

EL LENGUAJE Y LOS PERSONAJES METAFÍSICOS
EN 'AWLĀD ḤĀRATINĀ (*HIJOS DE NUESTRO BARRIO*)
DE NAÿĪB MAḤFŪZ Y *RAYUELA*
DE JULIO CORTÁZAR

*The metaphysical language and characters in
Children of our neighborhood ('Awlād ḥāratinā)
by Naÿīb Maḥfūz and Rayuela by Julio Cortázar*

Mohamed ELSAYED DEYAB
Universidad de Minia (Egipto)
mohdiab@hotmail.com

Recibido: mayo de 2016; Aceptado: octubre de 2016;
Publicado: diciembre de 2016

Ref. Bibl. MOHAMED ELSAYED DEYAB. EL LENGUAJE Y LOS PERSONAJES
METAFÍSICOS EN 'AWLĀD ḤĀRATINĀ (*HIJOS DE NUESTRO BARRIO*)
DE NAÿĪB MAḤFŪZ Y *RAYUELA* DE JULIO CORTÁZAR. 1616: *Anuario de
Literatura Comparada*, 6 (2016), 195-224

RESUMEN: Este trabajo estudia el aspecto metafísico del lenguaje y de los
personajes en 'Awlād ḥāratinā¹ (أولاد حارتنا - *Hijos de nuestro barrio*) de Naÿīb
Maḥfūz y *Rayuela* de Julio Cortázar. Como objetivo general el estudio expone la

1. El modo de transliteración que voy a seguir en todo el trabajo está basado en el
sistema de la Escuela de Arabistas Españoles (EAE o SAS) que, a su vez, coincide con la ver-
sión de 2005 de Javier BEZOS, «Sistemas de transliteración» (2006).

actitud, la técnica y los procedimientos que utilizaron los autores con el lenguaje y los personajes destacando los puntos convergentes y divergentes en ambas novelas. Este análisis concluye que ambos autores utilizaron la música como lenguaje metafísico y, mientras que Cortázar presenta personajes que presentan filosóficamente asuntos metafísicos, Maḥfūz se sirvió de personajes con dimensiones sociales y, al mismo tiempo, metafísicos basándose en el simbolismo.

Palabras clave: Metafísica; Maḥfūz; Cortázar; *Rayuela*; *Hijos de nuestro barrio*.

ABSTRACT: This paper studies the metaphysical aspect of language and characters in *Awlād ḥarātīnā* (أولاد حارتنا)-*Children in our neighborhood* by Naḥīb Maḥfūz, and *Rayuela* by Julio Cortázar. As this study exposes general objective attitude, technique and procedures used by the authors with language and characters highlighting the convergent and divergent points in both novels. This study concludes that both authors used music as metaphysical language and while Cortázar presents characters who have philosophically metaphysical matters, Maḥfūz, based on the symbolism, used characters with two dimensions: social (to draw a real environment) and biblical (to not use abstract language and impossibly described characters).

Key words: Metaphysics; Maḥfūz; Cortázar; *Rayuela*; *Children of our neighborhood*.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo estudia el aspecto metafísico del lenguaje y de los personajes en 'Awlād ḥarātīnā (أولاد حارتنا)-*Hijos de nuestro barrio*)², novela del escritor egipcio Naḥīb Maḥfūz³, y *Rayuela* del escritor argentino Julio Cortázar. Es un estudio comparativo que analiza los procedimientos técnicos que utilizaron los autores con el fin de someter el Más Allá al texto narrativo. La metafísica, como se verá a continuación, es un fenómeno común y multifacético que ha sido reflejado tanto en los personajes como en el lenguaje de las dos novelas en cuestión.

2. A lo largo del texto, se aludirá a *Awlād ḥarātīnā* como *Hijos de nuestro barrio*.

3. A continuación voy a utilizar la transliteración de las palabras árabes salvo en citas y nombres de autores o títulos de libros consultados en versión española. En este caso, voy a transcribir la ficha tal cual sin cambiar nada para que esto no origine erróneamente duplicación de la misma.

Ambas novelas se consideran productos de transición en lo temático y lo técnico dentro de su creación artística. *Hijos de nuestro barrio* es la obra que cambió el rumbo temático y técnico de la narrativa que dominaba en aquel período, pues impuso el simbolismo como técnica fundamental para afrontar el tema filosófico y cosmogónico. Mientras que *Rayuela* sorprende al mundo literario con su aportación temática y técnica como afirma Saúl Yurkiéyich (Elsa Fernández-Santos 2003, 14 de mayo): «Jugarreta metafísica, una jugada lúdica y humorística en la que Julio da lugar a todo lo que se le ocurre y todo lo que ocurre. Es la chispa, el capricho y el divertido dislate. En *Rayuela*, tenemos todos sus saberes y todos sus querer».

Atendiendo al período de tiempo en que las dos novelas fueron gestadas, en el que todo el mundo tenía puesta la mirada en Europa (sobre todo, en los cambios sociales experimentados en Francia e Inglaterra), es previsible que las culturas egipcia y latinoamericana (aun sin conexión directa) recibieran la influencia europea. A esta posible similitud debe sumarse el impacto de las teorías marxistas y del psicoanálisis de Sigmund Freud, que, desde el corazón de Europa, circulaban ya por todo el mundo.

A continuación se tratan los rasgos del lenguaje y, después, se destacan los recursos técnicos y los aspectos comunes de los personajes.

2. LA METAFÍSICA DEL LENGUAJE

Tratar el tema del lenguaje de *Rayuela* es algo habitual, ya que constituye una pieza primordial en la que se basa la fenomenología de la metafísica. El lenguaje en *Hijos de nuestro barrio* y en *Rayuela* presenta ciertas dificultades expresivas, que surgen cuando sus autores se refieren al Más Allá. No es por tratarse de un lenguaje metafísico en el sentido literal de la palabra, sino por referirse a asuntos metafísicos: la creación de la Humanidad, el Absoluto y el Más Allá como base espiritual dominante en el caso de *Hijos de nuestro barrio*, y el Centro, el Kibbutz, el Edén, etc., en el caso de *Rayuela*.

Es importante saber si el lenguaje utilizado es capaz de tratar asuntos metafísicos en ambas novelas. En *Hijos de nuestro barrio*, el autor presenta un relato de caballería, de batallas y victorias, aunque en el fondo trasciende a otra historia. Maḥfūz sabía que la concepción del lector no se limitaría a lo que es sencillamente contado, sino que iría más allá y se serviría de su propio conocimiento cultural para descifrar los símbolos ya ensayados. En el caso de Naḥīb Maḥfūz, al lector le hubieran bastado unas pocas señales extraídas del Corán o de las tradiciones religiosas para comprender la referencia simbólica a Al-Ŷabalāwī. Por ejemplo, Ŷábal dice describiéndolo:

«Se trataba de alguien diferente a todos los de nuestro barrio; en realidad diferente al mundo entero» (176).

Sólo con fijarse en las palabras utilizadas en su discurso, el lector se puede percatar de las ideas de Maḥfūz. La frase «diferente al mundo entero» está extraída literalmente de un versículo del Corán: «No hay nada como él» (*Sura* 42:11)⁴. A veces, se apoyaba en acciones o reacciones habituales de la gente para ensayar el símbolo, como, por ejemplo, levantar las manos hacia a Dios cuando se está en apuros, se sufre una enfermedad o se necesita ayuda urgente (*cfr.* Qāsim 2007). Asimismo, son muy claras las referencias a los hechos acaecidos en la historia de la creación humana, contada en los libros sagrados, como hacer de Adán un representante, expulsar a Satanás por rebelarse o a Adán por no cumplir la orden de Dios; hechos a los que aluden los narrados en la novela: hacer de Adham administrador de las tierras hábices, expulsar a Idrīs por rebelarse y a Adham y su mujer por buscar el acta de los bienes del padre.

Por eso, Maḥfūz no estaba obligado a inventar un estilo lingüístico especial para describir figuras y conceptos ni acontecimientos del Más Allá. Bastaba con poner al lector en el contexto adecuado a través de las referencias simbólicas a las figuras metafísicas. En este sentido, Heidegger mostró la ineficacia de la lengua para cuestiones metafísicas, prefiriendo elaborar previamente la parte ontológica del discurso:

Los intentos hechos para aprehender la «esencia del lenguaje» se han orientado siempre hacia alguno de estos momentos, concibiendo el lenguaje al hilo de la idea de «expresión», de «forma simbólica», de comunicación declarativa, de «manifestación» de vivencias o de «configuraciones» de vida. Sin embargo, para una definición plenamente satisfactoria del lenguaje no se ganaría nada con reunir en forma sincretística estas múltiples determinaciones parciales. Lo decisivo es elaborar previamente, por medio de la analítica del Dasein, la totalidad ontológico-existencial de la estructura del discurso [...] De un modo semejante, el discurso de respuesta procede inmediata y directamente de la comprensión de aquello sobre lo que recae el discurso y que ya está «compartido» en el coestar (1927, 165-166).

Por otra parte, *Rayuela* aborda el problema metafísico en unas esferas aún más desafiantes. El lenguaje de *Rayuela* es una prueba real de cómo un medio de comunicación no es ineficiente para plantear cuestiones metafísicas más acuciantes del ser humano. En la medida en que Cortázar

4. Hay que advertir que la palabra «literalmente» se refiere a la lengua árabe, puesto que es el idioma de redacción del Noble Qur'ān y de la novela mahfūziana.

trata muchos temas de índole metafísico-existencial, la crisis del lenguaje como medio de expresión resulta muy clara, el autor señala: «Hasta que no hagamos una crítica profunda del lenguaje de la literatura, no podremos plantearnos una crítica metafísica, más honda sobre la naturaleza humana» (Genover 1973, 66-67).

El atolladero con que se tapa el lenguaje de *Rayuela* para afrontar cualquier tema metafísico obliga a que el discurso no sea claro y directo. Cortázar debe reunir «símbolos muy sugestivos», asegura Andrés Amorós, «precisamente porque su vaguedad no permite la traducción exacta» (2005, 43). Veamos una muestra de las vueltas que el autor da a una expresión, negándose y repitiéndose, pero proponiendo unos significados y descartando otros, utilizando giros, recovecos y palabras confusas y vagas como «otros» «quizá», «O» y con frases muy largas en las que el lector se pierde. El siguiente texto es parte de tres páginas, en las que Oliveira intenta demostrar el efecto liberador de la música *jazz*:

y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra [...] algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado, les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral (204-205).

Hijos de nuestro barrio y *Rayuela* difieren en la forma de tratar cuestiones metafísicas, pero tienen en común el papel del símbolo en el discurso. En *Hijos de nuestro barrio*, el autor lleva directamente al lector al Más Allá sin anunciárselo ni describirselo. Adopta una actitud fundamentalmente realista y eventualmente concede algún rasgo sobrenatural a las figuras y al escenario. En un espacio muy concreto de El Cairo, Maḥfūz otorga las siguientes características al personaje central de la novela, Al-Īabalāwī:

Nuestro antepasado fue en verdad un personaje enigmático. Vivió más de lo que ningún ser humano puede desear ni tan siquiera imaginar [...] Él dio vida a nuestro barrio y nuestro barrio alumbró a El Cairo, que es la madre del mundo. Aquí vivía solo, cuando esto no era más que un páramo [...] era todo poderoso en la casa y en el desierto (11-12 y 16).

Como es notorio, el autor habla de un personaje normal y corriente, pero le atribuye cualidades poco habituales. La percepción de la parte metafísica de la obra solamente se descubre en la imagen del lector. De esta manera el lenguaje limitado no reducirá la imaginación del lector en la captación de lo trascendental ni el discurso sufrirá obstáculos expresivos.

El símbolo que usa Maḥfūz no está destinado a facilitar al lector la comprensión de una palabra abstracta que expresa un estado metafísico-existencial (como pasa en *Rayuela*), sino que el símbolo se extiende desde el estado, la figura o la situación que es objeto del relato a las cuestiones metafísicas que interesan al autor. Al contrario de Maḥfūz, Cortázar habla de la metafísica desde la metafísica y utiliza las señales simbólicas como técnica expresiva. El protagonista de *Rayuela* experimenta hechos trascendentales del pensamiento y, desde estos hechos, intenta describir al lector su naturaleza. Como hemos visto, Oliveira busca el Centro y no tiene una noción concreta de él (214). Habla del azar sin comprenderlo (160). Por eso, a veces ha sido difícil entender *Rayuela*, porque esta habla del lenguaje desde el lenguaje mismo y habla del ser desde el ser mismo. Daniel Vargas ha explicado esta dificultad al analizar el concepto del lenguaje en Heidegger y Wittgenstein:

Todo esfuerzo por comprender la esencia del lenguaje no logra más que perderla en la medida en que la somete. El lenguaje es el más claro límite de nuestro conocimiento (de nuestro control). El lenguaje se presenta como la base, como el terreno donde todos nuestros cimientos se han asentado [...] Para Heidegger en aras a ser lo que somos, nosotros los seres humanos, permanecemos comprometidos dentro del ser del lenguaje, no podemos jamás poner un pie fuera de este para mirarlo desde otro lado (2008, 9).

Normalmente, abordar un tema de metafísica implica un tratamiento suficiente a través de los recursos lingüísticos y expresivos más directos. Sin embargo, en el caso de Oliveira, el lenguaje declara su incapacidad para al lector. Veamos el siguiente ejemplo, que se repite dos veces en la novela y que pone de manifiesto la indeterminación y la deficiencia de describir al lector el estado sentimental de Traveler cuando confiesa el beso de Oliveira:

... y de todo eso nacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar, un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza, un contagio a través de Talita lo poseía a su vez, un balbuceo como un anuncio intraducible, la sospecha de que estaba delante de algo que

podía ser un anuncio, pero la voz que lo traía estaba quebrada y cuando decía el anuncio lo decía en un idioma ininteligible, y sin embargo eso era lo único necesario ahí al alcance de la mano, reclamando el conocimiento y la aceptación, debatiéndose contra una pared esponjosa, de humo y de corcho, inasible y ofreciéndose, desnudo entre los brazos pero como de agua yéndose entre lágrimas (485 y 703).

En este caso, algunos lectores buscan a su modo el sentido del texto, identificándose a veces con los pensamientos y hechos narrados. En cambio, generalmente habrá otros lectores que serán incapaces de comprenderlos y, en consecuencia, caerán en un estado de aburrimiento. Todo esto surge de la actitud del autor contra lo absurdo del orden del mundo circundante. Por eso, ve en aquello lo que no se puede decir, es decir, percibe en lo inefable un modo de romper los límites de lo habitual. No obstante, creo que no ha satisfecho a todos los lectores. Andrés Amorós afirma que «no parece ser ése es el camino del éxito popular, porque coloca al lector ante una ambigüedad insoportable» (44).

Consciente de esta insuficiencia expresiva, Cortázar dota al discurso de una abundancia de imágenes para representar la realidad en vez de analizarla y describirla. Se llega así a la conclusión de Descartes: «El lenguaje corresponde a representación de imágenes mentales» (Vargas 2008, 4). La novela está llena de ejemplos de imágenes de este tipo. Cortázar se propone «devolver el arte a su función de creador de imágenes», porque la figura no está condicionada por un horizonte de tiempo ni espacio que se consideran trascendentales e irracionales en el caso del discurso descriptivo (Vargas 2008, 7)⁵. Veamos los siguientes ejemplos de figuras:

Así es cómo París nos destruye despacio, deliciosamente, triturándonos entre flores viejas y manteles de papel con manchas de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos. Nos arde un fuego inventado, una incandescente tura, un artilugio de la raza, una ciudad que es el Gran Tornillo, la horrible aguja con su ojo nocturno por donde corre el hilo del Sena, máquina de torturas como puntillas, agonía en una jaula atestada de golondrinas enfurecidas. Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix (546).

... y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has aprehendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito por fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así es como se hundió el *Titanic*. Heste Holiveira siempre con sus ejemplos (570).

5. *Cfr.* Cap. 116 de *Rayuela*, p. 659.

Imagino al hombre como una ameba que tira seudópodos para alcanzar y envolver su alimento. Hay seudópodos largos y cortos, movimientos, rodeos. Un día eso *se fija* (lo que llama la madurez, el hombre hecho y derecho) (570).

Finalmente, se puede confirmar la incapacidad del lenguaje para describir con cierta precisión al Más Allá. El Más Allá no tiene una forma de representación. Las palabras generan comunicación cuando tienen un significado comprensible para el hablante y el oyente. Cuando no existe vínculo entre los dos interlocutores o la palabra tiene conceptos diferentes para cada uno de ellos, no se llevará a cabo una comunicación significativa. En las cuestiones de metafísica o el Más Allá, los entes o los conceptos abstractos, no hay percepción real de estas entidades. Hablar del Más Allá es querer expresar lo inefable. Las consideraciones sobre el Más Allá se establecen fuera de las coordenadas tiempo-espacio y, por ende, de la ley de causa-efecto. De ahí, la dificultad discursiva al tratar conceptos o figuras metafísicas. No es de extrañar que Talita, personaje de *Rayuela*, dijera que el pensamiento metafísico flota un poco. A veces, se hace referencia a la metafísica con palabras o expresiones poco precisas, como «lo otro»: «Todo eso flota un poco, se viste de palabras o figuras, se llama lo otro, se llama la risa o el amor, y también es el circo y la vida para darle sus nombres más exteriores y fatales» (377).

Rayuela señala también la incapacidad del lenguaje para afrontar el más allá del interior humano y de su pensamiento. Cortázar cita un párrafo de *El retorno de los brujos* (original *Le Matin des Magiciens*, 1960), libro de Louis Pauwels y Jacques Bergier. Este párrafo trata la naturaleza binaria del lenguaje, que resulta ser un medio poco apto para describir las contradicciones:

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro. Clasificamos en sí y no, en positivo y negativo [...] Lo único que prueba mi lenguaje es la lentitud de una visión del mundo limitada a lo binario. Esta insuficiencia del lenguaje es evidente, y se la deplora vivamente. ¿Pero qué decir de la insuficiencia de la inteligencia binaria en sí misma? La existencia interna, la esencia de las cosas se le escapa. Puede descubrir que la luz es continua y discontinua a la vez [...] lo admite, pero no puede comprenderlo, no puede incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina. Para conseguirlo, debería cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas (573-574).

El problema es que el lenguaje no logra transmitir la verdad que promete. Puede tenerse un concepto como la sinceridad, pero este concepto abstracto varía de una persona a otra y de una cultura a otra. Si comparten con unanimidad dicho concepto, esto se debe a características superficiales de comportamiento, no a un significado concreto común, como indicó Daniel Vargas (2008, 10): «Conceptos como “objetividad”, “realidad”, etc., deben juzgarse no más que en razón de su utilidad. Su autoridad como método y como conceptos ontológicos y epistemológicos debe considerarse caduca».

Como hemos visto, se trata de una maniobra en el discurso con el fin de llegar a la metafísica del lenguaje narrativo. El objetivo de esta maniobra no es solamente llegar al más allá del lenguaje, sino también prescindir de algunas partes de sus propiedades para que el lector vaya más allá del texto. Esto es lo que ocurre cuando se contempla un cuadro. Lo que uno percibe de una pintura es algo que se capta sin palabras. El lenguaje de un discurso narrativo es diferente, porque no podemos prescindir totalmente del discurso. Podemos hacer que el lector comprenda este lenguaje metafísico y que luego desaparezcan las palabras en tanto resulta un medio insuficiente para la comunicación de conceptos. Esta tendencia tiene relación con el análisis de la psicología de Gestalt (*cf.* Vásquez Olcese) que sostiene que en nuestra mente existe una tendencia innata a completar las formas y los objetos que percibimos incompletos.

El lenguaje glíglico se considera una prueba eficaz de la dimensión superficial del lenguaje. Es una proclamación de la opinión de Cortázar acerca de las limitaciones expresivas de la lengua. Cortázar aporta otra prueba con las variaciones léxicas que se obtienen mediante la adición o supresión de la letra «h» o a través del cambio en el orden de las letras. El cambio del significante no varía el significado siempre que el oyente y el hablante compartan el mismo contexto. Otra prueba de esto es que las lenguas utilizan una escritura y un sistema fonológico muy distintos para referirse al mismo significado. La relación entre el significado y el significante (o la grafía y el sonido) se establece cuando es compartida por una misma comunidad de habla. Por eso, Heidegger dice que los humanos solamente pueden comunicar representaciones comunes, no las singulares:

Heidegger subraya que los humanos no comunicamos nuestras singulares representaciones sino que las representaciones tratan sobre aquello que es ya común y se articula a través del habla –no son representaciones privadas de lo que habla el lenguaje. Para Heidegger son las palabras las que brotan de las significaciones y no al revés [...] resulta crucial para Heidegger [...] comprender la originalidad del fenómeno del lenguaje. Originalidad que se caracteriza por la imposibilidad de la razón para

aprenderlo [...] y para servirle de base, de origen –hablar no es, en principio, hacer juicios (Vargas 2008, 5).

3. LA MÚSICA COMO LENGUAJE METAFÍSICO

En cuanto a la música, se nota que desempeña un papel muy importante al referirse al Más Allá que reside en la interioridad del propio hombre. Desde tiempos muy lejanos, la música, más que una expresión ritual que utilizaban los antiguos sacerdotes en los templos, constituye una manifestación de la armonía entre el hombre y la naturaleza.

La finalidad del arte musical es suscitar una experiencia estética en el oyente, la expresión de sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. Esta peculiaridad se debe a que la música es un estímulo que afecta al campo perceptivo del individuo. De ahí, surge la idea de que la música es un medio de comunicación, un lenguaje universal de los humanos. Cabe decir también que no podemos aplicar el significado del lenguaje verbal al de la música por una razón muy clara: el lenguaje verbal es un medio comunicativo entre dos o más seres humanos, sujeto a normas y convenciones que rigen su validez y su connotación, mientras que el lenguaje musical suele partir de un instrumento sin estar supeditado a ningún molde o ritmo determinados. Creo que, como lenguaje sonoro, la música tiene una característica distinta al lenguaje verbal. Aunque los dos se componen de flujo sonoro al que responde el sistema perceptivo del hombre, el primero es más libre que el segundo porque no tiene normas de uso ni de interpretación; aspecto que también existe en la pintura como lenguaje visual. A partir de esto, a veces se recurre al lenguaje verbal para limitar la imaginación o el influjo del musical, como se observa en las canciones. Según el diccionario de símbolos literarios, la música es símbolo de la armonía universal y, en el hombre, es la armonía del alma y el cuerpo. Por eso, «representa la mayor espiritualización de la naturaleza, lo que la hace base del pensar místico» (Escartín Gual 1996, 209). En todas las culturas, la música y los ritos mágicos o místicos han estado siempre unidos de una forma muy estrecha.

En las dos obras en cuestión, la música tuvo un matiz trascendental. En *Hijos de nuestro barrio*, tocar la flauta simboliza la felicidad, que consiste en la armonía y el placer de tener un estado de conciliación espiritual. El autor reúne siempre el cielo, la naturaleza de jardines y cantos, gorjeos y zureos de aves con el acto de tocar la flauta, como ocurre en Orfeo y la mitología griega (M.^a Macías Otero 2008, 70). En el texto siguiente, Maḥfūz describe lo que hace Adham después del trabajo, diciendo:

Solía extender una estera al lado del arroyo, se recostaba en el tronco de una palmera o de un sicomoro o se tumbaba bajo el enramado de jazmines, y descansaba mirando los Pájaros –¡y cuántos había! o siguiendo el vuelo de las palomas, ¡tan suaves! Luego tocaba la flauta e imitaba los cantos, gorjeos o zureos de las aves, ¡qué bien los imitaba! O simplemente se quedaba mirando el cielo a través de las ramas, ¡qué bello era el cielo! (22-23).

Del texto anterior surgen los lazos trascendentales de la música que unen la armonía de la naturaleza con la de alma-cuerpo y el sosiego del hombre. Como la música es un reflejo de la armonía de la naturaleza, también tocar la flauta ha sido símbolo de la unión armónica entre el alma y el cuerpo de Adham. Eso es lo que presumió Adham en su respuesta a su hermano Raduán: «Lo mejor es pasar la vida en el jardín y con la flauta» (23)⁶. Adham encuentra la verdadera felicidad de la vida en el jardín y en tocar la flauta, pero toda esta armonía lo lleva a otra cosa; a algo más allá del jardín y el canto de los pájaros. En el momento en el que nadie a su alrededor le da ninguna explicación de lo que cree que está buscando, la flauta a veces se lo explica:

El jardín, el canto de los pájaros, el agua, el cielo y mi alma anhelante; ¡Ésa es la verdadera vida! Siento como si estuviera buscando algo. ¿Qué podrá ser? A veces la flauta casi me responde, pero todavía no sé qué busco. Si los pájaros hablaran mi idioma, me dirían la solución y apaciguar mi alma; también lo harían las rutilantes estrellas. Verdaderamente, cobrar las rentas de los campesinos no tiene mucho que ver con el placer de la música (23).

El autor destaca el papel que desempeña la música como lenguaje cuando hablaba sobre los miembros de la familia de Al-Ŷabalāwī, diciendo que Adham «volvió a la velada del jardín para hablar a la flauta que a él también le hablaba» (30)⁷. De esta manera, Maḥfūz confirma metafóricamente que la música se trata de lenguaje comunicativo entre Adham y la flauta. Pero, como está claro, es un lenguaje con el que se expresa lo que el propio Adham ha sido incapaz de percibir o explicar. Por ello, cuando Adham acababa de rezar, siempre elevaba sus manos al cielo y agradecía a Dios por la música de la flauta cuyo placer no era menos que tener un

6. Traducido por el investigador para resaltar el significado exacto del original árabe. El texto árabe aparece en la p. 19.

7. Traducido por el investigador para destacar el significado exacto del original árabe. El texto árabe aparece en la p. 27.

padre como el suyo, el amor a su mujer, la Casa Grande, el jardín o el canto de los pájaros (34). Además, la música de la flauta era a veces su consuelo frente a la envidia de sus hermanos (37). Adham se acordaba siempre de la flauta, que ocupaba hondamente cierta parte de su interioridad: «¿Dónde está mi flauta? [...] Yo antes pasaba el tiempo en el jardín, sin hacer nada más que mirar el cielo o tocar la flauta» (63).

Los hijos de Adham heredan el mismo anhelo al jardín paradisíaco y al tocar la flauta. Qadrī determina el deseo de toda la familia de Adham en dos cosas: «la flauta y el jardín» (73); tal como se manifiesta en el sueño de Adham, que consiste en volver al paraíso de Al-Ŷabalāwī. En una ocasión, Qadrī dirige las palabras a Hammam, diciendo: «Dices lo mismo que padre. Nos sentimos desgraciados viviendo en medio del barro y soñamos con tocar la flauta en un jardín paradisíaco» (73). De ahí, podemos deducir que, como instrumento musical, la flauta es un símbolo de mayor espiritualización y conciliación entre el alma y el cuerpo, es decir, un estado absoluto de paz con el propio ser. Asimismo, la música se hace como un puente entre lo material y lo metafísico (Escartín Gual 1996, 209).

En *Rayuela*, la música también goza de mayor importancia, pues es citada cincuenta veces, entre las que decía: «La música aflojaba las resistencias y tejía como una respiración común, la paz de un solo enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolos a todos» (195). Se encuentran así múltiples referencias al *jazz*. Los miembros del Club escuchan discos. Se comenta la música, se especula sobre la vida de los *jazzmen* y se citan letras de canciones de *jazz*. El *jazz* no sirve meramente de fondo de la acción y tema de conversación, sino que llega a afectar la acción y el sentido de la novela. Como indica el autor de *Rayuela*, la música «permitía todas las imaginaciones» (202). La música del *jazz* es a la que más se alude en *Rayuela* y los amigos del Club de la Serpiente hablan sobre su situación. Una vez dijo Etienne, cuando hablaba sobre el arte:

Lo del progreso en el arte son tonterías archisabidas –dijo Etienne–. Pero en el jazz como en cualquier arte hay siempre un montón de chantajistas. Una cosa es la música que puede traducirse en emoción y otra la emoción que pretende pasar por música (201).

Pasa de ser objeto de contemplación, para volverse una presencia ubi-cua y casi concreta: Ossip se ve «hablándose con la Maga entre el humo y el jazz, riéndose para adentro» (173), y mientras los demás esperan a que llegue Wong con el café: «Jelly Roll estaba en el piano, marcando el compás con el zapato» (200), como si fuera el propio Jelly Roll el que tocara en vez de un disco viejo.

El *jazz* es una música afro-norteamericana, creada a principios del siglo XX por las comunidades negra y criolla. Este tipo de música, que se basa ampliamente en la improvisación, el tratamiento especial del material sonoro y el énfasis en el ritmo (*Swing*), tuvo gran semejanza con la manera de vivir del propio Cortázar, sobre todo, por su técnica de composición. La vida de Cortázar tanto como el presunto desorden de su técnica narrativa se caracterizan por la improvisación, como comenta Leslie Bary:

Los personajes de Rayuela desarrollan una lucha para que el ser sea violado mediante el lenguaje: con las estructuras tradicionales suprimidas o jaqueadas, los personajes deben improvisar vida y pensamiento; Cortázar improvisa la propia novela, y el lector improvisará la lectura (2009).

Sobre la música *jazz* y cómo la siente Cortázar, Mario Goloboff dice: «Admiraba esa capacidad de permanente mutación, el hecho de que un mismo tema pudiese ser ejecutado de tan diferentes modos por cada intérprete, la falta de sujeción a un límite fijo, a marcos exigentes» (1998, 38).

El *jazz* se distingue por el hecho de que la base de la interpretación y el estilo *jazzístico* es la improvisación. Improvisar significa que el intérprete recrea libremente el tema en cada ejecución sobre una determinada estructura armónica, ya sea en público o en un estudio de grabación: la melodía funciona como tema principal e idea para desarrollar una posible interpretación. En este sentido, la música de *jazz* se centra más en el intérprete que en el compositor.

La improvisación diferencia de forma primordial al *jazz* de otros estilos musicales de la tradición musical occidental, como la música clásica europea. En este sentido, el *jazz* recupera en la música occidental la improvisación como esencia musical, como existe en la mayor parte de las tradiciones musicales de origen no europeo, especialmente de ritmos africanos, con predominio del uso de síncopas y de determinadas formaciones orquestales.

Es bien sabido que la metafísica se trata de pensar o hablar del Más Allá que se conoce por ser el escenario donde existen diferentes condiciones o contradicciones que nunca conoció el ser humano. El Más Allá consiste en salir de lo físico para incorporarse a otros seres o a condiciones distintas. El lenguaje *jazzístico* pretende llevar al oyente a fronteras desconocidas donde se experimenta un estado espiritual insólito. En otras palabras, se puede decir que esta música lleva a Cortázar del mundo real a lo abierto, a lo lejano, como él mismo describe: «Sucede además que por el *Jazz* salgo siempre a lo abierto, me libero del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa» (Goloboff 1998, 36). Con la improvisación del *jazz* y lo que causa en Cortázar, nos acercamos mucho a la esencia

nocional de la literatura. Ya que la literatura es ver, sentir, tocar y tratar las mismas cosas comunes, pero de otra manera y desde otra postura. Sobre la semejanza entre el *jazz* y la literatura dice Goloboff:

Y encontrará una gran afinidad, claro está, con la literatura, tanto con la de la «escritura automática» de los surrealistas como con la propia, a la que quería sujeta sólo a un «swing», a un ritmo: líneas en las que el tema fuese lo secundario y lo importante el movimiento, la búsqueda que nace de la improvisación (1998, 38).

La música *jazz* se mezcla constantemente con el pensamiento de los personajes. Aparece, por ejemplo, como objeto de exploración, ya que los personajes lo usan como punto de partida para la exploración de sus propias inquietudes. De este modo, se destaca el papel que desempeña la música como forma técnica y como asunto tratado. A este respecto Leslie Bary dice:

La música y la lírica son usadas para comentar el desarrollo de la acción; y como mundo paralelo al de los personajes: cuando la problemática del jazz como *forma de arte* se ofrece como una alternativa posible a la escritura y paralelo para los dilemas literarios y existenciales que indaga *Rayuela* (2009).

Además de las muchas funciones del *jazz* en *Rayuela*, sobresale su relación con la interioridad del hombre. Muchas veces esta relación se debe a pensamientos y preocupaciones metafísico-existenciales, como aclara Leslie Bary:

Esta variedad de funciones, así como la fuerza que tiene en el texto y el grado en que afecta a los personajes y a la acción de la novela, se perciben en la forma en que la novela (que se centra, mayoritariamente, en la vida interior de las figuras) representa las conciencias de cada personaje, ya que éstos se presentan al lector a través de sus experiencias con el jazz (2009).

La música funciona como punto de partida del pensamiento de los personajes y los induce a mostrar su angustia existencial, como se desprende del ejemplo siguiente: «Dos muertos se batían fraternalmente [...] y dónde estaría enterrado Bix, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz» (168).

En resumen, la música jazz permite salirse del entorno físico y dirigirse hacia lo metafísico. He aquí lo que declaró Julio Cortázar sobre la importancia del *jazz* en una entrevista:

En la manera en que puede salirse de sí mismo [...] permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de la creación espontánea, total [...] cada músico crea su obra, es decir que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete [...] la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades (González Bermejo 1978, 104-105).

4. LOS PERSONAJES

En cuanto a los personajes, se observa una incompatibilidad entre las dos novelas en cuestión. En *Rayuela*, los personajes no son identificables, es decir, el autor no concede al personaje cualidades con las que el lector pueda conocerlo e identificarlo. Así que no podemos descubrir nada personal de Oliveira más que ciertos rasgos de carácter que no sirven realmente para adivinar su conducta ni siquiera para dibujar una figura de él en nuestra imaginación. Parece que la imagen del personaje en *Rayuela* se acerca a la metáfora entre *Rayuela*-novela y rayuela-juego. Pues, como explicó Justo Arroyo (1966, 29-30), los personajes descarados facilitan el desplazamiento tanto del autor como del lector cómplice a cualquier situación: «Esta postura burlona requería la creación de uno de los personajes más descarados que ha producido la novelística contemporánea. El cinismo de Oliveira le permite el ajuste a cualquier situación a que lo pueda llevar la *Rayuela*».

Cabe señalar que los personajes en *Rayuela* son ficticios, pero sus ideas y comportamientos son posiblemente idénticos a los del hombre contemporáneo. El factor existencial y vital expresado física o metafísicamente fue muy relevante desde la obra anterior a *Rayuela*, *El perseguidor* (cfr. García Flores 1967, 10). Mientras en *Hijos de nuestro barrio*, los personajes se identifican muy bien. Se conocen por su conducta: ideas y comportamientos. Maḥfūz hizo del real trasfondo histórico un espejo; o mejor dicho, un espacio donde creó personajes y asuntos diferentes, que coinciden con los problemas del hombre coetáneo, manteniendo, de una manera o de otra, una considerable similitud y acercamiento entre lo real y lo ficticio. No considero que Maḥfūz hiciera tal acercamiento con el fin de ver lo histórico desde una perspectiva diferente o desdeñable, sino más bien para ver la situación social representada por la narración desde una perspectiva global e histórica.

Si *Hijos de nuestro barrio* muestra el personaje que lucha contra los vicios humanos después de conocer el absoluto o intuirlo, *Rayuela* nos ofrece el personaje que sufre por su búsqueda del absoluto (felicidad y

eternidad). En el primer caso, se trata de conocer una parte del Más Allá y empezar a luchar para reparar la vida del ser humano y ofrecerle la parte que ignora del Más Allá, con la cual puede sentir la felicidad y la paz interior. El segundo constituye un sufrimiento por desconocer el Más Allá y por no llegar a la felicidad absoluta que acaba con el fracaso: el suicidio o la locura.

A la hora de hablar de los personajes, nos llama la atención el caso de Horacio Oliveira, el protagonista y el narrador en la mayoría de las escenas. Sobre él, no nos dijo mucho el autor de la novela, pero nos lo había presentado realmente tal como es. Aparte de las características y cualidades que se extraen de las palabras del propio Cortázar, descubrimos algunas más; no sólo psíquicas sino también somáticas e intelectuales. Entre los rasgos intelectuales que caracterizan a Oliveira, se encuentra su carácter reflexivo; no en el sentido común sino en su percepción como diferente de otros personajes, al menos, de la Maga. Reflexivo significa volver a examinar una acción pasada en su imaginación. Para definir el término reflexivo el psicólogo suizo Jean Piaget afirma: «Tomar conciencia de una operación es realizar un paso desde el plano de la acción al plano del lenguaje, es volver a reinventar la acción en la imaginación, para poder exponerla en el lenguaje» (García Navarro 1977, 14).

Es evidente la posición reflexiva de Oliveira, como puede verse a través de varios procedimientos; algo que hace de él un filósofo. Por estudiar la filosofía oriental, sobre todo, la budista, Oliveira, está buscando el camino hacia lo absoluto en el conocimiento. Esta tendencia por alcanzar la verdad tuvo una actitud particularmente relevante en la vida del protagonista.

Las dos novelas proponen una actitud de búsqueda de la realidad humana. *Hijos de nuestro barrio* muestra la transición de la metafísica doctrinal, espiritual o religiosa a otra subjetivista que se basa en concebir el mundo y la vida según el entendimiento y la realidad individuales. Lo que pretende decir Maḥfūz es: ¿el hombre podrá conseguir la reconciliación consigo mismo basándose en la ciencia y la razón sin sumergirse en estas doctrinas metafísicas heredadas de generación en generación? De modo similar, trata de decirlo *Rayuela*, pero con pesimismo e interrogaciones sin claras respuestas. Ahora el hombre tiene que crear su ser y sus propias nociones a través de su perspectiva personal. Eso es lo que podemos interpretar, por una parte, del carácter filosófico de Oliveira al compararlo con la nostalgia por el Edén perdido de Adham, y, por otra, de la confianza de 'Arafa en la ciencia y la razón a la hora de buscar la felicidad individual y colectiva sin las leyes de la metafísica heredada.

4.1. *La añoranza del paraíso perdido de Oliveira y Adham*

En primer lugar, mostraremos la similitud parcial entre Oliveira, el personaje de *Rayuela*, y Adham, el de *Hijos de nuestro barrio*. Los dos personajes buscan algo, pero no saben qué. Según parece, es algo metafísico, espiritual e inconcebible. La búsqueda de Oliveira se plasma en algo metafísico que ni siquiera él puede definir. Ana María Barrenechea (Genover 1973, 192) considera el puente y el Centro dos símbolos que aluden a «la conexión entre lo uno y lo otro» y «a la unidad tan ansiada», respectivamente. Por su parte, Kathleen Genover (1973, 192) insiste en que la búsqueda es metafísica.

Por otro lado, la búsqueda de Adham en *Hijos de nuestro barrio* es tan inidentificable que el propio Adham no la puede determinar. Pero la siente y cree que la flauta podría señalársela: «Siento como si estuviera buscando algo. ¿Qué podría ser? A veces la flauta casi me responde, pero todavía no sé qué busco» (23). Ahora bien, Adham cree que la flauta podría indicarle lo que está buscando y Oliveira piensa que el arte le obsesiona, en otras palabras, le hace entrever la vuelta al paraíso perdido: «Del amor a la filología, estás lucido, Horacio. La culpa la tiene Morelli que te obsesiona, su insensata tentativa te hace entrever una vuelta al paraíso perdido» (595). Del mismo modo, Genover afirma que la búsqueda de Oliveira residía en percibir el Centro Sagrado o Edén perdido: es de corte existencial, esto es, se trata de conocer el origen y el destino de la existencia, «es decir, su posición en el universo» (1973, 193).

El sosiego del alma es la misma cosa que buscaba Adham en *Hijos de nuestro barrio*. Por eso se pregunta: «Si los pájaros hablaran mi idioma, me dirían la solución y apaciguarían mi alma» (23). La búsqueda de Adham, reforzada más tarde por la de su esposa Omaymah, ha sido destinada a desvelar el secreto, su ser y su futuro. Vemos así que cuando Omaymah incitaba a Adhama a buscar el libro para conocer su futuro, el deseo de su mujer coincide exactamente con lo que él pensaba, como se desprende de las palabras del autor: «Su mujer había dicho exactamente lo que él estaba pensando» (46) y de las reflexiones del propio personaje: «¡El futuro! Deberíamos saber cuál va a ser nuestro futuro» (46). He aquí el análisis que hizo Gālī Šukrī sobre la justificación de la expulsión de Adham y Omaymah de la Casa Grande: «Si Idrīs, uno de los hijos de Al-Ŷabalāwī, fue expulsado a causa de su sublevación contra su padre, la expulsión de Adham y Omayma ha sido por razones más monumentales y tremendas, porque querían “conocer” el Secreto y liberarse de las riendas del “desconocido”» (1987, 243)⁸.

8. Traducción elaborada por el investigador.

De este modo, si concretamos la obsesión de los dos personajes, simplemente veremos que tanto Oliveira como Adham buscan la verdad, el origen y el destino. Se trata, pues, de la obsesión y el desasosiego eternos del hombre por conocer su realidad. Cabe señalar también que Oliveira no solo se aproximaba a Adham en su búsqueda, sino en su angustia y nostalgia del paraíso perdido. Pues, Adham ha sido expulsado de la Casa Grande (Edén) y con ansias de volver otra vez: «Yo lo que deseo es volver a la Casa Grande» (65).

Adham siente lo mismo que Oliveira: la necesidad de vivir la realidad sin pensar en el pasado, en el paraíso perdido; aunque, en el fondo, no pueda olvidarlo, pues tendrá una nostalgia constante hacia la Casa Grande mientras esté vivo. Como Adham Oliveira dice: «Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. *Wishful thinking*, quizá, pero ésa es otra definición posible del bípedo implume» (542). Adham, padeciendo una vida humillante fuera de la Casa Grande y evocando con añoranza aquella opulencia, se acuerda de aquella risa de niño en el jardín que «la ha convertido el tiempo en un abismo de lágrimas» y de «la ilusión de los sueños» (108).

De modo similar, Oliveira lo inspira, pero en otro orden metafísico. Está claro que al referirse al Edén o al paraíso perdido, Oliveira, como hombre del siglo XX que cree en la física haciendo caso omiso de aquella metafísica ontológica, no necesita el Edén en sí, sino que quiere la paz del alma, el sosiego espiritual del Edén; quiere tener lo que el Edén ofrece sin necesidad de tenerlo él mismo: «Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso, el otro mundo [...] Y no por el Edén, no tanto por el Edén en sí, sino solamente por dejar a la espalda los aviones a chorro, la cara de Nikita o de Dwight...» (537-538).

La esperanza de Adham sigue viva, aunque en el fondo no cree que se vaya a hacer realidad. Por ello, gritaba: «¿Por qué, padre, has despertado nuestra esperanza y no has querido perdonarnos? ¿Cómo se ablandará tu corazón si no lo ha hecho ya?» (92). La tragedia de la expulsión de Adham en *Hijos de nuestro barrio*, la vuelve a narrar Oliveira en *Rayuela* a la hora de evocar o recordar un sueño:

En los cafés me acuerdo de los sueños, un *no man's land* suscita el otro; ahora me acuerdo de uno, pero no, solamente me acuerdo de que debí soñar algo maravilloso y que al final me sentía como expulsado (o yéndome, pero a la fuerza) del sueño que irremediamente quedaba a mis espaldas. No sé si incluso se cerraba una puerta detrás de mí, creo que sí; de hecho se establecía una separación entre lo ya soñado (perfecto,

esférico, concluido) y el ahora. Pero yo seguía durmiendo, lo de la expulsión y la puerta cerrándose también lo soñé. Una certidumbre sola y terrible dominaba ese instante de tránsito dentro del sueño: saber que irremisiblemente esa expulsión comportaba el olvido total de la maravilla previa. Supongo que la sensación de puerta cerrándose era eso, el olvido fatal e instantáneo. Lo más asombroso es acordarme también de haber soñado que me olvidaba del sueño anterior, y de que ese sueño *tenía* que ser olvidado (yo expulsado de su esfera concluida) (691).

Nada extraño, todos compartimos «una raíz edénica» y un sentimiento nostálgico «que perviven en el inconsciente» (691). Si Adham simboliza a Adán, todos los hijos hemos de acordarnos de él y del paraíso perdido. Oliveira muestra, por una parte, el sufrimiento que ha experimentado Adán y, por otra, el arrepentimiento por su debilidad tras la expulsión: «Y llora (porque el gesto es también el que acompaña el llanto) cuando se da cuenta de que es inútil, que la verdadera condena es eso que ya empieza: el olvido del Edén, es decir la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagadas» (692).

Tanto Adham e Idrīs como el hombre moderno de *Rayuela* reconocen el papel del destino en sus vidas. El destino es el futuro desconocido del hombre y al que está persiguiendo. En *Hijos de nuestro barrio*, el libro secreto representaba el destino por el que todos estaban preocupados. Idrīs, Adham e incluso los descendientes como 'Arafa han demostrado preocupación por conocer el destino y por su determinismo. Analicemos la figura de Idrīs, que confirma el determinismo de Adham en el mismo episodio del parto de su mujer, Omaymah: «En seguida sabrás lo que te ha reservado el oculto destino» (67). Y un poco después le dice Adham, disgustado: «Nos basta lo que nos escribió de destino duro; ¿no puedes ignorarme igual que te ignora a ti?» (68). Idrīs, que vivió una parte de su funesto destino, confiesa a Adham: «Quiero asegurarme el futuro, ya que he perdido el presente» (41). Igualmente Qadrī, hijo de Adham, se pregunta por el pecado que ha cometido para ser condenado a sufrir esta vida. Angustiado, Qadrī se dirigió a la Casa Grande y gritó: «¿Nos dejarás algo en herencia o piensas castigarnos cuando te mueras como nos has castigado mientras vivías...? ¡Contesta, Gabalau!» (74).

Hijos de nuestro barrio también insinúa una forma de exégesis de la versión del principio y el fin de la humanidad. Veamos las palabras rebeldes de Idrīs dirigidas a su hermano Adham después de ser expulsados de la Casa Grande: «A ti te echaron por ser débil. ¡No hay sitio en la Casa Grande para los fuertes ni para los débiles! ¡Qué tirano es nuestro padre! No permite que nadie, salvo él, sea fuerte o débil» (59). Adham también expresa su disgusto por haber sido expulsado y por la dureza del corazón del padre: «¿Por qué tu ira es como el fuego que lo destruye todo sin piedad? [...]»

¿Puedes disfrutar de una vida llena de placeres cuando sabes que nosotros somos pisoteados como insectos?» (58).

El hombre moderno sólo confía en sus sentidos, en lo que toca o en lo que ve. Rehúsa la versión contada del principio y el fin metafísicos del ser humano, aunque, en el fondo, crea en Dios (Ser Supremo). La historia de la creación del barrio en *Hijos de nuestro barrio* es lo que niega Oliveira y algunos de sus amigos del Club. Es el Absoluto o el Centro que está buscando, pero no lo va a encontrar, porque, para conseguirlo, hay que recorrer un camino muy laberíntico y difícil. El Centro está en la unión total del hombre consigo mismo. Realmente, la religión con su carga metafísica y la ciencia como alternativa sugerida son el tema tratado por ambas novelas (cfr. Šukrī 1987, 240-242). A este respecto, cabe remarcar que la metafísica forma un recurso narrativo muy axial en las dos obras, pero se exterioriza y se presenta desde diferentes puntos de vista.

En *Hijos de nuestro barrio*, la metafísica se concibe a través de creencias religiosas y de descripciones de los libros sagrados. Estas se presentan como verdades sin sembrar ninguna duda acerca de su veracidad. Maḥfūz presenta simbólicamente este marco de Al-Ŷabalāwī (Dios), Idrīs (Satanás), la Casa Grande (espacio mítico) y el tiempo (mítico) como origen metafísico de la existencia humana, que constituye un eje alrededor del cual gira toda la narración.

En *Rayuela*, el hombre busca el Centro, la isla final o Edén, etc., pero en otro sentido y por otros medios, que no son aquellos basados en las religiones ni en la ciencia; dos polos de *Hijos de nuestro barrio*. La búsqueda es simbólica del ancestral arquetipo, mítico y ritual del Centro Sagrado o Edén perdido. Sin embargo, no pretende recurrir a los caminos conceptuales del misticismo pragmático del Occidente ni a la filosofía subjetivista del Oriente.

Kathleen Genover muestra por qué Oliveira pretende construir un estatuto diferente de la metafísica bajo los conceptos metafísicos orientales, como el budista zen, y sacros, como los libros sagrados:

Porque está basado en un sistema de recompensas anticipadas de eternidad más allá de la muerte, en un espacio que no es ni este mundo ni este cuerpo, todo lo cual no entra en el marco del pensamiento del hombre actual, cuya realización del ser, de ser posible, la concibe, según vimos, a través de los sentidos (1973, 193).

En este conflicto entre el mundo espiritual enraizado en la religión y la ciencia (o mejor dicho, la razón), Gālī Šukrī (1987, 238) traza la idea principal de *Hijos de nuestro barrio* y, por lo tanto, asigna el papel que desempeña la noción metafísica en la novela. Según él, Maḥfūz intentó sustituir el mundo espiritual metafísico del Oriente por otro moderno, el de la

ciencia. A partir de este criterio, creo que el objetivo de ambas novelas se aproxima mucho más.

Horacio y Adham son personajes ficticios de dos escritores casi coetáneos. Y, pese a la diferente condición entre ambos, coinciden en la angustia que en cierto sentido caracterizaba al hombre de principios del siglo XX. Por eso, parece normal que Oliveira esté tan angustiado por perder la confianza en lo lejano o en el más allá de su percepción sensorial. A pesar de que Adham simboliza a Adán, se siente tan extraviado y desilusionado que el pasado, el futuro e incluso el presente le resultan irreales. Lo único que le hace agarrarse al pasado es vivir con su mujer en una choza frente a la Casa Grande: «No hay nada real en este mundo; [...] Creo que hago bien en vivir frente a la Casa Grande para no perder el pasado como he perdido el presente y el futuro» (57-58).

Recapitulando, veo que las palabras de Morelli se consideran como un análisis de lo que representa el factor metafísico en los personajes de ambas novelas en particular y en la narración de aquel entonces en general. A nivel narrativo autocrítico dice Morelli:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...), *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre...* (537).

4.2. Oliveira y el raciocinio de 'Arafa

Lo que se deduce del comportamiento de 'Arafa hacia la Casa Grande y Al-Īabalāwī es que, por su propia concepción del mundo que le rodea, puede entender el sentido de su vida y atacar los pilares fundamentales de la ontología religiosa (la metafísica clásica). 'Arafa dudaba de toda la ontología religiosa. Para él, la verdad es la que se consigue sometiendo a la razón, es decir, al método científico a comprobación. El camino más corto hacia la verdad es atacarla o, mejor dicho, someterla al método experimental y a la percepción sensorial. Se puede llegar a algo o a nada, pero «eso será mejor, en cualquier caso, que la perplejidad que siente» (464). De esta manera, sólo cree en lo que ve y en lo que toca con sus propios ojos y manos; así explica a su esposa Auatēf al hablar sobre Al-Īabalāwī y el libro secreto: «Mi laboratorio me ha enseñado a no creer en nada si no lo he visto con mis propios ojos, o si no lo he puesto en práctica con mis propias manos» (464).

Quiso atacar la casa de Al-Ŷabalāwī (la Casa Grande), símbolo del Absoluto y escenario de todas las historias sobrenaturales que intercambiaban los habitantes del barrio para buscar el libro secreto de la fuerza de Al-Ŷabalāwī, o, por lo menos, ver al propio Al-Ŷabalāwī; «si las historias dicen la verdad» (464), dice 'Arafa. 'Arafa piensa junto a su hermano Ḥanaš, «si todo esto de la existencia y la fuerza de Al-Ŷabalāwī y de su encuentro con Ŷābal y Rifā'ah fuera verdad, ¿por qué dejó que mataran a Rifā'ah y violaran y maltrataran a su madre?» (465).

Por otra parte, *Rayuela* también se rebela contra la metafísica exclusiva del espíritu, basada en el más allá trascendente, al mismo tiempo que está aportando la metafísica de los sentidos que trasciende al hombre mismo. Eso lo vemos claro en el siguiente párrafo:

La noción de ser como un perro entre los hombres: materia de desganada reflexión a lo largo de dos cañas y una caminata por los suburbios, sospecha creciente de que sólo el alfa da el omega, de que toda obstinación en una etapa intermedia –épsilon, lambda– equivale a girar con un pie clavado en el suelo. La flecha va de la mano al blanco: no hay mitad de camino, no hay siglo XX entre el X y el XXX. Un hombre debería ser capaz de aislarse de la especie dentro de la especie misma, y optar por el perro o el pez original como punto inicial de la marcha hacia sí mismo. No hay pasaje para el doctor en letras, no hay apertura para el alergólogo eminente. Incrustados en la especie, serán lo que deben ser y si no no serán nada (673).

'Arafa buscaba encontrarse también con su ser. Hablando sobre el deber de cumplir el sueño de devolver la vida a su antepasado Al-Ŷabalāwī, afirma que el hombre bueno es quien se abniega y se desvive hasta ser él mismo: «El deber de un buen hijo es desvivirse, hasta ocupar su puesto y ser él, ¿entiendes?» (480).

4.3. *La filosofía de Maḥfūz y la de Horacio Oliveira*

La actitud de Maḥfūz en *Hijos de nuestro barrio* se acerca mucho a la de Oliveira en *Rayuela*, pues Maḥfūz no está tampoco seguro de que la ciencia y la razón puedan llenar este vacío y conseguir la felicidad para el hombre. Por eso, 'Arafa no pudo establecer la justicia y la felicidad en el barrio, ni siquiera en sí mismo, dado que la búsqueda del libro secreto genera la muerte de Al-Ŷabalāwī y 'Arafa crea más injusticia con su magia, que estaba dedicada al servicio del tirano administrador. Este fracaso pone fin a la narración, aunque no quita la esperanza de Maḥfūz de encontrar la luz del amanecer. Pero el autor no determina la localización de dicha

esperanza: si está en la vuelta a la metafísica de Al-Ŷabalāwī ya muerto o en la ciencia que se hizo contra el propio hombre:

El miedo se apoderó del administrador y de sus hombres, y los espías escudriñaron en los rincones, registraron los cuartos y las tiendas, impusieron los castigos más crueles por las faltas más nimias, y dieron de garrotazos por cualquier mirada, chiste o risa, hasta que el barrio vivió en un ambiente sombrío de miedo, odio y temor. Pero la gente soportó la injusticia con entereza y buscó refugio en la paciencia. Todos se aferraron a la esperanza, y cada vez que les oprimía la injusticia decían: «La opresión ha de tener un final, como a la noche le sigue el día, y veremos en nuestro barrio la caída de los tiranos y el amanecer de la luz y de los prodigios» (525).

Por su parte, *Rayuela* infiere la misma conclusión a través del criterio filosófico de su personaje Oliveira, que, a pesar de que no está satisfecho con responder a su desazón con la metafísica escatológica cristiana, se pone histérico ante las palabras de su amigo del Club de Serpiente, Ronald, y critica su conformismo de la confianza absoluta en la ciencia considerada áncora de la salvación. En esta discusión con Ronald, Oliveira muestra el vacío y el sinsentido de la condición humana por deshacerse de la extensión metafísica del principio y el fin de su existencia (311-312)⁹.

Cabe mostrar la diferente actitud presente en las dos novelas. La novela de Maḥfūz puede ser leída teóricamente sin hacer caso al símbolo, mientras que *Rayuela* está llena de símbolos de los que puede deshacerse. *Hijos de nuestro barrio* expone dos concepciones de la preocupación del hombre: una es social y la otra metafísica (cfr. Šukrī 1987, 240). Al mismo tiempo en que *Hijos de nuestro barrio* narra acontecimientos que supuestamente transcurren en Egipto a finales del siglo XIX y a principios del XX, trata el problema del hombre con su ser, su angustia existencial de conocer el origen y el destino. Por tanto, son dos líneas paralelas en la narración y, a veces, se entrelazan para ofrecer al lector una realidad idéntica a la suya. Así que si la novela aspira a la igualdad, la justicia y la felicidad para la sociedad entera desde un punto de vista social, también está buscando la paz espiritual y un sentido de vida a nivel individual, como se ve en el relato de Adham, Rifā'ah y 'Arafa. En cambio, las acciones de *Rayuela* tratan los problemas del hombre occidental del siglo XX. La angustia del hombre occidental radica en su ser frente al mundo, mientras que la del hombre egipcio se enraíza en la sociedad frente al mundo. Esta

9. Véase el texto desde «¿Qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien?» hasta «Todo muy incitante, muy vertiginoso, pero siempre a partir del sillón donde estamos cómodamente sentados».

conclusión asegura que la metafísica desde el punto de vista escatológico religioso forma el recurso axial en la técnica narrativa en ambas novelas. Con respecto al ámbito filosófico, formaba el refugio, la reconciliación y el sosiego del alma del hombre, como en *Rayuela*, y la justicia, la paz y la igualdad, como en *Hijos de nuestro barrio*.

Por otra parte, creo que las dos novelas proponen una idea común que se trata de la incapacidad de la ciencia y la razón en asentar la paz del alma. En el caso de *Hijos de nuestro barrio*, añadiríamos que tampoco la igualdad y la justicia social han sido realizadas por la ciencia. La ciencia no sólo ha exterminado la creencia en el más allá de lo físico, sino lo mínimo que quedaba de esperanza, serenidad espiritual y moral que generaba dicha creencia para el hombre. Eso lo que se puede deducir del fracaso de 'Arafa (la ciencia) después de causar la muerte de Al-Ŷabalāwī (símbolo del Absoluto y el Más Allá religioso). Igualmente, es lo mismo que se desprende de las palabras de Oliveira: «El hombre se agarra de la ciencia como [...] un áncora de salvación y que jamás he sabido bien lo que es» (312). Pero, Oliveira, que es hasta cierto punto consciente de su incapacidad, se refiere al peligro que «la ciencia es decir, la razón» pueda causar para el hombre con «el uranio enriquecido» o «los isótopos». La decepción de Oliveira con la ciencia se hace visible en las siguientes palabras:

Ya ves cómo el *cogito*, la Operación Humana por excelencia, se sitúa hoy en una región bastante vaga, entre electromagnética y química, y probablemente no se diferencia tanto como pensábamos de cosas tales como una aurora boreal o una foto con rayos infrarrojos. Ahí va tu *cogito*, eslabón del vertiginoso flujo de fuerzas cuyos peldaños en 1950 se llaman *inter alia* impulsos eléctricos, moléculas, átomos, neutrones, protones, potrones, microlxitones, isótopos radiactivos, pizcas de cinabrio, rayos cósmicos: Words, words, words. *Hamlet*, acto segundo, creo. Sin contar –agregó Oliveira suspirando– que a lo mejor es al revés, y resulta que la aurora boreal es un fenómeno *espiritual*, y entonces sí que estamos como queremos (621-622).

Pero, ¿en qué consiste la propuesta de Oliveira para llegar al Centro, para pasarse al umbral del Más Allá, para reconciliarnos con nosotros mismos? Si no se trata de la metafísica proporcionada de las religiones ni «interposición de mitos» (671) ni de la ciencia sugerida por el autor de *Hijos de nuestro barrio*, ¿en qué se arraiga? Inductivamente, se puede afirmar que la cuestión consiste en un sosiego interior, en estar de acuerdo consigo mismo: «Hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba» (216).

4.4. *Los personajes y rechazo total de la ontología heredada*

En el prólogo de *Hijos de nuestro barrio*, el narrador plantea una duda acerca de la relación de los habitantes del barrio con su antepasado, Al-Ŷabalāwī. La duda radica en hasta qué punto se repetían las historias de Al-Ŷabalāwī y su Casa Grande, mientras la gente vivía alrededor de las murallas de su casa sin poder verlo (12). Esta duda expresada a modo de pregunta se dirige lógicamente al propio hablante y no a Al-Ŷabalāwī, el abuelo enigmático, porque el asunto concierne en cierta forma a su existencia. Junto a esta pregunta escéptica hay otra pregunta de matiz metafísico-existencial que puede destinarse al propio Al-Ŷabalāwī, porque es el dueño de todo el barrio (12). La pregunta establecida sobre la duda anterior es: «si nuestro abuelo, Al-Ŷabalāwī es el propietario de todo el barrio y aún existe y vive en toda esta abundancia, ¿por qué se oculta en esa gran casa cerrada y nosotros vivimos entre el polvo?» (12). En la misma introducción a la novela, el narrador aclara que todas estas historias sobre él y sus hombres no sacian la curiosidad del oyente ni lo dejan satisfecho y tranquilo. Es obvio que se trata de una tranquilidad subjetiva y que todas estas historias han sido incapaces de producir la calma para el presunto narrador de la obra.

Sin embargo, la gente del barrio de Al-Ŷabalāwī vivió influida por estas historias, porque lo único que le importaba en ese caso eran las tierras y los bienes de su antepasado (12). Pero no les importaba mucho Al-Ŷabalāwī en sí, es decir, para creer en su existencia necesitaban verlo personalmente. Todos hablaban del pasado de Al-Ŷabalāwī; acaso no existiera, ya que si fuera así, ¿por qué no pondría en práctica las cláusulas de su legado? Este tipo de preguntas las dirigió 'Ways, el tío de Qamar, a Qāsim con el fin de disuadirlo de luchar por la justicia social del barrio: «¿Dónde está nuestro antepasado? Que salga a la calle, aunque sea a costas de sus criados y que ponga en práctica las cláusulas de su legado, tal como desea» (350).

La ausencia de Al-Ŷabalāwī implica interrogaciones e interjecciones de todos sus descendientes. Él es el único propietario de todo el barrio en el que viven sus descendientes. Sin embargo, se roban sus bienes y los descendientes se humillan sin que él salga de su silencio, como si no existiera. El propio Qāsim se preguntaba en un soliloquio: «Pero se ha hecho viejo y el respeto que le tenían ha desaparecido como el sol que ahora se pone en el horizonte. ¿Dónde estás? ¿Cómo estás? ¿Por qué parece como si ya no existieras? Los que han robado los bienes que nos legaste viven a un paso de tu casa» (395). Hasta el nieto mago, 'Arafa, puso todas estas verdades en tela de juicio. 'Arafa repensó razonablemente el pasado, es decir, el origen, y el futuro del barrio. Reflexionando, 'Arafa responde a su esposa, Auatéf:

¡Nuestro antepasado! [...] Todos los derrotados gritan como gritaba tu difunto padre: ¡Gabaloui! Pero ¿has oído hablar de unos nietos como nosotros, que no ven nunca a su abuelo a pesar de vivir alrededor de su casa, porque siempre está encerrada? ¿Has oído de alguien que legue sus posesiones y de cuya voluntad se rían los impíos de esta manera y siga tan tranquilo? (460).

'Arafa, lleno de dudas, afirma que no ha oído hablar de ningún viejo que hubiera vivido todos estos años (461). Y concluye que si Dios lo puede todo, la magia también lo puede todo; podría «acabar con los caciques, construir edificios e incrementar las rentas de todos los habitantes del barrio» (461). Igualmente, 'Arafa critica el complejo metafísico en el que se basaron Ŷābal, Rifā'ah y Qāsim a fin de asentar la justicia, lanzando una avalancha de desconfianza hacia dicho complejo. Dice que Qāsim pudo levantar la justicia sin magia, por eso, desapareció pronto: «pero las huellas de la magia no desaparecen, ni la justicia desaparecerá con la magia [...] La magia no es menos importante que nuestro amor, y como él, creará una nueva vida» (461).

Con el ejemplo íntegro de 'Arafa, se da a entender la similitud que él propone entre las tres partes siguientes:

- a) La ontología religiosa y todo lo que tiene de conceptos de creación, origen y destino con que Ŷābal, Rifā'ah y Qāsim pudieron asentar la justicia.
- b) El amor que produce un ser humano o una vida feliz.
- c) La magia (ciencia) que, a partir de la razón y la comprensión cabal de la física, podría acabar con la tiranía del barrio y explicar todos los asuntos que la gente del barrio no es capaz de percibir, como la vida enigmática de Al-Ŷabalāwī, el libro secreto que fue la causa de la expulsión de Adham, etc.

Por eso, 'Arafa dudaba de la vida de Al-Ŷabalāwī e intentaba desvelar el secreto de su libro de magia, según lo que él creía. Pero, 'Arafa asegura que la magia puede realizar todo esto si todos o la mayoría de los habitantes del barrio fueran magos: «Pero sus efectos sólo se harán realidad cuando la mayoría de nosotros seamos magos» (461).

Tampoco 'Arafa confía mucho ni en Al-Ŷabalāwī ni en las historias que intercambiaba el barrio sobre él. Cree que las obras de Al-Ŷabalāwī en el desierto no son nada misteriosas (metafísicas), sino que la magia (la ciencia) puede explicarlas. Igualmente, piensa que el libro por el que Adham fue desterrado fue un libro de magia y el secreto de toda la fuerza de Al-Ŷabalāwī (464). 'Arafa anuncia la revolución contra Al-Ŷabalāwī y la Casa Grande, en el sentido de que va a aplicar su método de magia (ciencia)

a Al-Ŷabalāwī y a todas sus historias. El método de 'Arafa es materialista, trata de basarse en la percepción por los sentidos, como ver y tocar: «Mi laboratorio me ha enseñado a no creer en nada si no lo he visto con mis propios ojos, o si no lo he puesto en práctica con mis propias manos» (464).

Este método explica la actitud de 'Arafa cuando habla con Auatef sobre la tiranía de los caciques del barrio y lo que hizo Qāsim o lo que tiene la Casa Grande. Para él, todo esto no vale porque no lo puede ver con sus propios ojos ni tocar con sus propias manos; solamente ve a Qadrī, a Saad Allāh, a Aggag y a Yūsuf: «Tu padre habla de Qāsem y Qāsem habló de nuestro abuelo. Eso es lo que oímos, pero sólo vemos a Qadrī, a Saad Allāh, a Aggag, a Santuri y a Yūsuf. Necesitamos tener más fuerza para liberarnos de este castigo» (447).

'Arafa confirmó este criterio muchas veces e incluso cuando va a la Casa Grande en busca de Al-Ŷabalāwī y su libro secreto. Vuelve más tenaz para rechazar todo lo que tiene que ver con Al-Ŷabalāwī, porque, a su parecer, no le va a servir de nada. Ha entrado en la Casa Grande y ha buscado personalmente a Al-Ŷabalāwī; ha visto su lecho desde lejos, pero no ha podido verlo, ni siquiera oír su voz (473). Fue un viaje tan agotador y perdido para él que le hizo dar validez definitiva a su criterio habitual (474). Para 'Arafa las historias de Al-Ŷabalāwī no tienen ningún valor y, de cuando en cuando, intenta atacar su veracidad. Una vez, se enfadó Shakrún, padre de Auatef, y entró en delirio al ver pasar un carro cargado de mujeres cantando y entre las cuales iba una novia en su regreso del baño. Entre gritos, felicitaciones y susurros indecentes, Shakrún se levantó y gritó: «¡Pega...! ¡Pega!» (452). Entonces, 'Arafa se apresuró a preguntarle: «¿Cómo, pues, vive nuestro abuelo Gabalauī? [...] Shakrún, ¿has visto a Gabalauī?» (452).

Finalmente, 'Arafa afirma rotundamente que él tiene lo que nadie tiene, ni el mismo Al-Ŷabalāwī, refiriéndose a su magia (ciencia). Esto podría realizar en el barrio lo que no consiguieron Ŷābal, Rifā'ah y Qāsim, lo que pone fin a la creencia en Al-Ŷabalāwī y en todo lo que dicen sobre su fuerza (475). De este modo, el barrio vive de contar historias y leyendas; sin hacer nada. Los protagonistas de estas historias se habían muerto y ninguno de los habitantes del barrio es capaz de poner estas historias en práctica para asegurar la existencia del antepasado: «Este barrio vanidoso e ignorante! ¿Qué sabe del asunto? Nada, no tiene más que las historias y el rabel, y no puede poner en obra lo que oye» (474).

La tiranía del administrador y los matones hace que la gente se resigne ante la injusticia y la desigualdad, pero, por otro lado, ha perdido la fe en su ser y en el absoluto (Al-Ŷabalāwī) en el que radicaba siempre la clave de su existencia. De ahí, nace una tendencia de revisar todas las creencias e historias heredadas sobre Al-Ŷabalāwī. Es posible que el problema del

hombre moderno en *Rayuela* sea una falta de creencia en el Más Allá, es decir, el Absoluto. Por eso, el hombre volvió a ajustar sus cuentas y buscó un sentido de su existencia que siempre fue vinculada a la del Absoluto. Así, el final del libro de Morelli se reduce a esta frase enigmática: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay» (531). Como se desprende de la narración, la frase ha sido repetida a lo largo de toda la página sin puntos ni comas, hecho que simboliza que todo este pensamiento del más allá no es más que «una barrera detrás de la cual no hay nada» (531).

5. CONCLUSIONES

El lenguaje utilizado en *Rayuela* afronta un desafío de interpretación porque muchas veces aborda temas trascendentales y abstractos que implican elementos discursivos muy especiales y una previa concepción por parte del lector o el oyente. Mientras, *Hijos de nuestro barrio* ha podido evitar ese reto por trasladar el terreno del combate metafísico del escenario narrativo al interior ideológico del lector.

El pensamiento de los personajes en ambas novelas igual que el del ser humano siempre tiende al Más Allá y a la eternidad por varias razones: la creencia (como es el caso Adham, Ýabal, Rifā'ah y Qāsim), la opresión y la injusticia social (como el caso de 'Arafa), la riqueza y el dominio (como el caso del administrador que pedía a 'Arafa el mago la eternidad). Asimismo, el hombre puede buscar el Más Allá constituido por el origen y el destino con el fin de percibir un sentido de su existencia, como es el caso de Horacio Oliveira en *Rayuela*.

Según *Hijos de nuestro barrio*, la religión presentaba las respuestas a las constantes preocupaciones metafísicas y existenciales, pero, con el desarrollo científico del siglo xx, el hombre moderno perdió la confianza en todo lo que no se puede medir con la física. Sin embargo, el hombre no pudo conseguir un sentido del mundo a través de la ciencia o de la razón, por lo que era necesario crear un sustituto filosófico y, en gran parte, metafísico, para responder a sus eternas preguntas del sentido de su existencia. Por eso, Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela*, que mostraba las inquietudes del hombre moderno, intentaba compensar este factor a través de la búsqueda personal del otro lado de las cosas o, mejor dicho, una explicación metafísica de todo el mundo físico. Resulta clara la obsesión del ser humano tanto oriental como occidental por tener una respuesta –aunque sea metafísica– de su «origen» y «destino» para calmar la angustia subconsciente de no poder descifrar el misterio de su existencia.

Según los personajes, la metafísica en *Rayuela* tiene una dimensión individual-personal, es decir, no consiste en una sensación destructiva que devasta la capacidad pensativa del hombre, sino en una iniciativa de pensar en las preocupaciones existenciales del hombre moderno. Oliveira, el personaje más preocupado por la felicidad y la conciliación con su propia alma, empieza a crear un mundo solitario que trasciende el mundo en el que vive. Así, Oliveira busca el sendero del sosiego interior o un medio que le lleve a un mundo metafísico alternativo de todas las cosas, como el amor, la música, la compañía, etc. Debido a lo que implica abordar estos temas de dimensiones metafísicas y dificultades expresivas y estilísticas, Oliveira propuso de una forma rebelde y revolucionaria la búsqueda de un lenguaje literario apto para una comunicación total y perfecta en tales asuntos a través del viejo Morelli.

Adham, Ŷabal, Rifā'ah, Qāsim, 'Arafa y Oliveira no son personajes normales, sino una actitud, un pensamiento y una ideología que muchas veces sustituyen al propio autor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO, Justo. «Julio Cortázar y su Rayuela». *Lotería*, 1966, XI, 126. <http://bdigital.binal.ac.pa/loteria/index.php> [11 mayo 1966].
- AŠ-ŠATTĪ, Sulaymān. *Ar-ramz war-ramziyyat fī adab Nayīb Mahfūz (El símbolo y el simbolismo en la producción literaria de Nayīb Mahfūz)*. El Cairo: Al-Hay'at Al-mišriyyat al-'āmat lil-kitāb (La Organización General Egipcia del Libro), 2004.
- BARRENCHEA, Ana María. «Rayuela, una búsqueda a partir de cero». *Sur*, 1964, 288, pp. 69-73.
- BARY, Leslie. «Jazz en Rayuela». *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bary/RayuelaJazz.htm> [17 abril 2009].
- BEZOS, Javier. «Cuadro de transliteración», 2005. <<http://www.tex-tipografia.com/archive/TransArabe.pdf>> [9 marzo 2008].
- BEZOS, Javier. «Sistemas de transliteración». *Panace@*, 2006, vol. VII, n.º 23, junio, pp. 149-152
- BRODIN, Brita. *Criaturas ficticias y su mundo, en Rayuela de Cortázar*. Lund (Sweden): Editorial Studentlitteratur, 1975.
- CORTÁZAR, Julio. *Entrevista de Joaquín Soler en la Televisión española*. Programa A FONDO. Madrid: Editrama, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. 18.^a ed. Madrid: Edición Cátedra, 2005.
- DEL AMO, Mercedes. «Nayib Mahfuz, del realismo al simbolismo». En *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*. Granada: Universidad de Granada, 1996, p. 45.

- El Noble Corán*. Traducción de Abdel Ghani Melara Navío. Medina Al-Munaawwara: Editorial del Complejo del rey Fahd, 1417 de la Hégira.
- ELIADE, Mircea. *La Búsqueda*. Buenos Aires: Asociación Ediciones La Aurora, 1984.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat. *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: PPU, 1996.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. «Rayuela: la conquista de la transgresión, la novela de Julio Cortázar, arquetipo literario y símbolo de una generación, cumple 40 años». *El País*, 14/05/2003, Madrid.
- GENOVER, Kathleen. *Claves de una novelística existencial en Rayuela de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Playor, 1973.
- GOLOBOFF GERARD, Mario. *Julio Cortázar: La biografía*. Argentina: Editorial Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Editorial Edhasa, 1978.
- HARSS, Luis. «Julio Cortázar o la cachetada metafísica». *Los nuestros*. 2.^a ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Trad., prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Universidad de Artes y Ciencias Sociales, 1927, pp. 163-168. www.philosophia.cl.
- MACÍAS OTERO, Sara M.^a. *Orfeo y el orfismo en Eurípides*. Tesis doctoral (inérita) del Departamento de Filología griega, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- MAḤFŪZ, Naʿyīb. *Hijos de nuestro barrio*. 1.^a ed. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2006.
- MAḤFŪZ, Naʿyīb. *Awlād ḥāratinā (Hijos de nuestro barrio)*. 3.^a ed. El Cairo: Dār Aš-šorūk, 2007.
- MUḤAMMAD SAʿĪD, Fātimat Az-zahrāʾ. *Ar-ramziyyat fī Adab Naʿyīb Maḥfūz (El simbolismo en la producción literaria de Naʿyīb Maḥfūz)*. Beirut: Al-Muʿassasat al-ʿarabiyyat lid-dirāsāt wan-našr, 1981.
- QĀSĪM, Ibrāhīm. «Awlād ḥāratinā: dirāsāt Taḥlīliyyat» («Hijos de nuestro barrio, estudio analítico»). *Bab*, febrero de 2007. http://www.bab.com/full_article_print.cfm?id=168 [15 febrero 2008].
- SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1963.
- ŠUKRĪ, Ġālī. *Almuntamī: Dirāsab fī adab Naʿyīb Maḥfūz (El perteneciente: estudio en la literatura de Naʿyīb Maḥfūz)*. 4.^a ed. El Cairo: Librería de Madbūi, 1987.
- TARABIŠĪ, ʿYorŷ. *Allāb fī rehlebī Naʿyīb Maḥfūz ar-ramziyyab (Dios en el viaje simbólico de Naʿyīb Maḥfūz)*. 3.^a ed. Beirut: Dār aṭ-ṭalīʿah leṭ-tabʿ wan-našr (La Casa de la Vanguardia para Impresión y Publicación), 1988.
- VARGAS, Daniel. «Lenguaje, Razón y Fuga: Una mirada al encuentro entre Wittgenstein y Heidegger en el lenguaje». *A parte Rei: Revista de Filosofía*, 2008, 56.