

Naftalina

ALIA MAMDUH

Trad. Iñiqui Gutiérrez de Terán Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid 250 págs. 2.500 ptas.

«Así que esto es el hammam...»

Nieves Paradela

1 enero, 2001

En 1861, la pintora francesa Henriette Browne expuso en el Salón de París dos cuadros titulados respectivamente *Une visite (intérieur de harem, Constantinople, 1860)* y *Une joueuse de flûte (intérieur de harem, Constantinople, 1860)* que de inmediato despertaron un gran interés en la crítica especializada y entre el público visitante, sobre todo por lo que tenían de rompimiento implícito con el canon masculino propio de la pintura orientalista.

No será ninguna novedad recordar ahora que la representación de harenes –y la de sus dos variantes: el hammam y la odalisca– ha sido uno de los grandes subgéneros de la pintura orientalista que floreció en la Europa del siglo XIX. Con grados diferentes de desnudez en las figuras femeninas, con mayor o menor énfasis en el erotismo de sus poses, esos cuadros reflejaron a la perfección una de las más persistentes obsesiones del hombre (léase varón) occidental sobre el mundo islámico, representada –de forma magnífica, eso sí–, en la escenografía de sus harenes imaginarios. Imaginarios, porque el harén es, por definición, un espacio restringido y vedado a cualquier hombre distinto del esposo, engorrosa circunstancia que no impidió en ningún caso su representación y que, quizá, se convirtió en uno de los elementos clave para espolear la imaginación de los pintores.

En tales circunstancias, la irrupción de las mujeres en el campo del orientalismo supuso, si no una alteración radical de los códigos masculinos de representación, sí un muy sustancial cambio de perspectiva. Por decirlo muy sintéticamente, ellas, fueran pintoras o escritoras, dieron a sus relatos un valor de autenticidad o certeza del que carecían los masculinos –lo que la crítica les reconocía en términos generales–, y sobre todo aportaron una visión de la realidad contemplada menos exotizante y claramente menos sexualizada que la de sus colegas.

Este fue el caso de Browne, en cuyos cuadros vemos a unas mujeres turcas, vestidas de la cabeza a los pies y sin posar, dentro de unos espacios domésticos austeros y nada sensuales. Algo aburridas, sólo parecen entregarse a la audición musical o a la charla con la recién llegada como un medio con el que conseguir distraerse de su tedio diario.

Si bien esta estética rompedora fue recibida con admiración en ciertos círculos, no todos la aplaudieron. El crítico Olivier Merson, por ejemplo, reprochó a Browne haber abandonado todos los motivos característicos de este tipo de pintura y, con un tono que imaginamos decepcionado, escribió: «Así que esto es el harén [...]. Confieso que estos cuadros perturban un poco nuestros sueños orientales»¹.

Pudiera decirse que, pasado ya un siglo, la representación falseadora del Oriente propia del orientalismo –utilicemos el léxico de Edward Said– ha perdido gran parte de su fuerza o, al menos, ha sido dislocado por una variedad de contradiscursos que han conseguido privar al orientalismo de su carácter de discurso hegemónico. Algo a lo que ha contribuido, sin duda, la presencia en Occidente de un importante cúmulo de obras, específicamente literarias, escritas por orientales, que cumplen la misión de «representar» de otro modo (quizá más verdadero o más auténtico) a ese Oriente hasta entonces sólo descrito desde fuera².

Pero no son fuerzas equilibradas. Todavía la literatura oriental (y abandono ya el manido adjetivo, en favor del más preciso «árabe») que aquí llega, sigue siendo leída y evaluada de forma mayoritaria en función de su vinculación a los patrones estéticos orientalistas, creados en el pasado pero todavía actuantes. Quisiera proseguir esta reflexión refiriéndome ya más en concreto a una novela árabe, *Naftalina*, cuya traducción española acaba de aparecer hace pocos meses. Tanto el haber sido escrita por una mujer (la iraquí, Alia Mamduh, nacida en 1944), como su carácter autobiográfico son elementos que nos permitirán replantear parecidas cuestiones a las que suscitó la pintura de Browne: el valor de autenticidad de lo narrado y la transgresión de los códigos occidentales de representación. *Naftalina* nos relata –alternando la primera y la segunda persona– la infancia y preadolescencia de Huda, una niña nacida en Bagdad y criada dentro de un hogar de complicadas y tensas relaciones. En la casa viven, además de ella, su hermano pequeño, Ádel; su madre, gravemente enferma de tuberculosis y por ello apartada de casi toda actividad diaria; la abuela paterna, verdadero puntal organizativo y afectivo de la casa, y la joven tía Farida, hermana del padre. Otras mujeres pasarán esporádicamente por allí: Bahiya, la joven hermanastra de la abuela, y Nayia, amiga de esta última. El padre, guardia en una prisión de la lejana ciudad de Karbalá, sólo les impondrá su brutal presencia (otro personaje más que añadir a la abundante nómina de padres despóticos que nos brinda la literatura árabe) de tarde en tarde, hasta casi desaparecer tras el repudio de la madre, la muerte de ésta y su nuevo matrimonio. Una casa de mujeres, por tanto, así percibida por la niña («A tu

alrededor sólo hay mujeres»), punteada por un seguramente involuntario, pero para nosotros evidente aire lorquiano: secretos, susurros, sufrimiento, tensión sexual, deseo femenino de hombre, luego transformado en violencia contra él.

Naftalina es un relato de interior en un doble sentido: por el protagonismo indudable de la casa y de las relaciones familiares, y también por la voz narrativa con que Mamduh (a través del personaje de Huda) presenta los sucesos. Una voz analítica, sosegada y poética que acompaña a la clara sensorialidad que desprende la novela, y que no hago equivaler en ningún caso con sensualidad. Porque el nexo entre esa voz interior y el mundo exterior, el punto en el que va a concentrarse de continuo la mirada de Huda son los cuerpos. Casi siempre los de los demás, aunque también hay vislumbres negativos del propio («niña flaca y fea» la llamarán otros o se lo dirá a sí misma).

Relación de cuerpos que podría inaugurar el de la madre enferma, o el de Farida masturbándose, o los de Bahiya y Nayia en su relación lésbica (escenas estas dos últimas contempladas por la mirada entre inocente y sabia de la niña), o los del padre y el hermano, objetos de la curiosidad púber de Huda, o el de Munir, el novio de Farida, huido el mismo día de la boda sin llegar a consumar el matrimonio, y al que luego, cuando regresa inesperadamente, Farida desnuda y golpea sin piedad en una de las más violentas escenas de la novela.

Cuerpos individualizados, conocidos; y otros agrupados y anónimos. Como los del tren que conduce a la familia a Karbalá, o las masas de gentes que llenan las calles de la ciudad («Cuerpos y más cuerpos»), o los de los hombres que rezan en la mezquita, cuyos movimientos Huda contempla y analiza. Resulta esta una interesante y poco habitual escena; ojos de mujer recorriendo los cuerpos masculinos en actividad de rezo: «Nunca hasta entonces habías visto a un hombre arrodillado [...]. Se arrodillan, después recuperan la verticalidad. Ademanos, oraciones, movimientos. Caminas por entre las mujeres que rezan al fondo y te sitúas detrás de los hombres. Giran los cuerpos y las cabezas, bendiciendo a Dios y al Profeta [...]. Alzan las palmas hacia lo alto, se tocan los rostros y avanzan por filas [...]. Algunos se apoyan en la pared, otros lo hacen sobre la pila de agua. El recinto está en silencio, tosen despacio, mueven la cabeza, adoptan actitud de erguidos y respiran lentamente».

Sin embargo, será el hammam el espacio que le permita a Huda expresar con más crudeza el agobio provocado por esa marea de cuerpos ajenos. La descripción del lugar es detallada y morosa, pero con una estética voluntariamente feísta. Al ahogo provocado por el vapor y la manipulación higiénica algo brutal que sufre, se suma la desagradable contemplación de cuerpos ya ajados. Huda, entonces, está «abrumada entre tanta tonelada de carne y senos, vientres y nalgas». El hammam rebosa de «olor a sobacos y traseros, a orina contenida; jadeos entrecortados y chillidos...». Aquí también la mirada desempeña un papel fundamental, aunque nada tiene ahora de sensual. Es la mirada valorativa y, quizá, celosa de las viejas a las jóvenes: «Y todas esas mujeres le están peinando el cuerpo [a Farida] con mirada escrutadora». O la mirada agobiada de una niña a quien su desnudez, la de las demás mujeres, el agua, el vapor, los olores nauseabundos del hammam le permiten expresar mejor el grito contra la existencia, su primera rebeldía: «Y miraste con obscenidad todos esos fragmentos de mujer. Desnudas como si acabasen de ser violadas y torturadas [...]. Sin dejar de gritarse unas a otras, chillando, pegándose. No hay barricadas en los baños iraquíes, las fronteras están abiertas, y la única lengua que sirve para comunicarse es el tacto. Como si todas ellas viviesen recluidas detrás del cielo y sólo hoy hubiesen bajado a la tierra. Allí en los baños, hiciste tus primeros descubrimientos y

ganaste tus primeros envites. Gritaste «¡no y no!» para refutar aquellos síes que oías decir a todas».

¿Qué tiene que ver este hammam bagdadí con los de las fantasías de la pintura orientalista? ¿Qué hay de semejante entre la representación que hace Alia Mamduh de su vida, y las ensoñaciones exotizantes de la literatura orientalista? Nada, claro. Pero tampoco es de extrañar, pensamos. Al fin y al cabo, Mamduh y todas las demás escritoras (y escritores) árabes actuales no han hecho sino llevar hasta sus últimas consecuencias el proyecto deconstructivo de Browne. Ahora Occidente ya puede contemplar aquella realidad (siempre a través del filtro artístico, no lo olvidemos) de mano de sus protagonistas, quienes han dejado de ser objetos ficcionales para convertirse en sujetos creativos. El discurso orientalista ha ido perdiendo terreno –y lo perderá aún más– en la medida en que ha ido siendo –y lo sea más en el futuro– reemplazado por el discurso generado por los propios orientales. Falsificación *versus* originalidad, pues.

Algo hay de cierto, concedamos, en la idea. Pero habremos de reconocer que ésta tiene más de *wishful thinking* que de verdad. Porque lo real es que la aceptación de la literatura árabe en Occidente está en estrecha relación con el mantenimiento de ciertos tópicos acerca de la propia cultura árabe. O, dicho de otra manera, áquella tendrá más posibilidades de recepción dentro de nuestras fronteras si se somete al umbral de expectativas estéticas generadas en Occidente sobre el mundo islámico.

Y, sin duda, la cuestión de la literatura escrita por mujeres es buen ejemplo de lo que decimos. Las escritoras más traducidas –o las que mayores posibilidades tienen de serlo– son las que hacen una literatura combativa o de denuncia del maltrato secular al que ha sido sometida la mujer árabe. Nada que objetar a la ética del proyecto –dirán sus críticos–, pero sí al tono que para defenderlo dan ellas a su literatura, que no sólo pierde calidad al ganar en truculencia, sino que finalmente vuelve a caer en los mismos estereotipos que Occidente ha atribuido históricamente a los árabes o al islam.

Quizá sea la egipcia Nawal al-Saadawi (bien conocida también en España) la escritora que haya recibido más ataques al respecto. Incluidos los de Alia Mamduh, quien reprochaba a Saadawi el haber convertido su literatura en un muestrario de casos exagerados sobre el comportamiento entre los sexos, como si esa fuera la única realidad existente. La transformación de los personajes en arquetipos comporta el riesgo de terminar diciendo a Occidente sólo lo que éste quiere oír con respecto al islam y a las mujeres.

La cuestión es problemática y, por supuesto, no afecta únicamente al asunto de la escritura femenina. Sobre los escritores árabes francófonos (en particular sobre Tahar Ben Jelloun) pesan parecidas acusaciones de exotismo gratuito y de topificación de su cultura marroquí, que así llega domesticada a los lectores europeos. Pero tampoco el cine se libra de las críticas. ¿Qué parte del éxito en Occidente de películas como *Halfaouine* o *Un verano en La Goleta*, ambas del director tunecino Ferid Buguedir, o *Hammam, el baño turco* de Ferzan Ozpetek –todas ellas proyectadas en España– se debe a su reproducción de tópicos orientalistas y, en el caso particular de las tres citadas, a un esteticismo muy pictórico en la filmación de las escenas de hammam?

Visto así, lo que posiblemente esté sucediendo es que el discurso orientalista del pasado, lejos de haber desaparecido, comienza a jugar nuevas cartas. Ya no es aquel todopoderoso señor de antaño,

sino un más modesto aduanero que tiene, pese a todo, el poder de permitir el paso a según qué productos y vetar el de otros. Esta nueva situación –que pone muy en duda el espejismo de la globalización cultural– genera además una perversa reacción en los propios escritores árabes: la tentación de exotizar sus relatos, esto es, de construirlos en clave orientalista para, de esta forma, aspirar al reconocimiento de Occidente. Alia Mamduh comentaba hace poco este tipo de riesgo, incluso refiriéndolo a su propia literatura, al intentar explicarse la buena acogida que están teniendo sus obras –*Naftalina* en concreto– en diversos países europeos y en Norteamérica.

Pero reconozcamos que esta neo-exotización que afecta a los productos culturales que nos llegan del mundo áraboislámico puede producirse asimismo desde aquí: en el propio proceso de traducción, en la labor editorial (publicidad dada a las obras, elección de portadas, etc.) o en su recepción crítica (reseñas, comentarios, estudios, etc.). O puede, claro está, intentar ser combatida desde esas mismas instancias.

Termino el comentario con dos ejemplos concretos, referidos ambos a *Naftalina*. El traductor de la novela al español ha preferido no mantener el término original «hammam» –seguramente por sus connotaciones exotizantes– y lo ha vertido como «baños». Frente a ello, en una breve reseña a *Naftalina* publicada en un importante diario nacional, el crítico calificaba así el mundo descrito en la novela: «lánguido, lento, sensual y melancólico». ¿Les suena?

¹. Reina Lewis, *Gendering Orientalism. Race, Fertility and Representation*, Londres, Nueva York, 1996, pág.137. De esta obra tomo las referencias a Browne. Se incluyen fotografías de sus cuadros.

². Afortunadamente, en España se ha comenzado ya a reflexionar sobre esta cuestión. Véase: Ovidi Carbonell, *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999. y G. Fernández Parrilla y M. Fera (coord.), *Orientalismo, exotismo y traducción*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.