

La concesión, en 1988, del Premio Nobel de Literatura a Naguib Mahfuz ha desencadenado un proceso de recepción sin precedentes para la literatura árabe contemporánea y el castellano. El número de obras traducidas, que muchas hayan sido publicadas por editoriales poderosas o prestigiosas, su repercusión en la prensa diaria o el hecho de que dos novelas hayan dado lugar a sendas adaptaciones cinematográficas (muy reconocidas) realizadas en México; todo eso parece estar en disonancia con el bajo nivel de calidad de muchas de las traducciones realizadas y con el trato crítico especializado de que ha sido objeto la obra de Mahfuz (incomprensión, menosprecio, instrumentalización para otros fines). Después de inducir una norma de traducción (con vigencia para los consumidores de literatura traducida) y ensayar un procedimiento de clasificación de desajustes en la traducción, proponemos para explicar la disonancia antedicha, la hipótesis de que Naguib Mahfuz es un tratadista del agotamiento de la modernidad.

El falso amanecer: un informe y una hipótesis urgentes sobre la recepción de Naguib Mahfuz en castellano

SALVADOR REÑA
Universidad de Málaga

The Spanish reception of the Egyptian Naguib Mahfouz has proved to be rather paradoxical. On the one hand, more than twenty of his books have been translated into Spanish (half of them published by leading publishing houses) since he was awarded the Nobel prize in 1988, obtaining excellent reviews in the Spanish mass media. Besides, two of his novels have been adopted for the screen by two major Mexican film directors. But, on the other hand, a lot of these translations are far from reaching average standards of quality. This is not an astonishing fact, given that most of the Spanish scholars working in Arabic Contemporary Literature have ignored, misunderstood or undervalued Mahfouz's works. This paper tries to work out this puzzle, by connecting Mahfouz's ideas with the approaches and values of Postmodernism.



«Vid mehr als Ziele braucht man vor sich,
um leben zu können, ein *Gesicht*.»

(ELIAS CANE'ITI)

«'More human than human' is our motto.»

(ELDON TYR.RELL)

«Make a new cult every day to suit your
affairs.»

(B ELLE AND SEBASTIAN)

O. INTRODUCCIÓN

La concesión, en 1988, del Premio Nobel de Literatura a Naguib Mahfuz (El Cairo, 1911) ha motivado el hecho de traducción árabe-castellano de mayor importancia que se recuerda, exceptuando, como es natural, los continuos procesos de recepción generados por el texto sagrado de Alcorán y las diversas asimilaciones de *Las mily una noches*.

Más de una veintena de libros de Mahfuz (casi la mitad de su obra) han dado lugar a versiones en castellano y todo indica que seguirán apareciendo más. Esta repercusión editorial, insólita para un escritor del Tercer Mundo que no escriba en una lengua occidental, basta por sí sola para justificar atención especializada (y de momento sólo contamos con una breve bibliografía comentada de lo hecho hasta 1992: del Amo 1994). Hay más razones, sin embargo. En primer lugar, la derivada de la magnitud, riqueza y complejidad de la obra de quien es sin duda uno de los grandes narradores de este siglo. Pero, sobre todo, el hecho fácilmente constatable de que con la obra de Mahfuz se han puesto en práctica estrategias traslaticias heterogéneas y a menudo discutibles. En su globalidad lo que se ha hecho con Mahfuz en castellano dista de ser satisfactorio, tanto para la categoría del literato de que se trata como para el grado de eficiencia que han alcanzado los estudios árabes en España.

J. ¿QUÉ HAN HECHO CON MAHFUZ?

El 13 de octubre de 1988 la Academia Sueca anunció la concesión del Nobel a Mahfuz. Y, al parecer, ninguno de los dieciocho miembros del comité responsable conocía el árabe (Darwish 1988). Hay que pensar, pues, que tuvieron que recurrir a las versiones de su obra en lenguas occidentales. En aquel momento, en castellano, sólo contábamos con un libro suyo publicado: una antología de relatos aparecida originalmente en 1974 (*Cuentos*). En inglés, sin embargo, habían aparecido ya una docena de novelas y dos colecciones de relatos (El-Batrik 1989).

1.1. *La norma implícita exigida por los consumidores de literatura*

La reacción editorial española fue rápida y hasta cierto punto esperable: recurrir a la retraducción (o traducción intermediada) de versiones inglesas ya existentes. De esta manera, ya en el mismo mes de octubre de 1988 Ediciones Martínez Roca, publica una primera versión de *El callfión de los milagros* (*Callejón a*), en una de cuyas portadillas se afirmaba que el título original de la obra era *Midaq Alley*, es decir, se dejaba un poco en la sombra, sin ocultarlo del todo, que el consumidor tenía en las manos una retraducción. Sólo un mes más tarde, Icaria Editorial saca a la calle la única versión existente hasta ahora de *Miramar*. Las aclaraciones que aparecían en la portadilla correspondiente son tan ilustrativas para nuestro razonamiento que las reproducimos en su integridad:

Traducción del inglés de Magdalena Martínez Torres./Revisada a partir de la edición árabe por M. Alomar Saffour./Esta edición ha sido realizada a partir de la traducción inglesa de Fatma Moussa Mahmoud. Publicada por The American University in Cairo Press. Editada y revisada por Maged El Kommos y John Rodenbeck./Notas revisadas para esta edición por Ornar El Qydsy, Universidad Americana de El Cairo.

Pero aún hay otros dos hechos que debemos



tener en mente para nuestras primeras conclusiones. Todavía en 1988 Martínez Roca sacó una nueva edición de la novela que ya había publicado, *El callejón de los milagros* (Call: jón b): mantenía su retraducción del inglés, pero ahora daba como título original una transcripción del original árabe y, sobre todo, aclaraban lo siguiente:

Revisión directa del árabe: María Jesús Viguera, catedrática de árabe y directora del Departamento de árabe e Islam de la Universidad Complutense de Madrid.

Y una constatación más. La misma editorial publicó entre 1989 y 1990 una versión de la célebre Trilogía, tal vez la obra más famosa de N. Mahfuz (*Entre, Palacw, Azucarera*). La traducción -esta vez sí- era directa del árabe, pero había sido realizada por un equipo de ocho personas, una de las cuales, L. López Enamorado, actuaba como coordinadora (en cada uno de los tres volúmenes intervinieron cinco o seis traductores, repartiéndose fragmentos sucesivos del libro). Dos datos nos importa retener: 1) los traductores, en una nota preliminar (*Entre 7*), destacaban su interés «por haber conseguido el objetivo que nos propusimos desde un momento: dar una mayor homogeneidad al conjunto de la obra», y 2) mostraban su agradecimiento a una novena persona (no conocedor del árabe) que había corregido el estilo de toda la versión.

Todos estos datos los hemos recogido porque nos permiten inducir, al menos en parte, una norma no escrita, pero que de algún modo se reconoce vigente entre los consumidores de literatura traducida al castellano; esto es, una serie de *desiderata* que podríamos enumerar de la siguiente manera:

1. ^o *La traducción debería realizarse directamente sobre el original.*
2. ^o *El traductor debe tener competencia suficiente en la lengua del original.*
3. ^o *El traductor debe conocer suficientemente las referencias (espacio-temporales, culturales, etcé-*

tera) contextuales que garantizan la buena comprensión del texto.

4. ^o *Es deseable que el texto de la versión presente coherencia referencial y estilística.*

5. ^o *El consumidor debe estar informado de las actuaciones, a todos estos respectos, por parte del editor.*

Y, puesto que se cita siempre el título del texto original:

6. ^o *La versión ha de atenderse al original, o sea, ser fiel en lo posible a éstay, por tanto, completa.*

1.2. Traducir autores

En el último *desideratum* de la norma implícita que hemos reconstruido hay, evidentemente, un punto difuso y controvertible: la noción de fidelidad. Sin entrar a discutirlo, constatemos simplemente que, en general, hay dos políticas posibles a la hora de encarar la traducción de un texto literario. O bien el traductor tiende a reproducir las formas del original, situándose en los límites de aceptabilidad del castellano literario; o bien trata de acoplar el texto original en alguna norma castellana, con lo cual se sitúa en los límites de adecuación al original. Ahora bien, no puede decirse que los traductores que actúan según esta segunda política sean menos fieles que los primeros, ya que implícitamente se trazan el objetivo de conseguir un texto tan literario para las expectativas de los lectores de la versión como lo fuese el original para los suyos.

De una u otra forma, lo que sí queremos retener aquí es que, en general, las novelas de Mahfuz o bien han sido objeto de traducciones desajustadas, en el sentido que veremos enseguida, o bien, cuando han sido aceptablemente entendidas por sus traductores, éstos han optado por la segunda de las políticas aludidas. Lo cual ha significado que, en algunos casos, además de tomar decisiones propias del experto en idiomas, han entrado también en otras que encuadraríamos en el marco de la actividad del creador literario; en general ofreciendo solucio-



nes normalizadoras, como veremos con algún ejemplo.

Insistimos en que no pretendemos defender aquí la primera de las políticas indicadas, la que tiende a lo que se suele llamar traducción literal. Hay ejemplos ilustres de traductores que optan por una u otra vía, y, en consecuencia, debemos suponer que o bien responden al *desideratum* de fidelidad o bien a uno nuevo, que podemos añadir ahora:

7.^o *La versión debe ser aceptable estilísticamente.*

Punto éste que dejaremos fuera de nuestro análisis por la dificultad evidente de establecer criterios objetivos sobre la calidad estilística de un texto.

De cualquier modo, recordemos que, por citar a un traductor de prestigio, M. Sáenz ha admitido explícitamente (1997) que no descarta llegar a forzar el castellano con tal de mantenerse cerca del original. Es obvio que su talento como usuario del castellano le permite conseguir versiones que probablemente muchos de sus lectores consideran de alta calidad. Pero también es fácil encontrar justificación a actuaciones contrarias. Así, consideremos un fragmento del comienzo de una novela «canónica»: *Goodbye to Berlin* de Ch. Isherwood (*Goodbye* 9), y su versión castellana, de J. Gil de Biedma (*Adiós* 7):

1a At eight in the evening the house-doors will be locked. The children are having supper. The shops are shut. The electric sign is switched on over the night-bell of the little hotel on the corner, where you can hire a room by the hour.

1 b A las ocho en punto de la noche cerrarán tiendas y portales. Los niños cenan. En el pequeño hotel de la esquina, donde alquilan cuartos por horas, se enciende una luz sobre el timbre de la puerta.

Es evidente que el traductor ha reestructurado la información contenida en el original, sin que aparentemente haya ningún motivo de

orden gramatical o textual para ello. No obstante, muchos lectores considerarían que Gil de Biedma no ha infringido el *desideratum* de fidelidad con ello. De hecho, quien firma estas páginas presentó el comienzo de la misma novela en inglés y en castellano a un grupo de unas treinta personas (traductores en formación o profesionales, en la Escuela de Traductores de Toledo, en 1995) y mayoritariamente aceptaron la opinión de uno de ellos: el traductor estaba simplemente tratando de encontrar «el mejor ritmo en español».

Así pues, se acepta que, dentro de ciertos límites, el traductor tenga alguna libertad para actuar sobre el texto original. No creemos necesario profundizar en ello. Estamos hablando de un asunto más que debatido (durante siglos) por los tratadistas de la traducción, el que corresponde al rótulo de *les be/les infideles*. Y tal es la política que parecen haber seguido algunos de los traductores de Mahfuz, como Marcelino Villegas (ver p.ej. el comienzo de su traducción de *Alqáhira*, p. 5; *El Cairo*, p.5).

Pero sigamos con nuestro relato de lo que fue ocurriendo a raíz del Nobel. En mayo de 1989 está fechada una versión interesante para nuestros propósitos aquí: la que M^a Rosa de Mada-riaga realizó sobre una novela muy característica de Mahfuz (*Hikayat*). Nada más comenzar la lectura del texto castellano, el consumidor se entera de que los títulos que encabezan los apartados del libro (p.ej. «Las hijas del harinero», «Una mujer peligrosa» o «Pobre... pero libre») no corresponden a ninguna decisión del literato árabe, sino que:

En la versión original árabe, las historias llevan sólo un número, pero no un título. El título ha sido puesto por la traductora.

Esta nota, además de confirmar la validez del quinto de nuestros *desiderata*, ya mencionado (el consumidor debe estar informado de las actuaciones sobre el texto original), nos ayuda a inducir un nuevo *desideratum*, para nuestra norma:



8. ° *La versión debe atenerse en lo posible a los rasgos y decisiones de alcance literario o estético presentes en el original*

Pues, si de algún modo no hubiese conciencia de estar incumpliendo una exigencia, la nota sencillamente no habría aparecido. Sí que es loable el rigor de la traductora o de los editores al reconocer la intervención y advertir de ella.

Pero hay otra actuación muy concreta que queremos recoger ya. En la segunda de las historias contadas (la novela reproduce los recuerdos infantiles del narrador) se relata cómo un niño pasaba de la azotea de su casa a la de los vecinos y lo que veía desde allí. Para nuestros efectos, citaremos el original árabe en transcripción¹ (a), una traducción nuestra lo más literal posible (b) y la versión que el consumidor encontró en el mercado (*Hikayat*, p. 8; *Historias* 17, con subrayados nuestros):

2a [...] 'arii taHta lmanwari mubashara-sitt 'umm zaki cariyatan tamaman. tajlisu cala kanabatin tatahshamasu, tamshiTu shacraha, cariyatan tamaman. manZarun garibun wabahirun, wahya fî Daxámati baqaatin.

2b [...] veo justo debajo del tragaluz a la señora Umm Zaki, completamente desnuda. Está sentada en un sofá tomando el sol, peinándose, completamente desnuda. Es una visión extraña y deslumbrante: ahí está, *con el tamaño de una vaca*.

2c E ntonces veo justo debajo a Um Zaki completamente desnuda. Sentada en un canapé, aparece envuelta en los rayos del sol, mientras se peina el cabello... completamente desnuda. Visión extraña y deslumbrante la del cuerpo de Um Zaki, *deleite para los ojos r;ue la contemplan en todo su esplendor*.

Dejando de lado otras «poetizaciones» del texto, concentrémonos en la última parte. En árabe no hay duda: el cuerpo desnudo de una

mujer corpulenta y no joven, visto con delectación, se compara por su tamaño con el de una vaca. Y la traductora parece negarse a reproducir la rorundidad de la imagen original.

¿Qué podemos decir de este modo de actuar? Hagamos un poco de historia de la traducción. La primera versión castellana de una obra literaria árabe contemporánea fue la que realizó, en 1953, E. García Gómez sobre la autobiografía del egipcio Taha Husáin (1889-1973). El texto castellano (*Días*), en su comparación con el original árabe (*Alayyam*), muestra no sólo el más que conocido talento del traductor para usar por escrito el castellano, junto con su profundo conocimiento del árabe, sino su adscripción a una de las dos políticas de traducir que señalábamos antes, la literalista, que asociábamos con M. Sáenz. Veámoslo con un par de ejemplos muy sencillos, donde el gran arabista deja obviamente inalteradas construcciones del árabe por más que puedan resultar extrañas en castellano (*Alayyam*, pp. 23 y 24; *Días*, p. 37):

Ja [...] shariba min ma'iha ma sha'a l 15.hu an yashraba.

3b [...] bebía de aquella agua lo que Dios quería que bebiera.

4a wanSirafuhu hadha cani lcabathi [...]

4b Este su apartamento del juego [...]

Realmente que García Gómez opte por ello no es de extrañar, dada su cercanía intelectual con J. Ortega y Gasset (representante de dicha opción, junto con otros grandes intelectuales de este siglo, singularmente W. Benjamín o V. Nabokov). Y es evidente que el ejemplo de García Gómez (un literalismo a ultranza, que llega a derivar en extramiento o en exotización) no ha llegado a constituir un canon de traducción del árabe al castellano.

De todo lo anterior podemos desprender un nuevo *desideratum* para nuestra norma, que, en este caso mostrará una posibilidad de opción:

9.° *El traductor debe tratar de mantenerse lo más cercano posible a la lengua y el estilo del origi-*

¹ Por imperativos técnicos, empleamos el siguiente sistema de transcripción: ' b t lhj H x d dh r z s ill SD T Z e g f q l m n h w y; vocales largas: a, t, il.



na/, pudiendo alejarse cuando considere que ello atenta contra los cánones del gusto en la lengua de llegada.

Según cómo actúe al respecto, el traductor estará, en un caso, tratando de exotizar el texto o dándole tratamiento de clásico o ambas cosas a la vez; y, en el otro, o sea, cuando opte por reducir lo inesperado, estará ateniéndose al mandato implícito de la transparencia (ver p.ej. Venuti 1995). Habría que añadir, además, que parece evidente que el umbral de tolerancia ante lo inesperado es para unas lenguas más bajo que para otras (cfr. Toury 1995). Un rasgo muy marcado estilísticamente en un texto original inglés tiene más posibilidades de traspasar la barrera de aceptabilidad hacia el castellano, que uno en un texto original árabe.

En el caso de Mahfuz, lo que precisamente echamos de menos es que, hablando en general, no se le haya concedido ese trato de clásico, su autoridad de *autor*. Es decir, no poder contar (al lado de las «normalizadoras») con traducciones realizadas a un tiempo con conocimientos de lengua árabe, de la cultura árabe islámica y de la sociedad egipcia, junto con una política literarista que trate de reproducir en lo posible el estilo original.

Pero el problema no se reduce a eso. Antes de entrar en la consideración de lo que tal vez sea más grave que todo lo anterior, acabemos rápidamente nuestro relato de lo que fue ocurriendo cuando, ya con más calma, las editoriales siguieron publicando textos de Mahfuz en castellano. Sólo para destacar un hecho reseñable: aunque todavía aparecieron en el panorama nuevos traductores de Mahfuz (M. del Amo para *Amor*, F. Arbós para *Veladas*), poco a poco se va produciendo una reducción. En primer lugar, recordemos que a M. Villegas se le deben, además de la ya citada *El Cairo* varias traducciones de las novelas de la primera época de nuestro escritor (*Espejismo*, *Principio*, *Ausencia*) y una nueva selección de narraciones breves, en colaboración con M. J. Viguera (*Dialogadas*).

Su muerte prematura truncó un trabajo que ya había sido muy fructífero en la elaboración de discursos secundarios en torno a Mahfuz: no sólo traducciones, sino también crítica e historia literarias (ver del Amo 1993). En los últimos años ha sido M. L. Prieto quien ha ido realizando las versiones de una decena de obras de Mahfuz. De esto último parece desprenderse un último punto de nuestra norma inducida:

10." *Puedeser conveniente que, para la obra de un mismo autor, se cuente con un traductor especializado en ella.*

Norma también flexible, sobre la que no hay acuerdo, pero que se asienta tanto en consideraciones prácticas, como de respeto a la obra de un autor y a su consideración como unidad.

1.3. Desajustes de traducción

Es un hecho constatable (basta comparar originales y versiones) que un número no escaso de textos mahfuzianos (incluidos algunos fundamentales) han dado lugar a versiones castellanas que no sólo no le conceden al autor egipcio el trato de *autor*, sino que incumplen la mayor parte o la totalidad de los *desiderata* que hemos ido induciendo en páginas anteriores. Dejando siempre fuera de consideración el séptimo, el que hacía referencia a la aceptabilidad estilística de la versión. Es decir, no vamos a hablar de decisiones más o menos opinables, de opciones estéticas o culturales como las que hemos ido viendo hasta ahora, sino de traducciones objetivamente fallidas, en apariencia explicables por partir de un entendimiento defectuoso del original.

Ignoramos cuál haya podido ser la causa directa de esta irregularidad. Quienes han traducido saben que, en muchas ocasiones, un número de errores es inevitable, y que con frecuencia se deben no tanto a la capacidad del traductor como a las circunstancias en que se ha tenido que realizar la labor: plazo de entrega demasiado cercano, presiones de la editorial, intervención de otras personas (correctores,

editores) en el texto de la versión después de que éste ha sido entregado, etc. De ahí que fuese muy deseable que, como ya hemos defendido en otras ocasiones (Peña 1997), los textos traducidos aparecieran acompañados de la máxima información posible para los consumidores.

Así pues, con esto no estamos de ningún modo tratando de emitir juicios acerca de la competencia o las actuaciones de ninguna persona, sino analizando unos textos concretos tal como han aparecido en el mercado. Afortunadamente, tanto éstos como sus respectivos originales árabes son muy accesibles, y la comprobación de lo quedigamos (acertadamente o no), muy sencilla.

1.3.1. *Desajustes en wanto al código*

Las ilustraciones de estos desajustes vamos a tomarlas de dos novelas breves y relativamente tardías en el marco de la narrativa de Mahfuz. La que primero de ellas apareció en castellano es la más reciente en árabe (*Yawm*, de 1985), breve narración donde se aborda un asunto de denuncia política con atención a la realidad egipcia cotidiana, pero recurriendo (y no era la primera vez en la obra de Mahfuz) a la estrategia de contar la historia desde las perspectivas de varias personas implicadas. La otra novela, también breve (*Afrah*, de 1981), es similar en algunos puntos: de lo que pasa, el lector no tiene constancia sino a través de la visión de los principales personajes. Aunque se avanza todavía más en la indeterminación relativizadora de la verdad por medio de una curiosa *mise en abime*: los hechos se reflejan dentro de la novela por medio de una obra de teatro que se refiere a los mismos hechos, cuyo texto nunca llega a conocer el lector, pero a la que continuamente se refieren todos los personajes.

La primera de las dos novelas citadas apareció en castellano en 1994 (*Día*) y la segunda (*Festejos*), en 1997, siendo la última obra traducida de Mahfuz en el momento en que escribí-

mos esto. Ambas nos parecen interesantes para nuestros propósitos aquí por varios motivos. En primer lugar, por la significación de sus originales en la producción mahfuziana: al igual que las dos primeras novelas traducidas (por intermediación del inglés), de las que hablamos antes (los originales de *Callejón* y *Miramar*), Mahfuz vuelve en ellas a una auténtica obsesión suya: la puesta en tela de juicio de la Verdad. Más abajo veremos por qué destacamos este hecho. Por otro lado, de cara a la recepción de Mahfuz, no es desdeñable el hecho de que una de ellas (*Día*) fuese publicada con el apoyo de la UNESCO, y que la segunda (*Festejos*), en cambio, apareciese en una colección (*Ave Fénix/Serie Mayor*, de Plaza & Janés Editores) comercial, accesible y prestigiosa.

Como hicimos antes, citaremos en primer lugar (a) una transcripción del texto árabe, luego (b) una traducción nuestra, muy literal, y, por último, la versión castellana existente en el mercado (e); los subrayados son siempre nuestros.

Desajustes léxicos

Muchos de los casos observados proceden aparentemente de una versión desajustada de una unidad léxica. Aunque en ocasiones la interpretación de un término pueda trastocar todo el sentido de lo que se dice, como cuando de un rasgo de humor se pasa a un fragmento de difícil entendimiento (*Yawm*, p. 47; *Día*, p. 79):

Sa shabbun l.b.ádhdhun yaqtariHu lshudf.J.údf.J.a kaHallin li'azmati IHubbi fi lTabaqati dhata ldajli lthabiti wa'ayDan litaHqi - qi lhadafi min tanZimi l'usrati.

Sb Un joven *homosexual* propone la *homosexualidad* como solución para la crisis de amor que sufren las clases de ingresos fijos y también para conseguir la planificación familiar.

Se El joven *ácrata* justificará la *transgresión de la norma* como solución a la crisis del

a...

128

amor en la época de un vicio reconocido, así como para realizar el objetivo del orden familiar.

El siguiente caso (*Afrah*, p. 314, col. 2; *Festijos*, p. 10) produce, junto con el desajuste referencial, la sustracción de una muy característica imagen. El narrador se describe a sí mismo llorando en un entierro:

6a almaHu l̥uxriyati min xilali l̥damci
mithla thacabina l̥má'i.

6b D ist ingo las miradas burlonas a través de las lágrimas, como serpientes de agua.

6c A través de las lágrimas, como si foesen torrentes de agua, advierto las expresiones de sarcasmo[...].

Algunos desajustes léxicos se diría que van asociados a la similitud entre dos palabras árabes, como *Hayátun* 'vida' y *Hayá'un* 'vergüenza' (*Afrah*, p. 319, col. 1; *Festejo*, sp. 21):

7a mu'allifun ;á'ifun yasriq̣u IHaqiqata
bilil Hayá'in.

7b Un autor falso, que plagia descaradamente de la realidad.

7c Un falso dramaturgo que roba la realidad sin vida.

Desajustes morfosintácticos

De orden morfosintáctico son los desajustes que se producen por la aparente confusión de tiempos verbales. El marco del siguiente ejemplo es una discusión de enamorados; él acaba de enterarse de que ella lo deja por otro, y le reprocha (*Afrah*, p. 318, col. 2; *Festejos*, p. 20):

8a yá majnfinatu... mata tagayyarti?

8b ¡Loca! ¿Cuándo has cambiado?

8c Estás loca. ¿Cuándo cambiarás?

O bien cuando dos personajes hablan de un tercero, un autor teatral que, después de haber entregado una pieza que es estrenada con gran éxito, dice estar escribiendo una nueva obra; uno de ellos comenta (*Afrah*, p. 322, col. 1; *Festejos*, p. 31):

9a wahayhatu 'an yaktuba jadidan dha___
qimaṭin...

9b Ya verás como ése no vuelve a escribir nada que valga la pena.

9c Él no ha escrito nada que mereciera la pena.

Un rasgo de la versión castellana de esta novela es precisamente la frecuencia con que se producen desajustes por aparente confusión de tiempos verbales (ver p.ej. *Afrah-Festejos*: p. 322, col. 1-p. 30; p.323, col. 1-p. 31).

Precisamente hay más de un caso en que el desajuste se produce por una aparente confusión de la marca de futuro *lan* con la de pasado *lam*, como cuando el personaje, angustiado por no habervisto a su amante, obtiene, de otra persona, la siguiente respuesta (*Afrah*, p. 317, col. 2; *Festejos*, p. 17):

10a I a n taHDura taHiyya 'ila huna
walan tadhhaba 'ila lmasraHi...

10b Qye Tahiya ni vendrá ya más por aquí ni volverá al teatro.

10c Qye Tahiya no ha venido aquí ni ha venido al teatro.

Lo mismo ocurre en la misma novela, poco después (*Afrah*, p. 318, col. 2; *Festejos*, 19):

11a lantacrifl IH ubba'illá bayna yadayya...

11b No tendrás amor que no sea el mío.

11c Tú no has conocido el amor más que conmigo.

O, de nuevo en la misma novela (*Afrah*, p. 321, col. 1; *Festejos*, p. 25):

12a lan yantaHira walakinnahu sayush-
naqu...

12b No se suicidará, pero irá a la horca.

12c No se ha suicidado, pero irá a la horca.

También produce desajuste la estructura llamada de complemento interno (*mzítlaq*) en árabe, como en el siguiente pasaje (*Yawm*, p. 41; *Día*, p. 69):



13a naSi H ati ya 'ánisatu randa an tata.dhakkari da'imán annaná fl caSri lcaqli wa'an tactamidicalayhi kullal'ictimádi[...].

13h Mi consejo, seño rita Randa, es que recuerde siempre que estamos en la edad de la razón **y que se apoye en ella para todo** [...].

13, **Mi** consejo, señorita Randa, es que recuerdes siempre que estamos en la época de la razón; *que sobre ella se apoya todo el fundamento*.

Otra fuente de desajuste la proporciona el verbo 'acjaba yucjihu 'gustar', como ocurre en el diálogo que sigue (*Afrah*, p. 347, col.1; *Festejos*, p. 89):

14a - 'acjabatki lmasraHiyyatu?/faqltu bifutúrin:/'acjabatiljamica!

14b -¿Te ha gustado la obra?/- Le ha gustado a todo el mundo -respondí fríamente.

14, -¿Te ha gustado la obra?/-Me ha gustado el público -respondo con calma.

O bien en la siguiente afirmación (*Ajrah*, p. 357, col.1; *Festejos*, p. 115):

15a 'anta la tucjibuni hadhihi l'ayyama...

15h No me gustas nada estos días.

15c Estos días no estás contento conmigo.

Desajustes textuales

Los desajustes textuales se producen cuando se altera el decurso lógico de un fragmento, normalmente por la aparente falta de comprensión de marcas discursivas. Ocurre p.ej. en cierto fragmento donde el narrador describe una situación muy tensa en la que él mismo está envuelto, enumerando sus elementos (*Afrah*, p. 313, col. 1; *Festejos*, p. 8):

16a 'uridu 'an 'atanaffasa bikalimatin 'atabáduha maca'aHadin. saHabatulduxani lmuncaqidatu fl lHujrati tazidu min gurbatL 'agüSu fl lrucbi.

16h Me gustaría poder cambiar una palabra con alguien. La nube de humo que se ha formado en la habitación hace que me

sienta aún más extraño. Me hundo en el miedo.

16, Me gustaría hablar con alguien para calmar la tensión, *pero* la densa nebulosa que se extiende por la habitación aumenta mi sensación de alejamiento y el miedo me invade.

Así, de la versión castellana parece desprenderse que el humo le impide hablar, cuando en el original lo que se hace es unir las sensaciones desagradables producidas por el humo a la tensión del personaje, que le impide hablar.

Alcance textual tienen los desajustes que, partiendo de disfunciones léxicas y sintácticas, acaban afectando a toda una realización, aunque sea breve, como cuando (*Afrah*, p. 332, col. 2; *Festejos*, p. 54) una madre intenta disuadir a su hijo de que se case con cierta mujer, a quien ella trata continuamente, y le dice:

17a ma caraftuha 'illa xalílatan liha.dha 'awghaka...

17b Desde que la conozco ha estado siempre liada con algún hombre.

17c No la conozco más quede oídas.

Desajustes pragmáticos

En algunos pasajes la versión no recoge el valor pragmático (idiomático) de ciertas expresiones. Así ocurre p.ej. cuando un personaje exclama, con claras resonancias teatrales (*Afrah* p. 324, col. 1; *Festejos* p. 33):

18a walakin má hadhá? shabaHu mina lmaDi. 'i!ayya biHanjarin maszmizin.

18b ¿Pero qué es esto? Un fantasma del pasado. ¡Que me den un puñal envenenado!

18c Pero ¿qué es esto? ¿Q iifo es ése? Un fantasma del pasado. *Metrae un puñal envenenado*.

O, al contrario: lo que tiene un valor puramente léxico en el original adquiere en la versión valor pragmático discursivo, como en el siguiente fragmento, donde un personaje razo-



na sobre los hechos reales que inspiraron la obra de teatro y la verdad dramática que ésta expresa (*Afrah*, p. 326, col. 2; *Festejos*, p. 39):

19a 'alHaqiqatu lmasraHiyyatu caZima - tun.

19b La verdaddramática es grandiosa.

19c La verdad es que se trata de una obra extraordinaria.

1.3.2. *D esajustes en wanto al mensaje*

Todos los desajustes anteriores tienen que ver con dificultades en la comprensión del código. Manteniendo esta perspectiva semiótica, podemos completar nuestra clasificación atendiendo, en primer lugar, a las alteraciones que sufre el mensaje; en sí mismo, sea por adición, por sustracción o por alteración (Hatim y Mason 1990). No es necesario añadir más ejemplos de alteraciones del original.

Adición

Es bastante frecuente que en estas dos versiones se expanda el texto original, tal vez para facilitar la lectura al consumidor de la castellana, y sin que existan aparentemente razones de orden lingüístico que justifiquen la actuación, como ocurre en el siguiente caso (*Afrah*, p. 353, col. 1; *Festejos* 105):

20a wa'axadhtu wa'ana 'arahu fl: Suratin jadidatin mutawaHHishatin. *tabaddada Hulmun sacidur l Tawilun*. 'insaHabu 'ila Hujrati.

20b Comencé a tener de él una nueva imagen, brutal. *Se había disipado un largo y Jélz sueño*. Me retiré a mi habitación.

20c En ese momento se había transformado ante mis ojos en una bestia. *Un instante bastó para que se destruyese la feliz imagen que yo había tenido de él durante tanto tiempo*. Me retiré a mi habitación [...].

Supresión

Las supresiones afectan siempre a breves fragmentos del original. Como cuando cierto

personaje se plantea que, si sigue unido a su esposa, es sólo por su hijo, Abbás, y donde desparece lo que es tal vez lo más característico estilísticamente en el texto árabe (*Afrah*, p. 325, col. 1; *Festejos*, p. 35):

21a 'innana garibani yajmacuhuma bay-tun qadimun. law la 'il.bfáqi min 'igDábi cabbas laTallaqtuha. *cabbás waHdahu llat! / J.i yajcalu li / Hayáti lmurrrati Tacman maqbula l l*. 'innahu l'amalu lwaHidu lbaqi.

21b Somos dos extraños unidos por una vieja casa. Si no fuera porque *me da penadarle un disgusto* a Abbás, me divorciaría de ella. *Solamente Abbás, le da a esta vida amarga un gusto aceptable*. El es la única esperanza que me queda.

21c Vivimos juntos en la vieja casa como dos extraños. *Si no fuese por Abbás*, me habría divorciado de ella. *Abbás es la única esperanza que me queda*.

En general, se advierte la tendencia a eliminar pequeños detalles, tratándolos de superfluos, como el siguiente, de donde, en el original, se desprende un rasgo del carácter del personaje descrito (*Afrah*, p. 313, col. 2; *Festejos*, p. 8):

22a yuqaTicuni bigaDabihi ljahizi da'i-man: [...].

22b Me interrumpe *con su c6/era, siempre a punto*[...].

22c [...] me interrumpe *el ritado* [...].

1.3.3. *Desajustes en cuanto al referente*

Pero los desajustes pueden producirse también, más allá del código (la lengua árabe) o del mensaje (el texto original), a partir de las referencias de éste a un determinado contexto situacional (la sociedad egipcia contemporánea). Veamos un par de ejemplos.

El primero lo proporcionan las alusiones, amargas y humorísticas a un tiempo, de un personaje a los amores de su madre, que tuvo un amante policía, cuyo rango se malinterpreta, en



la versión castellana, como un nombre propio (*A.frah*, p. 327, col. 2; *Festejos*, p. 42):

2Ja law la 'an cajalat lwafatu jaddataka latazawwaja minha lbashjaawishu walaDaca lbaytu.

2Jb Si no llega a ser porque la muerte le cogió la delantera a tu abuela, se habría casado *con aquel brigada* y la casa se habría perdido.

2Jc Si tu abuela no hubiera muerto de repente, se habría casado con al-Bashagamish [sic] y se habría marchado de la casa.

Más adelante, en la misma novela (*A.frah*, p. 351, col. 1; *Festejos*, p. 102), volvemos al mismo asunto: otro personaje le pregunta a quien antes hablaba cómo fue su infancia; aquél sigue bromeando con el hecho de que su propia madre fuese la amante de un policía:

24a wa'as'alu 'abi:/-hal kana jaddi wajad-dati yatrukanika waHdaka 'ayDan?/fayujibu DaHikan:/-'amma jadduka faqad tarakani ila l'axirati qabla 'an 'acrifahu wa'amma jaddatuka fakanat muwaZZafatan bildaxiliyyati...

24b Y le pregunto a mi padre:; ¿A ti también te dejaban solo los abuelos?/El responde riéndose:/Tu abuelo se fue de este mundo sin que llegara a conocerlo, y tu abuela *era funcionaria del Ministerio del Interior*.

24c -¿Mi abuelo y mi abuela también te dejaban solo? - le pregunté un día a mi padre./-Tu abuelo me dejó antes *de* que lo conociera, y tu abuela *trabajaba en casa*.

Otro caso de este tipo, claro y sencillo, lo proporciona la mención en el original de Dar Alkútub, la Biblioteca Nacional de El Cairo, de la que, en la versión castellana, se da como equivalente «las librerías» (*A.frah*, p. 355, col. 1; *Festejos*, p. 109).

1.3.4. III Idicacio I les sobre alguna de Las fuentes de los desajustes

Hemos dicho antes que resulta muy difícil señalar, documentadamente, cómo se generan

los desajustes. Sin embargo, la versión castellana de *Yawm* presenta, a todas luces, una característica de interés. Ello es que coincide a menudo con la previa versión francesa (*Jour*). Puede ser, por tanto, que nos encontrásemos ante una nueva forma de traducción intermediada (o muy cercana a ello) sin que (si estamos en lo cierto) los editores adviertan de ello al consumidor. En la versión castellana, además de reproducirse, traducidas, muchas de las notas del traductor que aparecen en la francesa (p.ej. *Yawm*, p. 23; *jour*, p. 30; *Día*, p. 48); hay indicios de tal intermediación. P.ej. cuando en la versión castellana se produce un desajuste que sería explicable como consecuencia de mala interpretación de un falso amigo francés. Lo vemos citando (a) original, (b) traducción literal nuestra, (c) versión francesa y (d) versión castellana:

25a madha qala 'imarnu ljamicala mas-maci min junüdi l'amni lmarkaziyyi.

25b ¿Qy.é ha dicho el imam de la me-zquita *de modo que lo oigan* los hombres de la Seguridad central?

25c Qy.'a dit l'imam a la mosquée, *a por-tée de voir* des hommes de la Sûreté centrale?

25d ¿Qy.é ha dicho el Imam de la me-zquita, *portador del ejército* de la seguridad central?

Y aún más clara parece nuestra hipótesis en este otro caso (*Yawm*, p. 36; *jour*, p. 41; *Día*, 65):

26a calwán, la 'uTiqu *samca dhálaka*.

26b Alwán, nosoportó tener que *oír* eso.

26c Alwan, je ne peux pas *entendre* ;s;a!

26d Alwán... no lo puedo *entender* [...].

Junto con la aparente reproducción de notas a pie de página y los desajustes producidos por la intermediación de algún falso amigo francés, se observan muchos casos de coincidencia con la versión francesa, como el siguiente (*Yawm* p. 6; *jour*, 13; *Día*, p. 21), donde una frase hecha, en lugar de traducirse como una unidad (que lo



que hacemos en nuestra versión: 27b) recibe tratamiento de metáfora y es, en consecuencia, casi traducida palabra por palabra:

27a 'atamanií da'imani 'alla nuthira gubara lhumumi cala ma'idati ITacami wala-kin kayfa?

27b Siempre deseo que no traigamos nuestras preocupaciones a la mesa, ¿pero cómo conseguirlo? (Lit.: 'que no levantemos el polvo de las preocupaciones en la mesa de comer'.]

27c J'ai toujours souhaité que la poussière des soucis ne vienne pas voler sur la table ou nous mangeons. Mais comment faire?

27d Siempre he deseado que el polvo de las inquietudes noviniera a posarse en la mesa de la comida, pero ¿cómo impedirlo?

1.3.5. Consecuencias de los desajustes

Al hablar de consecuencias no nos referimos a los efectos que puedan provocar estos desajustes en los consumidores de las versiones, pues son difícilmente documentables o incluso precisables, sino al nivel de la construcción del texto narrativo al que afectan.

Consecuencias en la anécdota

Puede ocurrir que un desajuste en la comprensión del original tenga como resultado una variación en la caracterización de algún personaje, como cuando la protagonista de una de las novelas parece decir, en castellano, algo realmente extraño. La situación es una discusión de ella misma con su novio; él acaba de proponer que reconsideren su relación; ella rebate los argumentos de él (*Yawm*, p.37; *Día*, p. 6.5):

28a 'innahu manTiqun saHmun wala-kinni ailiukku fi salamatihi fi Zilli Hubbin Haqiqiyyin.

28b Lo que dices parece lógico, pero no hay lógica que valga si se trata de un amor verdadero.

28c Es una lógica sana; no obstante, dudo de esta salud a la sombra de un amor verdadero...

Consecuencias en la construcción del marco costumbrista

Vinculado con el nivel anterior (el de la caracterización de los personajes) está la acumulación de rasgos para elaborar el simulacro de un marco social determinado donde situar la trama. La frecuencia de desajustes en este nivel produce, en la versión, la alteración de dicho marco, pues, en los casos extremos, la caracterización de la sociedad de clase media o media baja cairota contemporánea se adorna de trazos desconcertantes, por su incoherencia o extravagancia. Ocurre p.ej. cuando el narrador acaba el relato de una comida en familia (en tiempos de apuros económicos) describiendo su última fase, de orden inesperado en la versión publicada (29c), frente a la racionalidad cotidiana del original árabe (*Yawm*, p. 7; *Día*, p. 22):

29a wamusiHati l'aTbaqu masHan, wamaDat biha hana'ila lmaTbaxi.

29b Bien rebañados los platos, Hana se los llevó a la cocina.

29c Después de lavar los platos, Hana se los llevó a la cocina.

En otro pasaje (*Afrah*, p. 322; col. 2; *Festejos*, p. 30) la sorpresa proviene de la calificación, por parte de un personaje, de otro, un actor del que en ningún momento se ha dicho que trabaje como informático y del que sabemos que no tiene un gran peso en la organización del teatro:

JOa 'alburmajiyu la yaHtamilu lhazimata!

JOB ¡Vaya! El gran conquistador no soporta una derrota.

30c El experto programador no soporta una derrota.

O, en la misma novela (*Aj-ah*, p. 340; *Festejos*, p. 74), el desajuste invierte la coherencia del razonamiento psicológico de un personaje sobre otro, adicto al opio:



31a 'alxaybatu 'aqdamu mina l'afyuni.
'al'afyunu lamyajid ruHan liyaqDiya
calayha...

31b Su fracaso fue anterior al opio. El
opio no encontró ya ningún espíritu que des-
truir...

31c El fracaso vino después del opio. El
opio no encontró un espíritu al que dominar.

Consecuencias estructurales

La reiteración de desajustes como los anteriores puede producir resultados que afectan al nivel estructural, puesto que socavan la construcción de verosimilitud. ¿Que esto haya sobrevivido, en la versión castellana, a la labor de revisión se deberá tal vez a una mayor facilidad para aceptar lo «raro» en un texto de origen árabe? ¿Estamos ante una mera consecuencia de las tendencias exotizantes?

De hecho, una falta de comprensión léxica puede afectar a la estrategia de la ficción. Y así ocurre en el fragmento siguiente, donde o bien la lógica realista queda invertida o bien el lector se ve obligado a realizar una serie de implicaciones infundadas para restituir un mensaje que es directo en el original (*Afrah*, p. 319, col. 1; *Festejos*, p. 21):

32a kanat da'imān kathirata lcalaqāti *tas-*
takmil l'ajrahā lSagira.

32b Siempre había tenido muchas rela-
ciones, con lo que complementaba su exiguo suel-
do.

32c Ella siempre había tenido muchas
relaciones - necesitaba el dinero, pues su fami-
lia era reducida- [...].

Algún efecto (por imprevisible que sea) ha de tener la acumulación de esta clase de desajustes, al que podemos unir alguno más como el siguiente (*Afrah*, p. 327, col. 2; *Festejos*, p. 42). La situación es la de una discusión entre padre e hijo, porque el padre ha convertido la vivienda familiar en una casa de citas; esto no lo acepta el hijo, ante lo cual, el padre, muy satisfecho con el

nuevo desahogo de la familia, le hace al hijo una serie de reproches:

JJa 'intabih liHayatika... ci:ili lwaqica...
qillatun nādiratunta Jarubimitó. li Tacāmika...
'unZur 'ila lJirani...

JJb Pero date cuenta de cómo estás. Tie-
nes que vivir en la realidad. *Muy poca gente*
pue e comer tan bien como tú. Mira si no a los
vecinos.

JJc Presta atención a tu vida, vive la rea-
lidad. *Algo de curiosidad estan necesario como el*
comer. Mira a los vecinos.

Y otro tanto puede decirse del pasaje (*Yawm*, p. 11; *Día*, pp. 28-9) donde el narrador entra donde trabaja su novia, en la empresa estatal de alimentación, institución de extrañas actividades según la versión castellana:

34a ha hiya maHhubati fī 'idaratina
/catidati, 'alcaláqatu lcammatu waltarjamatu.

34b Ahí está la que yo quiero, en nuestro
maravilloso departamento: Relaciones Públi-
cas y Traducción.

34c La que amo está aquí, en el departa-
mento de novias, com o relaciones públicas e
intérprete.

Consecuencias estilísticas

A pesar de que, en general, las versiones castellanias tienden a reducir, limar, normalizar o suprimir imágenes literarias del original, no faltan casos de lo contrario: la versión introduce apartamientos estilísticos muy marcados. Como cuando el narrador, un chico muy joven, se replantea las cosas pues acaba de enamorarse (*Afrah*, p. 329, col. 1; *Festejos*, p. 46):

JSa wanfasa Hat 'ama.mi wdfiūbatu
IHawtissi rragiyatu.

JJb Ante mí se extendía *ladulzura irresistible*
de los sentidos.

JJc Ante mí se extendía *ladulzura tirana*
del merodeador.



Consecuencias discursivas

A veces Naguib Mahfuz llega a explicitar, en algún pasaje de una novela, la idea general que desarrolla la trama. Si se producen entonces, los desajustes afectan al nivel más profundo de la narración. Así, uno de los temas desarrollados en *Yawm* es la degradación política y social a que llegó Egipto en la época de Anwar Sadat. En cierto momento, en un contexto de referencia claramente política, uno de los personajes piensa lo siguiente (*Yawm* 10; *Día*, 28):

36a cajibun 'an yaxluda lHubbu fi Zilli
lfasádi lmountashiri.

36b Es increíble que el amor persista bajo
la corrupción dominante.

36c Es extraño que el amor perdure a la
sombra de la pobreza dominante.

O bien recuérdese el segundo caso de desajuste pragmático que citábamos más arriba (*19abc*), cuando en la versión castellana se perdía por completo la idea de que hay una «verdad teatral» opuesta a la verdad real, uno de los temas claves en Mahfuz en general y, sobre todo, en novelas como ésta (*Afrah*).

1.4. Otros aspectos de la recepción de Mahfuz

Creemos que no es necesario seguir ilustrando el poco satisfactorio resultado de algunas traducciones de Mahfuz al castellano. El límite máximo aceptable de desajustes para un texto creemos que se ha excedido en las dos novelas analizadas. Sólo en una de ellas (*Festejos*) hay aproximadamente dos desajustes por cada tres páginas. Sin contar como tales, por las razones expuestas antes, las intervenciones en asuntos que tal vez podrían considerarse propias de la técnica novelística, como la elección de los tiempos verbales, la división en párrafos, etc.

Que algo así haya ocurrido (y siga ocurriendo) quizá no sea un hecho sorprendente en nuestro panorama editorial, por más que la situación parece ir cambiando con rapidez hacia una proporción mayor de traducciones de cali-

dad. Seguramente es más grave que el hecho no haya tenido, que sepamos, ninguna repercusión en medios especializados en lengua y literatura árabes. Sin embargo, también esto está en consonancia con la paradoja que representa la recepción de Mahfuz en castellano. Por un lado, tenemos un número inusitado de versiones para un autor árabe; y no es sólo eso: también han abundado los escritos (artículos, libros, alguna tesis doctoral) dedicados a Mahfuz. Pero, por otro, ha sido siempre un hecho palpable que a Mahfuz se le ha tratado en España, sobre todo después de la concesión del Nobel, con una extraña desafección.

Hemos citado varias veces al malogrado M. Villegas. Los especialistas estarán de acuerdo en que él ha sido quien más intensa dedicación crítica ha dedicado al escritor egipcio. Martínez Montávez lo caracterizó (1994) una vez como «apasionado y buen conocedor de Mahfuz». Pues bien, el propio Villegas se refirió al escritor no sólo sin muestras de respeto reverencial, sino incluso sin cariño ni admiración ningunas en más de un momento. Así, en el libro que le dedicó a la totalidad de la narrativa mahfuziana, podemos leer p.ej. (Villegas 1991, p. 103):

Naguib Mahfuz tiene en mucho las novelas que ahora comento, las considera sus obras más necesarias, sus mensajes más benéficos y recomienda siempre que pueda que se traduzcan antes que cualesquiera otras. [Se refiere a *Awlad, Málhama, Layali* y *Rihla*: las cuatro están traducidas]^{11a} al castellano.]

No obstante, ninguna de las cuatro está entrela mejor que ha compuesto e incluso[...] resultan de lectura tediosa, tacha de la que empezó a adolecer la producción de Naguib Mahfuz desde que inventó la dialogada.

Palabras, sobre todo estas últimas, muy lejanas de la devoción, sobre todo si se tiene en cuenta que Mahfuz «inventó la dialogada» en 1968, año después del cual ha publicado una treintena de libros.

Independientemente del hecho concreto en



cuestión, habrá que convenir en que los especialistas no suelen hablar con tanto desapego de los autores cuya obra estudian. No obstante, esto sería una anécdota sin mucha importancia si se tratase de un hecho aislado. Pero hay más. En su prólogo a la ya citada *Historias*, J. Goytisolo, director de la colección donde aparecía, y después de comparar a Mahfuz con Pérez Galdós, alababa la novela en cuestión contraponiéndola a sus anteriores obras, singularmente la Trilogía (1989, p. 10):

Mahfuz ha renunciado en ella a la fabricación de una novela: la operación bien conocida de inventar situaciones conflictivas en torno a un determinado número de personajes contruidos conforme a los cánones novelescos decimonónicos para ir uniendo y desuniendo los hilos de las mismas hasta el desenlace previsto por el autor. Dicho procedimiento, destinado a crear la ilusión realista de sus lectores respecto a unos héroes de «carne y hueso», semejantes a aquellos con los que tropiezan en la calle, aunque siga conservando el favor de un público poco aficionado a unas innovaciones que exigen de él una participación activa, puede resultar no obstante anticuado y manido para los avezados a la lectura de las obras literarias más significativas del siglo XX: Joyce, Céline, Svevo, Arno Schmidt...

Si tenemos en cuenta que una parte importante de los escritos mahfuzianos responden aproximadamente al objetivo de «fabricar una novela», y «anudar una trama», de las palabras de Goytisolo hay que desprender no sólo que cree en el progreso literario, sino que, para él, Mahfuz es una autor relativamente menor, dado que sus novelas han ido apareciendo a lo largo del siglo XX y no del XIX.

Con todo, hay que reconocerle a Goytisolo que se acerque a la obra de Mahfuz como lo que es: una obra literaria. Algo muy distinto ha ocurrido, en Oriente y en Occidente, desde que Jomier (1957) utilizó textos mahfuzianos como

documentos con valor sociológico o antropológico. La instrumentalización de la obra de Mahfuz en éstos u otros sentidos ha sido tan frecuente que no merece la pena documentarla. Bastará con recordar (y en los demás casos, *a fortiori*) de nuevo unas palabras de Villegas (1991), refiriéndose a la última novela publicada por Mahfuz:

En consecuencia, *Café Cuxlumar* es una novela rica en material informativo. De entre el mucho placentero e instructivo que contiene citaré lo siguiente: El aspecto de las playas reservadas para las mujeres hacia 1920 (p. 13)./La vivencia del cine en la misma época (pp. 13 y 16)./La obra de al-Manfaluti [...], el amor y el sexo (pp. 43, 61)./Cambios en la apariencia de El Cairo entre 1950 y 1960 (pp. 111 -112) / La caracterización del *infatih* como la era de las boutiques (p. 127).

2. NUESTRA HIPÓTESIS: MAHFUZ Y LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

Todos los datos anteriores, que hemos acumulado sin pretensión de exhaustividad, son indicio de que los especialistas han acogido con frialdad la obra de Mahfuz. En el panorama aparecen investigadores poco entusiastas (con todo su derecho, claro) que o bien instrumentalizan una obra que apenas conocen o, en los mejores casos (Villegas o Goytisolo), no tienen inconveniente en mostrar su descontento como lectores o críticos (también con absoluta legitimidad). Sólo puede apuntarse, que sepamos, una excepción, y con las limitaciones que veremos. La constituye Martínez Montávez. Pionero en esto como en otros hechos en el arabismo español, publicó, en 1959 (García 1988), la primera versión castellana de Mahfuz: su primer relato, «Hams algún» (de 1938), un texto por cierto muy poco realista o costumbrista (un loco construye un discurso sobre la locura). Pues bien, en su manual de literatura árabe moderna, Martínez Montávez (1985²), además de avan-



zar la posibilidad de que Mahfuz acabase recibiendo el Nobel, lo caracterizaba (p. 144) como «figura central y clave en toda la narrativa árabe contemporánea» y «autor de indudable categoría universal». Hay que lamentar, por tanto, la falta de interés (reconocido por él mismo en público) de MartínezMontávez por la narrativa en general.

Todo este clima tan poco favorable a Mahfuz por parte de los medios especializados tiene que deberse a algo. Recordemos una vez más que estamos ante un autor reconocido con el Nobel, con una producción monumental y que en el ámbito del castellano ha suscitado, fuera de medios especializados, atención suficiente como para que dos de sus textos hayan dado lugar a sendas adaptaciones cinematográficas (ambas mexicanas), de gran calidad: *Principio y fin* de Arturo Ripstein (1994) y *Callejón de los Milagros* de Jorge Fons (1995), ambas (por fin) acogidas con entusiasmo por la crítica española (ver, para la primera, el reportaje de E. Waindrop, en *El IflUndo*: 1994; y, para la segunda, la crítica de A. Fernández Santos, en *El país*: 1995).

Todo esto hace difícil de entender la falta de reacción de los medios especializados ante el modo en que se están realizando las traducciones. Es más, muy recientemente, la publicación en castellano de *Festejos* ha dado lugar, en su recepción por la prensa, a un comentario tan rotundo como el siguiente, con el que se cierra una reseña del libro en la prensa diaria (Cóndor 1997):

Hay que destacar la finura y excelencia de la labor de la traductora, auténtica especialista en Mahfuz.

La divergencia que hay entre esta opinión y los desajustes que hemos ido viendo con anterioridad seguramente pueda en parte explicarse por razones que tengan que ver con el funcionamiento de medios ajenos a los académicos. Esto no nos interesa aquí, por más que resulte verda-

deramente sorprendente. ¿Las reseñas de libros traducidos, cuando aluden a la traducción, se hacen sin cotejar con el original? ¿O estamos muy equivocados en los requisitos mínimos de fidelidad que debe cumplir una traducción?

De cualquier modo, sigue faltando una explicación a la frialdad y menosprecio de la crítica (académica) dominante. La misma reseña a que acabamos de aludir muestra una admiración por la obra de Mahfuz que ya sabemos no es generalizable entre nuestros especialistas. He aquí nuestra hipótesis, de carácter ideológico:

Los textos narrativos de Naguib Mahfuz en su conjunto en suprogresión cronológica (desde 1938 a 1995) constituyen la plasmación literaria de la estética, la ética y la epistemología asociadas a la crisis de la modernidad, con una riqueza, prefinidad y maestría parangonables a las de los otros grandes escritores que, durante este siglo, han subvertido o llevado a sus límites los valores de la modernidad, como F Kafka (1883-1924), JE. Borges (1899 -1 986) o E. Canetti (1905-1994).

Podríamos decir, pues, que la obra de Mahfuz es fácilmente reivindicable desde algunas corrientes del pensamiento y la estética posmodernas, si este término no se hubiese ido cargando en las dos últimas décadas de valores superficiales y efímeros. Preferimos por eso hablar de *crisis de la modernidad*. (Naturalmente, el asunto requiere mayor atención que la que aquí vamos a prestarle. Esperamos poder ofrecer una más amplia y específica reflexión al respecto.) Con esto, sin embargo, hemos enunciado sólo la mitad de la hipótesis, la segunda es la siguiente:

Los medios españoles especializados estarían reaccionando mal ante la obra de Mahfuz por adscribirse a corrientes de pensamiento modernas (o tradicionalistas). El resultado es que, a efectos de asimilación crítica y aceptación de traducciones no rigurosas, la recepción de Mahfuz en castellano viene resultando muy problemática.

Para defender nuestra idea de que Mahfuz es un tratadista del agotamiento de la moderni-



dad, nos limitaremos a contemplar algunas de las nociones claves (en negativo o en positivo) para estas corrientes de pensamiento, ofreciendo algunos apuntes indicativos de cómo se observa la cuestión en la obra de Mahfuz.

Absolutos

El texto autobiográfico recientemente publicado por Mahfuz, *Asdá*, comienza con un fragmento titulado «Oración», cuya primera línea es: «Recé por la revolución cuando aún no había cumplido los siete.» En seguida nos enteramos de la razón: si sigue habiendo manifestaciones no tendrá que ir a la escuela. La anécdota, más o menos trivial, creemos que ejemplifica convenientemente la actitud, siempre mantenida en la obra de Mahfuz, de escepticismo ante las grandes verdades, los mitos capaces de explicarlo o sustentarlo todo. Varios de los personajes principales de sus novelas muestran interés por alguno de tales absolutos, pero, frustrado el proceso de su búsqueda, siempre acaban descreyendo. Estos absolutos, muy próximos, pues, a los *grands récits* o «metarrelatos» de Lyotard (p.ej. 1986), son tan heterogéneos como el amor absoluto (*Qasr*) o el compromiso político (*Alshahhari*).

Código

En Mahfuz, como en otros de sus contemporáneos (Borges) se observa un marcado intento por hacer que el código no sea transparente o, más aún, por equiparar realidad con código. Hay una frase en *Zuqaq* (p. 179) donde se concentra la idea: «El mundo no es más que nombres». Y esta postura epistemológica encontrará correlato estético o técnico en múltiples juegos de intertextualidad y autorreferencialidad. *Rihla* reproduce el género medieval de la narración de viajes y *Layali* se sitúa en la realidad creada por *Las mil y una noches*. Y hay relatos que deben entenderse como juegos de referencia a relatos anteriores, como ocurre con «Qitil qadim» («Una asesino de otro tiempo»,

en *Alt anzim*) construido sobre algunos de los materiales de «Qitil» («Un asesino», en *Dunya*) y los más consabidos esquemas de la narración policiaca: el criminal es el mayordomo.

Estructura

Se ha afirmado, creemos que con razón, que una de las fuentes del pensamiento posmoderno es el haber llevado hasta su extremos las enseñanzas del estructuralismo. Hay dos novelas de Mahfuz, *Almaraya* y *Hadith*, que reproducen la estructura de los diccionarios biográficos árabes medievales, obras donde, por orden alfabético, aparecían pequeñas notas biográficas, normalmente de los sabios de una especialidad (p.ej., para los gramáticos y lexicógrafos: Alsuyuti: *Bugya*). Así que la trama se cuenta pasando revista, por orden alfabético, a los personajes que intervienen en ella. Este procedimiento «irracional» parece ser el golpe de gracia dado por Mahfuz a otra de las nociones claves de la modernidad, la de estructura, en la que, como ha señalado Somekh (1973), Mahfuz mostró una excepcional maestría ya desde las primeras novelas.

Identidad

El texto autobiográfico de Mahfuz (*Asdá*), que puede ser considerado parte de su testamento explícito, anuncia ya desde su título (*Ecos de autobiografía*) una problematización de otra de las claves del pensamiento moderno: la noción de sujeto. Y el contenido del libro responde a ello. Se trata de doscientos veinticinco fragmentos breves o brevísimos que recogen las memorias de un narrador muy desdibujado. Se diría que el individuo, el yo, queda reducido a una fragmentaria colección de recuerdos. Y eso, en el mejor de los casos. En el fragmento nº 17 («Imágenes en movimiento»), el narrador, después de mirar viejas fotos de la familia, se pregunta si la felicidad pasada fue algo que ocurrió de verdad, no un mero «sueño, una fantasía». Antes de ese libro, Mahfuz ha abordado una y

otra vez el tema de la identidad, siempre utilizando el esquema de una desintegración: sueños personales de autoconstrucción que se frustran (*Zuqaq, Alqáhira*), disgregación de la personalidad por medio de drogas (*Thárthara*) o experiencias pseudorreligiosas (*Alshahháá*), superposición sobre el yo de sus reflejos discursivos (*Afrah*), etc.

Poder

La noción de poder, central en otros ideólogos de la crisis de la modernidad (Kafka; Canetti 1960; Foucault 1975), es una de las líneas que atraviesan la totalidad de las narraciones de Mahfuz. Desde la novela más antigua (*Alsarab*) y la Trilogía, en torno a las relaciones de desigualdad en la familia, hasta las grandes novelas mitológicas (*Awlaá*), con el poder religioso como telón de fondo, pasando por las de contenido político (*Alkárnak*). De ahí su interés una y otra vez reiterado por las figuras del padre (*Alsarab*), del matón (*Málhama*) y del sabio (*Alliss*).

Progreso

La última colección de relatos de Mahfuz lleva por título (y de ahí lo hemos tomado como título para estas páginas) *El falso amanecer* (*Alfachr*), toda una declaración de principios que, de cualquier modo, sólo aporta un lema a una idea que está más que tratada a lo largo de toda su obra. En un trabajo anterior (Peña 1995) creemos haber demostrado que la noción de *tadáhwur* 'desintegración, degeneración' es central en toda la obra de Mahfuz: no sólo sus narraciones se estructuran en torno a la caída de un personaje (:*Asr*), la desintegración de una familia (*Bidaya*) o la corrupción progresiva de una sociedad (*Miramar*), sino que su ideario político podría condensarse en ese concepto. Muy lejos está, pues, Mahfuz de la idea de progreso, clave de la modernidad.

Simulacro

Una característica técnica de muchísimas de las narraciones de Mahfuz es el volumen (a veces predominio) de los diálogos. Y es curioso. Porque es bien sabido que Mahfuz no recurre al nivel del árabe (lengua con diglosia) que se utiliza para conversar. A pesar de ello, Mahfuz consigue diálogos de una gran viveza, por estar asentados en una pragmática tan compleja como la de la lengua real (ver Peña 1991)). Un simulacro de proporciones grandiosas, y de funcionalidad nula. La idea del simulacro, tan querida para los posmodernos, está por doquier en Mahfuz, p.ej. en el relato «O!bail alrah il» (*Bayt*), donde una prostituta le devuelve a un cliente el dinero que le ha dado, porque -le dice- en ocasiones especiales ella no cobra. Cuando a la mañana siguiente él se enfada al verla coger otra vez el dinero, ella le pregunta si no consiguió por ese procedimiento que disfrutase más.

Verdad

«Todo es más verdad que la verdad», leemos en *A.frah* (p. 335), afirmación de resonancias claras tanto para el pensamiento moderno más radicalizado como para el posmodernismo popular (de Nietzsche a *Blade Runner*), formulación realmente tajante de una de las ideas que siempre han obsesionado a Mahfuz: cómo la verdad puede no coincidir con la realidad. Unas veces la reflexión lo ha llevado a indagar en cómo las distintas perspectivas crean verdades alternativas (*Zuqaq, Miramar, Yawm*); otras, a poner por encima de la realidad otras verdades (*Alshahhad, A.frah*), y casi siempre, a indagar en discursos no reales, pero generadores de verdad, sobre todo, los sueños (Peña 1993).

3. GUARDIANES DEL GUSTO INTERNACIONALES Y GLOBALES

Pues bien, si estamos en lo cierto respecto a la afiliación de Mahfuz en las amplias corrientes



que parten de una crítica radical de la modernidad, habrá que concluir que su recepción problemática se debe a que los medios especializados muestran pocas simpatías por tales posturas. De lo contrario, habría que atribuir la problemática recepción de Mahfuz a puro esnobismo a rafa de la concesión del Premio Nobel. Descartemos esto y descartemos también que Mahfuz no sea un gran escritor, y contemplemos la verosimilitud de la hipótesis.

Aunque no podamos documentarlo, no es arriesgado afirmar que los medios académicos (y sus intermediaciones) que elaboran discursos de alguna profundidad sobre la lengua y la literatura árabes reproducen mayoritariamente posiciones modernas, pues las corrientes del pensamiento premoderno debemos considerarlas marginales. Es decir, los medios especialistas en la literatura árabe o bien se asientan en el pensamiento liberal, que concibe la historia literaria como un continuo avance del espíritu, donde se van quemando etapas de progreso; o bien en el pensamiento sociologista, más o menos bien avenido con el marxismo, que, por su parte, tiende a ver la literatura como el trasunto o reflejo de tensiones sociales y económicas en el marco de una Historia que conduce a una forma u otra de liberación o mejora.

De ahí que la obra de Naguib Mahfuz haya sido no tanto minusvalorada como incomprendida. La narración dominante sobre el «desarrollo» de su obra lo presenta como un autor realista y comprometido con su sociedad que, a partir de un momento comienza a escribir obras «simbolistas» y, por tanto, reducibles de algún modo también a la realidad que las inspira. Además de eso, se quiere percibir a Mahfuz como un nuevo y colosal representante de la línea de pensamiento llamado liberal, al modo de T. Husáin, es decir, de aquella corriente de pensamiento árabe que supera al providencialismo.

En páginas anteriores creemos haber aclarado nuestra postura. No es cierto, en primer

lugar, que Mahfuz haya sido primero realista y después simbolista. Por un lado, la identificación entre verdad y realidad la cuestiona desde sus primeros libros, y, por otro, en todos ellos se advierte una deliberada satisfacción en el texto como tal o como plasmación del código, es decir, sin que haya que hacer remontar el libro hasta ninguna otra realidad exterior.

Toda la obra de Mahfuz rezuma desencanto. Y su nihilismo lo es en una u otra dirección. Las escasas simpatías de Mahfuz por el socialismo árabe (ver sus obras con algún contenido político, como *Alkárnak*) hay que conjugarlas, por un lado, con su iconoclastia y con su defensa de la igualdad y de la diferencia, y, por otro, con su interés (mucho más que intelectual) por el sufismo (*Alliss, A/Jbahhad, Asdá*). Pero es igualmente comprobable que su obra está muy lejos de constituir una alabanza o justificación del capitalismo liberal. Desde ciertas posturas es difícil asimilar todo esto a la vez.

Como escritor, por último, Mahfuz ha ido elaborando sus textos, al igual que algunos de sus mejores contemporáneos, su mando su maestría técnica a la recuperación de formas y subcódigos ya utilizados (algunos incluso durante la Edad Media). Su labor está muy lejos de ser un canto a la originalidad, tal como se la ha entendido desde el romanticismo hasta el vanguardismo.

Pero se ha dado una circunstancia curiosa. Es evidente que algunos de nuestros guardianes del gusto interiores no han sabido estar a la altura de las orientaciones de quienes dictan cánones desde el exterior, de los guardianes globales del gusto.

Esto podría explicar la contradicción que ha dado cuerpo a estas páginas. El Nobel a Mahfuz indica el apoyo que dan a su obra sectores intelectuales influyentes y que han asimilado las ideas que estamos rotulando como *crisis de la modernidad*. También en los medios de expresión castellana, no académicos, que dictan el gusto es fácil encontrar simpatías por estético



de ideas. Sin embargo, esto está muy lejos de ocurrir (al menos por ahora) entre los arabistas interesados por la literatura .

EN SUMA

1. La contradicción entre, de un lado, la magnitud de la obra de Naguib Mahfuz y su buena acogida por los guardianes del gusto global y por los medios no especializados de expresión castellana, y, de otro, el poco entusiasmo que ha despertado su obra entre los especialistas junto con lo discutible de muchas de sus traducciones ha sido el punto de partida de este trabajo.

2. Para explicar esa contradicción, hemos inducido una norma de *desiderata* para las traducciones de literatura contemporánea al castellano, y comprobado que, en buena medida, las versiones de Mahfuz no se han ajustado a ella. Como no se ajustan a la norma (no «canonizada») establecida en su momento por E. García Gómez para la traducción de la literatura árabe contemporánea.

3. A continuación, tras una breve relación de cómo se han ido traduciendo sus libros, hemos examinado con detenimiento las versiones de dos novelas, a partir de una clasificación semiótica de los desajustes que se pueden producir en una versión: respecto al código, al mensaje y al referente. Y hemos indagado en algunas fuentes y consecuencias de esos desajustes.

4. La falta (en medios especializados) de reacción a lo poco satisfactorio de algunas versiones de obras de Mahfuz la hemos puesto en relación con su problemática recepción crítica.

5. Y, como explicación de todo ello, hemos propuesto la pertenencia de Mahfuz a las corrientes de pensamiento que parten de la crisis de la modernidad, ideas a las que serían sensibles medios no especializados, pero no los arabistas (académicos o no).

6. Que las versiones castellanas de Mahfuz, tal como se están realizando, «funcionen» a

efectos editoriales y no sólo no sean controladas, sino incluso apoyadas por instituciones diversas (incluidos los medios de comunicación), abre una serie de nuevos interrogantes (más amplios) que no hemos abordado.

7. La conclusión optimista sería que la obra de Naguib Mahfuz tiene una fuerza tal que se impone y se difunde a pesar de todo. La pesimista, que una noción como la de fidelidad (descrita en sus términos mínimos operacionales), que es válida desde perspectivas éticas (los derechos del original), deontológicas (la eficiencia del traductor) o incluso económicas (los derechos del consumidor), resulta barrida por otras lógicas más poderosas.

8. Hace diez años era insólita la idea de que pudiese ocurrir lo que ha ocurrido con Mahfuz: que gran parte de la obra de un escritor árabe sea traducida, que sus libros sean publicados por editoriales de gran difusión, que tengan repercusión en los medios de comunicación, etc. Parece estar amaneciendo.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

- Alsuyuti, Yallal Aldín (*Bugya*): *Bugyat alwu'at ji tabaqat allugawiyyin walnuhat*, ed. M.A.F. Ibrahim, Beirut: Dar alfiler, 1979.
- Husáin, Taha (*Alayyam*): *Alayyam*, El Cairo: Dar alma'arif, 1976.
- Husein, Taha (*Días*): *Los días: Memorias de infancia y juventud*, trad. de Emilio García Gómez, Valencia: Castalia.
- Isherwood, Christopher (*Adiós*): *Adiós a Berlín*, trad. Jaime Gil de Biedma, Barcelona: Seix Barral, 1995.
- Isherwood, Christopher (*Goodbye*): *Goodbye to Berlin*, Londres: Minerva.
- Mahfouz, Naguib (*jour*): *Le Jour de l'assassinat du leader {roman suivi de quatre nouvelles}*, trad. André Miguel, París: Sindbad, 1989.
- Mahfouz, Naguib (*Miramar*): *Miramar*, trad. Magdalena Martínez Torres, Barcelona: Icaria, 1988.
- Mahfuz, Naguib (*Ajrah*): *Afrah alqubba*, en Mahfuz:

- M11allaŷi1t.*
 Mahfuz, Naguib (*Alfachr*): *Alfachr alkádib*, El Cairo: M:lkatabat Misr, s.d.
- Mahfu:l:l-, Naguib (*Alkámak*): *Alkdruak*, El Cairo: M:lkatabat Misr, s.d.
- Mahfuz, Naguib (*Aliss*): *Aliss walkilab*, 13eirut: Dar alqálam
- Mahfu:l-, Naguib (*Almamyá*): *Almamyá*, en Mahfu,ŷ: *Muallafat*.
- Mahfu:ŷ (*Alqáhira*): *Alqáhirn alyadida*, El Cairo: M:lkatabat Misr, s.d.
- Mahfuz, Naguib (*Alshnhhad*): *Alshahhad*, Tisirut: Dar alqálam, 1977.
- Mahfu:ŷ, Naguib (*Altawzim*): *Altanzim alsirri*, El Cairo: M:lkatabat Misr, s.d.
- Mahfuz, Naguib (*Amo1-*): *Amor bajo la lluvia*, trad. Mercedes del Amo, Madrid: C:mtArabia, 1988.
- Mahfuz, Naguib (*Asdti*): // *sdtf* //, *sira aldatiyya*, El Cairo: Máktabat Misr,ŷ 1996?
- Mahfuz, Naguib (*Asr*): *Asr alhubb*, El Cairo: M:lk:ibatMisr,1988.
- Mahfuz, Naguib (*Ausencia*): *La auseucia*, trad. Marcelino Villel:f<S, Barcelona: P enínsula, 1989.
- Mahfuz, Naguib (*Awlnd*): *Awlnt! hnrfti1n*, 13ciruc: Dar aladab , 1986.
- Mahfuz, Naguib (*Azucarera*): *La azucarera*, trad. Eugenia Gálvez Vázquez *et alii*, Barcelona: Martín7. Roca (Alcor), 1990
- Mahfuz (*Bayt*): *Bayt sayyiu lmm'a*, Ileirut: Dar alqálam, 1971.
- Mahfuz, Naguib (*Callejón a*): *El callejó11 delos milagros*, trad. Helena Valenti, Barcelona: Martín7. Roca (Alcor), 1988.
- Mahfu7., Naguib (*Callejón b*): *El callejóu de los milagros*, trad. Helena Valenti, rev. M• Jesús Viguera, Barcelona: Martín7. Roca (Alcor), 1988.
- Mahfuz, Naguib (*Cuentos*): *Cuentos ciertos e illicier tos*, trad. M• Jesús Viguera y Marcelino Villegas, Barcelona: Edhasa, 1993.
- Mahfuz, Naguib (*D fa*): *El día en que asesinaron al líder*, trad. María Luisa Prieto, Madrid: Libertarias-UNESCO , 1994.
- Mahfuz, Naguib (*Dialogadas*): *Dialogadas 1967-1971*, trad. M• Jesús Viguera y Marcelino Villegas, Madrid: Alian'la, 1989.
- Mahfuz, Naguib (*D1111ya*): *Dunya //ah*, en Mahfuz: *Mua/laját*.
- Mahfuz, Naguib (*El Cairo*): *El Cairo 11nuevo*, trad. Marcelino Villegas, Barcelona: Península, 1990.
- Mahfuz, Naguib (*E11trc*): *Entre dos palacios*, trad. Eugenia Gálvez Vázquez *et alii*, Barcelona: Martín7. Roca (Alcor), 1989.
- Mahfuz, Naguib (*Espejismo*): *El espejismo*, trad. Marcelino Villel:f<S, Madrid: Plaw & Janés, 1989.
- Mahfuz, Naguib (*Festejos*): *Festejos deboda*, trad. M• Luisa Prieto, Barcelona: Pina & Janés (Ave Fénix/Ser Mayor).
- Mahfuz, Naguib (*Hadith*): *Hadith alsabah walmasá*, El Cairo: Máktabat Misr, s.d.
- Mahfuz, Naguib (*Hikayat*): *flikayat ht1ráti 11a*, Ucirut: Dar alqálam, 1978.
- Mahfuz, Naguib (*Historias*): *Historias de 1111estro barrio*, trad. M• Rosa Mada riaga, Madrid: Prodhufo (al-Qibla), 1989.
- Mahfuz, Naguib (*Laya!*): *Layali alj lay/a*, en Mahfuz: *Muallaját*.
- Mahfuz, Naguib (*Málha ma*): *Mtílhnmat nharajish*, El Cairo: Máktabat Misr, s.d.
- Mahfuz, Naguib (*M immar*): *Mirmmar*, 13cirut : Dar alqálam, 1971.
- Mahfuz, Naguib (*M uallafat*): *Almuallafat nltímila*, Ileirut: Máktabat Lubnán, 1990-94.
- Mahfuz, Naguib (*Palacio*): *Palacio del deseo*, trad. de Eugenia Gálvez Vázquez *et alii*, Barcelona: Martín7. Roca (Alcor), 1990.
- Mahfu'l-, Naguib (*Pri11icipio*): *Pri 11icipio y jiu*, trad. Felarcelino Villel:f<S, Madrid: Instituto Hispano - Árabe de Cultura, 1988.
- Mahfuz, Naguib (*Qnsr*): *Qasr Alshawq*, El Cairo: Máktabat Misr, s.d.
- Mahfuz, Naguib (*Rihla*): *Rrhlat Ib11 Fattuma*, en Mahfuz: *Muallafat*.
- Mahfuz, Naguib (*Thtirthara*): *Thtirthnra fawq A11111il*, Beirut: Dar alqálam, 1972.
- Mahfuz, Naguib (*Veladas*): *Veladas del Nilo*, trad. Federico Arbós, Madrid: Libertarias/Prodhufo (Al-Qibla), 1989.
- Mahfu,7, Naguib (*Yáwm*): *Yáwm q1ítilla lza'im*, El Cairo: Máktabat M.isr, s.d.
- Mahfuz, Naguib (*Zuqaq*): *Z11qm; Al midaqq*, Reirut: Dar alqálam, 1972.

Fuentes secundarias

del Amo, Mercedes {1994}: «Naguib Mahfuz en español», en *M1111doámbe/11111111dohispánico, creatividad e historia: Homenaje a Marceli110 Vi/legas*,

