en partes, capítulos y apartados internos. En ésta se limita a la narración lineal de la historia en 18 capítulos (aunque en la edición manejada sólo aparecen 16, saltándose —quizás por error de impresión— la numeración del 2.^º y la del 11.^º). El tiempo de la acción también es más reducido que en las anteriores, abarcando el período de un verano. Los acontecimientos y los personajes siempre están vistos a través de los ojos del protagonista que no desaparece en ningún momento de la historia.

El carácter poético de ciertos pasajes contrasta con la dureza de otras descripciones, en un relato en que destaca el uso de la narración sobre el diálogo, empleado con maestría para exponer situaciones crispadas de enfrentamiento o situaciones de aproximación, y sobre el monólogo interior, usado como instrumento apropiado para expresar situaciones de crisis personal. Las pequeñas historias o leyendas que introduce, y que a veces alteran el ritmo del relato, suelen estar bien engarzadas en el discurso y enriquecer su marco referencial.

El núcleo de la novela, que quizás no responda al deseo consciente del autor según dice Ƴ. Tarābīšī¹⁶, es la lucha generacional del protagonista con su padre, así como la descripción del triángulo edípico. A nuestro juicio éste es uno de los aspectos más destacables de la obra aunque, desafortunadamente, no ha sido suficientemente captado por la mayoría de los críticos, que la han considerado especialmente desde la óptica de la lucha de clases o de la lucha nacional por la independencia.

El sol en día nublado es una de las obras de Hannā Mīnā en que el juicio de la crítica ha sido más unánime, llegando a calificarla como una de las novelas

¹⁶ Cfr. Tarābīšī, *ob. cit.* en nota 10, pp. 166-194.

más excepcionales de la narrativa árabe, tanto en sus aspectos formales como en su contenido. En esta novela el autor logra aunar con maestría realidad y símbolo, poesía y crudeza, sencillez y complejidad, ofreciendo diversos niveles de lectura como si se tratara, según palabras de N. al-‘Aṭṭār que la prologa, de un cuadro de Dalí¹⁷.

Sin embargo, el salto cualitativo más importante en su evolución lo da en su quinta novela, *El ancla* (1975). Este salto es espectacular tanto en los aspectos formales como en el plano del contenido. En primer lugar pasa de la división en capítulos, o en partes fragmentadas a su vez en capítulos y apartados, a una narración ininterrumpida, sin ningún tipo de divisiones internas, a un capítulo único. Por otra parte, adopta la técnica del monólogo, que mejor podríamos definir como un larguísimo soliloquio, en el que se incrustan abundantes momentos de monólogo interno. Se trata de la narración autobiográfica de la vida de un viejo pescador, relatada en primera persona y presumiblemente dirigida a un auditorio no precisado o al lector, al que interroga o al que se dirige directamente a veces¹⁸.

También en el aspecto formal destaca la alteración total de la acción lineal del relato. Por primera vez en las novelas de H. Mīna, el orden de las secuencias no respeta el orden cronológico de los acontecimientos reales. Se pueden destacar tres tiempos narrativos: el presente en el que el protagonista realiza la narración, el pasado lejano de su exilio en el bosque tras matar de forma involuntaria a un tabernero y el pasado remoto referido a su historia anterior al exilio. La estructura de estos niveles de narración ha sido muy bien estudiada por R. Zāzā¹⁹.

El nivel del presente está señalado especialmente con la utilización de verbos en imperfectivo de indicativo, que en árabe se emplea para indicar acciones inacabadas y equivalen en la mayoría de los casos a nuestro presente de indicativo. Se trata del momento de la narración, cuando el protagonista, Zakarías al-Marsinlī, tiene ya unos sesenta años, y de los acontecimientos ocurridos en el día en el que el pescador cuenta su historia. La novela empieza con ese momento, en el que Zakarías se presenta a sí mismo y se sitúa en un lugar determinado. El acontecimiento que ha ocurrido ese día es fundamental para el desarrollo de toda la historia: su hijo ha matado a un pescador. Este suceso es el detonante que impulsa a Zakarías a contar su historia. El momento presente ocupa pocas líneas, dispersas a lo largo del relato, con las que el narrador interrumpe su historia para devolvernos al instante de la narración. A veces el corte es tan sutil que puede pasar desapercibido en una primera lectura, pero, si no se capta, se pierde el sentido de muchos pasajes.

En este primer nivel se puede incluir otro subnivel, el del pasado próximo, ya que se refiere a situaciones recientes que han tenido mucha influencia en el estado de ánimo y las reacciones del protagonista en el momento de la narra-

¹⁷ Naŷāḥ al-‘Aṭṭār. Prólogo a la novela de H. Mīna, *Al-sāms fī yaum gā’im* (Damasco: Manṣūrāt Wizāratī-l-Taqāfa, 1973), p. 13.

¹⁸ Ver comentario en nuestro artículo citado en nota 1, pp. 66-68.

¹⁹ Raḍwān Zāzā, «Al-bahṭ fī-l-zill. Dirāsatū-l-sard fī riwāya «Al-yāṭir» li-Hannā Mīna. *Al-Ma’rifā*, n.º 238 (diciembre, 1981), pp. 72-105.

ción. Se trata de la actuación del hijo de Zakarías cuando encuentra a éste con una amante y a su negativa a considerar al padre como un pescador hábil y valiente, ya que toda la autoestima de Zakarías está centrada en que los demás le reconozcan como el rey de la costa. A este nivel vuelve constantemente a lo largo de la novela, ya sea de forma indirecta, ya hablando a su hijo, en cuyo caso suele emplear las comillas.

El segundo nivel, el del pasado lejano, está narrado en perfectivo, y es el que ocupa el mayor espacio en el relato. El exilio de Zakarías en un bosque cercano a su ciudad es el tema central de la novela. A este exilio se refiere el título de la obra, ya que representa una parada, una bajada a las profundidades de sí mismo provocada por la situación de destierro. Este mundo del bosque, muy diferente al mundo del mar tan cultivado por Ḥannā Mīnā, es un tema nuevo en él y poco explorado por la literatura árabe en general. La narración de este pasado se desarrolla de forma lineal, fácil de seguir y sólo interrumpida por los relatos de los otros dos niveles. De la importancia de este nivel hablaremos al tratar de las innovaciones de contenido.

El tercer nivel, referido a su época anterior al exilio, es decir, anterior a sus cuarenta años, lo suele indicar empleando el perfectivo precedido del verbo auxiliar *kāna*, equivalente a nuestro pretérito pluscuamperfecto. No ocupa tanto espacio en la narración como el segundo nivel, pero es fundamental para comprender la figura del protagonista, ya que se refiere a su infancia, a su juventud, a su casamiento y a su estilo de vida antes del suceso que le obligó a huir al bosque. En este nivel van a aparecer también la mayoría de los personajes secundarios de la novela, no presentados directamente sino a través de los recuerdos del narrador autobiográfico.

También es importante el salto en el nivel del contenido. La diferencia entre las tres primeras novelas, correspondientes a una etapa que podríamos calificar de etapa de formación, y las de la segunda, que ya pertenecen a la etapa de madurez artística, está, según palabras de Y. Tarābīšī, en que en las novelas de la segunda época el autor deja en libertad el inconsciente que había estado reprimido en las de la primera²⁰. Gracias a esto el personaje de Zakarías se nos ofrece en toda su plenitud, liberado de las exigencias superyoicas de los héroes anteriores. Gracias a esa irrupción del inconsciente Zakarías muestra una personalidad más humana y cálida que otros héroes. En el buceo que realiza en su interior, forzado por los problemas que encuentra al huir de la ciudad, va mostrando sus reacciones, sus contradicciones, sus cualidades y defectos. El personaje está movido por su propia lógica, no por la personalidad del autor. Y ahí reside su mérito, en que el autor le ha permitido ser él mismo, en que no le ha forzado a ser otro distinto.

De nuevo destaca en esta novela la capacidad de Ḥ. Mīnā para dar vida a sus personajes. En este caso, el autor no los presenta de forma directa sino a través de los recuerdos del narrador, de Zakarías. Y es a través de sus ojos como nos los describe y, por lo tanto, desde su forma de percibirlos. Sólo tienen vida en cuanto se relacionan con él. Sobre todos ellos destacan dos per-

²⁰ Cfr. Tarābīšī, *ob. cit.* en nota 10, p. 75.

sonajes: el de su amigo, compañero y consejero ‘Ab’ūb, que tiene una gran importancia en la cosmovisión del pescador antes de su huída y el de Šakība, la pastora turcomana que encuentra en el bosque y que modelará su cosmovisión en el período del exilio en el que Zakarías crece interiormente y se transforma en persona.

El personaje de Šakība es digno de una mención especial por diferentes razones. En primer lugar, supone una novedad en la novelística del autor, pues es el primer personaje femenino realmente afirmativo y completo que aparece en sus novelas. Ya no está tratado sólo en su calidad de hembra, como los anteriores, sino en su calidad de persona. Por otro lado, sin perder su feminidad, es una mujer capaz de bastarse a sí misma. Sabe lo que quiere y no se supedita al hombre. Se encuentra con él sólo en situación de libertad, no debiendo a sus presiones. El amor entre Zakarías y Šakība es un amor pleno, en el que no están disociados amor y sexo, ternura y deseo. La descripción de este amor es uno de los momentos más logrados de toda la novela.

Es muy interesante la clasificación que hace Tarābīshī de los héroes de las novelas de H. Mīna a la luz del psicoanálisis, cuyos conocimientos le fueron de gran utilidad al autor para la creación de los personajes, especialmente el de Zakarías. Para ello emplea dos conceptos psicoanalíticos: el *ideal del yo* y el *yo ideal*²¹. Define el *ideal del yo* como la imagen modélica de lo que tiene que ser el hombre para satisfacer su conciencia o su superyó, heredero de la autoridad paterna. El *yo ideal* representa la imagen del hombre que hace su vida y las leyes de su vida por sí mismo siguiendo los imperativos del ello. Lo que regula la formación del *ideal del yo* es el principio de realidad y lo que regula la formación del *yo ideal* es el principio del placer.

El joven protagonista de *El sol en día nublado*, la novela más sorprendente de H. Mīna desde esta perspectiva, nos ofrece a nivel real, simbólico y mitológico a la vez, una encarnación del héroe en el que se aúnan los dos modelos, pues luchando por una causa consigue también su derecho al placer; es decir, el superyó y el ello colaboran de manera dialéctica, la conducta del héroe está regida por el principio de realidad y el de placer conjuntamente. Con excepción de este personaje, los de las demás novelas los divide en dos grupos netamente diferenciados: los que se rigen por el *ideal del yo* y los que se rigen por el *yo ideal*, sin que se encuentren otros personajes novelísticos que ofrezcan una imagen mezclada y única de estos dos aspectos.

En el grupo de los que se rigen por el *ideal del yo* destacan Fāris, el joven protagonista de *Las lámparas azules*, Kāmil, el profesor revolucionario de *La vela y la tempestad*, y Fayyād, el refugiado político de *La nieve de la ventana*.

²¹ Cfr. las definiciones que da el *Diccionario del Psicoanálisis* de J. Laplanche y J. B. Pontalis (Labor, Madrid: 1979), pp. 187 y 491 respectivamente: *Ideal del yo*: «Instancia de la personalidad que resulta de la convergencia del narcisismo (idealización del yo) y las identificaciones con los padres, sus sustitutos y los ideales colectivos». *Yo ideal*: «Formación intrapsíquica que algunos autores, diferenciándola del ideal del yo, definen como un ideal de omnipotencia narcisista fraguado sobre el modelo del narcisismo infantil».

Son héroes que se rigen por un superyó de gran rigidez que no les deja elegir otro camino que el testimonio, con todas sus secuelas, y el masoquismo. Sus vidas no tienen significado si no se esfuerzan por ajustarse a ese ideal superior.

En el grupo de los que se rigen por el *yo ideal* se encuentran al-Ṭarūsī, marinero legendario de *La vela y la tempestad*, Sa‘īd Ḥazūn, protagonista de la trilogía sobre el mundo del mar formada por *Historia de un marinero* (1981), *El mástil* (1982) y *El puerto lejano* (1983), y especialmente Zakarías al-Marsinī, viejo pescador protagonista de *El ancla*. La existencia de estos héroes es de una plenitud que se desborda sobre lo que les rodea, pues encarnan toda la capacidad mágica infantil por la que se traducen inmediatamente los dichos en hechos, los deseos en realidades.

Sin embargo, para Ṭarābīshī estos dos grupos no son sino las dos caras de una misma moneda. Todos estos héroes, se coloquen a un lado o a otro del espejo, de la existencia, se vean a través de los ojos de los demás o se vean según lo que quieren ver ellos, no se comprenden a sí mismos. Siendo personajes «de carne y sangre», no se entienden más que en el lenguaje de la hombría y la feminidad. Y todos ellos comparten el mismo horror a caer en el afemamiento, en la falta de hombría. Los del primer grupo luchan por ser hombres, los del segundo luchan por no dejar de serlo. En ambos casos no hay hombría sin muestras de hombría. En este sentido es significativo el uso que hace el autor del terror de los protagonistas a las serpientes, que aparece en muchas de sus novelas, como símbolo de ese miedo a la parte humana sombría, oculta y temible, de ese miedo al fallo debido a los deseos femeninos inconscientes²². Es digna de señalar aquí la indicación que hace R. Zāzā sobre el parentesco que tienen en lengua árabe las palabras «serpiente» (*hayya*) y «vida» (*hayāh*)²³.

Con las dos últimas novelas que acabamos de analizar Ḥannā Mīnā alcanza su madurez artística, su estilo personal y diferenciado. Entre las novelas de su primera época y las de la segunda hay un salto cualitativo que en otras épocas hubiera tardado varias generaciones en producirse. En pocos años ha sabido recorrer el camino que conduce a la auténtica novela, gracias a su experiencia vital, a su estudio, a su continuo afán de búsqueda, a su dedicación plena a la narrativa. En las obras posteriores, que ofrecen ciertas novedades formales y muchas de contenido, seguirán presentes las características literarias que ya apuntan en *El sol en día nublado* y en *El ancla*.

²² Ḳ. Ṭarābīshī, *ob. cit.* en nota 10, pp. 76-79.

²³ Radwān Zāzā, *ob. cit.* en nota 19, p. 101.

