

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

العجمية **ALJAMÍA**

REVISTA DE LA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN MARRUECOS

27/2016



Catálogo de publicaciones del Ministerio
www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales
www.publicacionesoficiales.boe.es

ALJAMÍA Nº 27
Septiembre 2016

**CONSEJERO DE EDUCACIÓN EN
MARRUECOS**
Miguel Zurita Becerril

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN
Cecilia Cañas Gallart

ASESOR TÉCNICO DE ÁRABE
Antonio Rodríguez Figueroa

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Nadia Lachiri
Lines González
Randa Jebrouni
Salma Moutaouakkil
Abdelmajid Amehdar
Habiba Khattou
Rachid Azhar
Rajaa Dakir
Jamal Ouazourassen
Hanaa Mohammed-Hammadi Mejdoub
Fernando Villada Paredes.

MAQUETACIÓN Y DISEÑO DE CUBIERTAS
Ricardo Estévez Macho

IMAGEN DE LA PORTADA
Consejería de Educación

FUENTES DE LAS IMÁGENES
Bancos de imágenes. Cortesía de los autores.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
Subsecretaría Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Documentación y Publicaciones
Edición: Septiembre 2016
NIPO: 030-15-358-2 (en línea)
ISBN/ISSN: 2351-9371 (en línea)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	1
REVISTA ALJAMÍA	3
ALJAMÍA 20, año 2009	3
ALJAMÍA 21, año 2010	4
ALJAMÍA 22, año 2011	5
ALJAMÍA, 23, año 2012	6
ALJAMÍA 24, año 2013	7
ALJAMÍA 25, año 2014	8
ALJAMÍA 26, año 2015	9
REFLEXIONES. ESTUDIOS. ENTREVISTA	10
LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN LA UNIVERSIDAD MOULAY ISMAIL DE MEQUINEZ. Nadia Lachiri. Departamento de Español de la Universidad Moulay Ismail de Mequinez ...	10
UNA MEDINA ABARCABLE. LA MEDINA DE RABAT. Lines González. Antigua profesora en el Colegio Español de Rabat.	15
TÁNGER: MITO Y REALIDAD EN LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL. Randa Jebrouni. Profesora de español en el <i>Centre d'épanouissement culturel et artistique</i> de Tánger, doctoranda en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en Tetuán.	24
ENTREVISTA AL ESCRITOR JOSÉ MARÍA MERINO. Realizada por Salma Moutaouakkil, estudiante de Máster: “Lingüística y literatura hispánicas” en la Facultad Ain Chock de Casablanca.	35
ALGUNAS PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA ABORDAR EL ANÁLISIS GRAMATICAL Y LA VOCALIZACIÓN EN EL AULA DE ÁRABE. Abdelmajid Amehdar. Universidad de Casablanca.....	41
FRANCISCO DE QUEVEDO: ¿“GRAMÁTICO” O “LINGÜISTA” DE SU ÉPOCA? Habiba Khattou. Profesora de la Universidad Ibn Zohr de Agadir.	49
DIMENSIÓN ESPECULAR EN LA NOVELÍSTICA DE REINALDO ARENAS. Rachid Azhar. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ain Chock. Universidad Hassan II, Casablanca.....	56
MUJERES ANCIANAS EN LA NARRATIVA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. Profesora Rajaa Dakir de la Universidad de Casablanca.....	65
PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS Y HOMODIÉGESIS EN LA <i>HOJARASCA</i> DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. Jamal Ouazourassen. Universidad Ibn Zohr de Agadir.....	72
TRADUCCIÓN LITERARIA	80
Traducir el <i>Mugrib</i> de Ibn Sa'īd: ejemplos de textos publicados. Hanaa Mohamed-Hammadi Mejdoubi.	80

ENCUENTROS	90
ENTREVISTA A MARTA CEREZALES, TRADUCTORA A LA LENGUA ESPAÑOLA DE LA OBRA <i>EL OJO Y LA AGUJA</i> DE ABDEFATTAH KILITO	90
RESEÑA	98
Reseña a: Susana Calvo Capilla. <i>Las mezquitas de al-Andalus</i> . Realizada por Fernando Villada Paredes. Instituto de Estudios Ceutíes.....	98

PRESENTACIÓN

La revista *Aljamía* es una publicación de carácter institucional de la Consejería de Educación en Rabat, que constituye un instrumento de difusión de la lengua y cultura españolas.

La revista recoge las aportaciones de hispanistas marroquíes y de arabistas españoles, estudiosos y literatos de las lenguas y culturas de ambos países a través de reflexiones, estudios, entrevistas, reseñas, artículos de traducción y creación literaria, con el objeto de mostrar la pluralidad y riqueza de contenidos culturales que surgen de las relaciones hispano-marroquíes.

Es su vocación llegar a un amplio público lector, con un tratamiento de los temas en que se privilegia el enfoque cultural, divulgativo y educativo, propio del ámbito de la Consejería de Educación.

Los artículos de este nuevo ejemplar son una buena muestra de ello: la diversidad de filiaciones académicas y profesionales de los colaboradores evidencia la vitalidad de los estudios hispano-marroquíes, cuya larga tradición es nuevamente renovada.

Abre este número de la revista el artículo sobre la reciente creación de un Departamento de Español en la Universidad de Mequinez; el segundo artículo nos transmite el encanto de la medina de Rabat; a continuación, se trata la presencia de Tánger en las novelas de autores españoles contemporáneos. Seguidamente se incluye la entrevista al escritor José María Merino, con una reflexión sobre el cuento y la ficción, tras el cual aparece el artículo de una propuesta didáctica para el aula de árabe. Las aportaciones desde el ámbito universitario marroquí son una muestra del interés por los estudios hispanos, que alcanza desde el Siglo de Oro, mediante el artículo sobre Francisco de Quevedo en su faceta de lingüista, a la literatura hispanoamericana, a través de un artículo sobre Reinaldo Arenas, y dos dedicados a la figura de Gabriel García Márquez, si bien con diversidad de temas y enfoques. En la sección de Traducción se incluyen ejemplos de traducción del árabe de un compilatorio medieval, y en “Encuentros” se presenta la entrevista a Marta Cerezales, traductora a la lengua española del autor rabatí Abdelfattah Kilito. Cierra este ejemplar la reseña a una obra sobre las mezquitas en el al-Andalus.

A lo largo de estos fructíferos años, *Aljamía* ha mantenido su esencia cultural, educativa y divulgativa, sin menoscabo del rigor y calidad de sus contenidos, al mismo tiempo que se ha adaptado a los nuevos formatos que facilitan su

difusión a un mayor número de lectores. Con objeto de acercar esta labor al lector, se relacionan a continuación los enlaces de los ejemplares de *Aljamía* en línea, desde el número 20 del año 2009, hasta el número 26 del año 2015, junto al índice de sus contenidos.

Miguel Zurita Becerril

Consejero de Educación

REVISTA ALJAMÍA

ALJAMÍA 20, año 2009

https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=13071_19

ENTREVISTA

José Manuel Martínez Sierra, Director General de Relaciones Internacionales.
Ángel Sánchez Máiquez.

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

La cooperación entre los ministerios de educación de España y Marruecos.
José Crespo Redondo.

El Conflicto lingüístico en la Castilla del siglo XVI. Los moriscos. **Mercedes Abad Merino.**

La conceptualización del amor en las letras flamencas de Soleá. **María E. Pérez Sedeño**

Días Felices en Tánger. **José Antonio Garriga Vela.**

Los mundos imaginarios postcoloniales. **José Manuel Goñi Pérez**

Aproximación al vocabulario del regadío tradicional en Huerta de Murcia. **Ángel Sánchez Máiquez.**

Escribir en árabe, escribir en castellano. **Mohamed Lahchiri.**

PREMIOS A LA CREACIÓN LITERARIA EN ESPAÑOL

X Premio "Rafael Alberti" de poesía. **Ángel Sánchez Máiquez.**

ENCUENTROS

Entrevista a Irene Cardona. **María E. Pérez Sedeño.**

ACTIVIDADES DE LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Otras fuentes de aprendizaje. **María S. Pérez González.**

UN AÑO DE PUBLICACIONES. M^a Ángeles Irigaray Huarte.

IN MEMORIAM

ALJAMÍA 21, año 2010

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=15207>

ENTREVISTA

Antonio Feliz Cotado, Consejero de Educación de la Embajada de España en Marruecos. **Ángel Sánchez Máiquez.**

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

Miguel Hernández, cien años después. **Carlos José Barbáchano Gracia.**

La Medina de Tetuán. **Ricardo Barceló.**

Los Romances Moriscos de Luis de Góngora. **Consuelo Jiménez de Cisneros.**

Historia e historias de desplazamientos internos y externos en los cuentos ceutíes de Mohamed Lahchiri. **Cristián H. Ricci.**

Algunos arabismos en la historia de la lengua española. **Mostafa Ammadi.**

Paseo por una novela tangerina. **Carmen Escuin Guinea.**

Testimonios de lenguas y culturas transfronterizas en el estrecho. **Pilar Muñoz Clares.**

PREMIOS A LA CREACIÓN LITERARIA EN ESPAÑOL

X Premio Eduardo Mendoza. **Ángel Sánchez Máiquez.**

ENCUENTROS

Entrevista a María Dueñas Vinuesa. **María E. Pérez Sedeño.**

ACTIVIDADES DE LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Centros docentes españoles en Marruecos: Convivencia y Proyección Cultural
M^a Ángeles Irigaray Huarte.

UN AÑO DE PUBLICACIONES: M^a Ángeles Irigaray Huarte; Rafael Monclova Fernández.

ALJAMÍA 22, año 2011

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=15208>

ENTREVISTA

Alberto Navarro González, Embajador de España en Marruecos. **Consuelo Jiménez de Cisneros y Ángel Sánchez Maiquez.**

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

El "ancho tiempo musulmán" de Jorge Luis Borges. **Consuelo Jiménez de Cisneros.**

Los valores democráticos en la Constitución de Marruecos. **Cristina Marqués Rodilla.**

Diccionario Taknarit: Español - Amazigh / Amazigh – Español. **Ahmed Sabir.**

Algunos aspectos ortográficos y fonéticos para fomentar la enseñanza del árabe estándar en las escuelas de las misiones extranjeras en Marruecos. **Abdelmajid Amehdar.**

Retos Universitarios de Hispánicas en la FLSH-Casablanca ante la sociedad del conocimiento: estructura, innovación, virtualización y perspectivas. **Abdallah Bucarruman.**

Homenaje al arabista Ramón Lourido Díaz (1928-2009). **Fernando de Ágreda Burillo.**

La enseñanza del español como lengua extranjera en Oriente Próximo. **Ghaidaa Qays Ibrahim.**

La literatura hispanomagrebí y el mercado editorial: esbozo histórico. **Enrique Lomas López.**

Identidad, Lengua y Nación en la Literatura Amazigh-Catalana. **Cristián H. Ricci.**

Clasicismo y renovación en la métrica de Carlos Marzal. **Samuel Begué Bayona.**

PREMIOS A LA CREACIÓN LITERARIA EN ESPAÑOL

XI Premio Rafael Alberti. **Ángel Sánchez Máiquez.**

ENCUENTROS

Entrevista a Najat El Hachmi. **Ángel Sánchez Máiquez.**

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=15665>

ENTREVISTA

Miguel Zurita Becerril. Consejero de Educación de la Embajada de España en Marruecos. **Consuelo Jiménez de Cisneros Baudín.**

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

Observaciones a la presencia del elemento árabe en las gramáticas antiguas: de Nebrija a la Academia. **Jesús Huerta Mazcuñán.**

Moral y Sociedad en las Cartas Marruecas de Cadalso. **Consuelo Jiménez de Cisneros Baudín.**

El diccionario de construcción y régimen de preposiciones de la lengua castellana. En recuerdo de don Rufino José Cuervo. **María Pérez Sedeño.**

Voces inmigrantes marroquíes en la narrativa española actual. **Khadija Karzazi.**

Casi un cuento. Homenaje a Ana María Matute. **Carlos José Barbáchano Gracia.**

CREACIÓN Y TRADUCCIÓN LITERARIA

En un rinconcillo del... alma. Memorias de M'dik (Rincón). **Abderraman El Bakkali.**

Huellas imborrables. Memorias de Tetuán y Larache. **Hassan Al Ahmar.**

Concierto por el 11 de septiembre 2001 antes de Jesús Cristo. Un poema de ADONIS en versión bilingüe árabe-español. Traducido por Khalid Raissouni.

PREMIOS A LA CREACIÓN LITERARIA EN ESPAÑOL

XI Premio Eduardo Mendoza. *Turía.* **Jalal Aghabi.**

ENCUENTROS

Entrevista a Concha López Sarasúa. **Consuelo Jiménez Cisneros Baudín.**

IN MEMORIAM

ALJAMÍA 24, año 2013

https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16294

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

Español neutro, global, general, estándar o internacional. **Alberto Gómez Font**

A propósito del hispanismo marroquí: cualidades y deficiencias. **Abdallah Bucarruman y Mohamed Charifi.**

Franciscanos en Marruecos ayer y hoy. **Manuel Corullón Fernández.**

La mujer marroquí en la actualidad. **Salima Amin.**

La influencia de García Lorca en la poesía marroquí contemporánea. **Fátima Tahtah.**

Una visión romántica del mundo árabe: los poemas “Orientales” de José Zorrilla. **Consuelo Jiménez de Cisneros Baudín.**

CREACIÓN Y TRADUCCIÓN LITERARIA

El ogro y las siete jóvenes. Cuento popular en versión bilingüe árabe-español. **Ana María Benassar López.**

Larache a través de los libros de Mohamed Laabi. **María Saladich Garriga.**

PREMIOS A LA CREACIÓN LITERARIA EN ESPAÑOL

Publicación del poemario premiado con el Rafael Alberti 2013. “Un viento de amor y mareas”. **Nisrin Ibn Larbi.**

ENCUENTROS

Entrevista a Sergio Barce Gallardo. **Consuelo Jiménez de Cisneros.**

ALJAMÍA 25, año 2014

<http://www.mecd.gob.es/marruecos/dms/consejerias-exteriores/marruecos/publicaciones/aljamia/aljam-a25/aljam%C3%ADa25.pdf>

ENTREVISTA

José Carvajal Salido, Embajador de España en Marruecos. María Saladich.

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

Por un mar de rutas traductoras (del árabe) Luis Miguel Pérez Cañada.

¡Truchimanes, a mucha honra! De los servicios de traducción del árabe y bereber durante el Protectorado español en Marruecos. Juan Pablo Arias Torres y Manuel C. Feria García.

Ibn Battuta y la peste negra Jesús Huerta Mazcuñán.

Marruecos y el mundo árabe en la novela realista de Benito Pérez Galdós Consuelo Jiménez de Cisneros.

CREACIÓN Y TRADUCCIÓN LITERARIA

Alucinaciones de los moriscos del siglo XV poema de Fethi Nasri traducido por Victoria Khraiche Ruiz-Zorrilla .

Poesía joven tetuaní en español Selección y edición de Consuelo Jiménez de Cisneros.

ENCUENTROS

Entrevista a Ángeles Vicente, arabista. Domingo Blanco Pérez.

ALJAMÍA 26, año 2015

<http://www.mecd.gob.es/marruecos/dms/consejerias-exteriores/marruecos/publicaciones/aljamia/Revista-Aljamia-26-4/Revista%20Aljamia%2026-4.pdf>

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

La evolución del nuevo cuento literario marroquí escrito en árabe. **Hassan Boutakka.** Universidad de Casablanca. Grupo de investigación sobre el Cuento en Marruecos.

Tánger entre Rubén Darío y Roberto Arlt. **Rajaa Dakir.**

Poética y teatralidad en el “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca. **Samuel Begué Bayona.**

Elementos árabes en la narrativa de Gabriel García Márquez. **Consuelo Jiménez de Cisneros.**

La mujer tangerina en la producción pictórica de Josep Tapiró. **Ana Castañeda Becerra.**

CREACIÓN Y TRADUCCIÓN LITERARIA

Retablo Poético. A los frescos del Salón de Actos del C.P. Jacinto Benavente de Tetuán. **Consuelo Jiménez de Cisneros.** Asesora Técnica Docente. Consejería de Educación de Marruecos.

ENCUENTROS

Francisco Jiménez Maldonado, Director del Centro Cultural Lerchundi de Martil (Tetuán).

RESEÑA.

Biblioteca de al-Andalus. **Jorge Lirola Delgado.** Universidad de Almería y Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.

REFLEXIONES. ESTUDIOS. ENTREVISTA

LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN LA UNIVERSIDAD MOULAY ISMAIL DE MEQUINEZ. Nadia Lachiri. Departamento de Español de la Universidad Moulay Ismail de Mequinez

La Universidad Moulay Ismail es una de las 12 Universidades públicas que existen en Marruecos. Pues, debido a la importancia de la ciudad de Mequinez, se fundaron en ella dos instituciones, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y la Facultad de Ciencias en octubre de 1982, para formar los cuadros necesarios y contribuir al desarrollo económico y social de la región preponderando el conocimiento y promoviendo la investigación científica.

Al principio, estas dos instituciones formaban parte de la Universidad Sidi Mohammed Ben Abdellah de Fez, pero a partir de 1989 se va a crear, con el Decreto Real N° 1. 89. 144 la Universidad Moulay Ismail que seguirá creciendo con el paso del tiempo.

Actualmente, cuenta con 9 instituciones y tres campus (Mequinez, Errachidia y Khénifra), y el número de sus estudiantes roza 58.000.



Universidad Moulay Ismail

El español se impartía como lengua complementaria en la Universidad Moulay Ismail desde que se fundó ésta en 1982, precisamente en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas donde se crearon Departamentos para diferentes idiomas: el de lengua y literatura árabe, el de lengua y literatura francesa y el de lengua y literatura inglesa. Pero en el curso académico 2013/2014 se creó el Departamento de Estudios Hispánicos, debido a la voluntad del Ministerio de Enseñanza Superior e Investigación Científica que quería diversificar su oferta en materia de formación y al mismo tiempo solucionar o por lo menos aliviar el problema que sufrían algunos Departamentos a causa de la gran demanda por parte de los estudiantes y el número reducido de los profesores (esto pasaba con el Departamento de Inglés, el de Sociología y el de Geografía).

Los estudiantes acogidos por la Universidad Moulay Ismail de Mequinez pertenecen a las zonas de Moulay Idris, Azrou, Khenifra, El Hajeb, Agouray, Taoujdat, Sabaayoune, y, antes de la fundación de la Universidad Pluridisciplinar de Errachidia (2005/2006), la Facultad de Letras y Ciencias

Humanas de Mequinez acogía a un número considerable de estudiantes que procedían de esta ciudad, pero desde su fundación, vienen menos.

La creación de un Departamento de Estudios Hispánicos no ha sido fácil ya que cada vez que se proponía a los responsables, rehusaban la idea diciendo que en Fez, que está a unos 60km de Mequinez, existía un Departamento de español que acogía a todos los estudiantes de la región y que ya era suficiente. Más tarde, el pretexto que se daba era que el Ministerio no tenía presupuesto y por consiguiente no podía crear plazas y reclutar a nuevos profesores.

Sin embargo, esta postura cambió tras la participación del presidente de nuestra Universidad en la reunión de los Rectores en Barcelona, y tras la visita que efectuó el Consejero de Educación de la Embajada de España en Rabat a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de Mequinez. Dentro de esta nueva dinámica, el Decano y yo misma



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Moulay Ismail de Mequinez

visitamos la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, precisamente el Departamento de Filología Románica, que ayudó a varias Universidades árabes a montar su propio Departamento de Hispánicas.

Así hemos establecido juntos un programa, que no hemos llegado luego a realizar por la nueva reforma sugerida por el Ministerio de Enseñanza Superior e Investigación Científica.

También hemos hecho, el Consejero Pedagógico de la Delegación de Mequinez, el Inspector coordinador de la Región de Mequinez-Tafilelt y yo, una campaña en los liceos de Mequinez para anunciar a los estudiantes, que tenían el español como segunda lengua extranjera, que en aquel año se iba a abrir por primera vez un Departamento de Estudios Hispánicos en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

En el primer curso académico 2013/2014, se matricularon 90 estudiantes, de los cuales 46 eran de sexo masculino y 44 de sexo femenino. En el segundo curso 2014/2015 contamos unos 157 estudiantes: 71 masculinos y 86 femeninos; y en el tercer curso, que es el actual, tenemos 177 estudiantes: 83 masculinos y 94 femeninos. No obstante, notamos que el español va perdiendo terreno en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, porque ya no se enseña como segunda lengua (o lengua complementaria) en otros Departamentos como antes y los estudiantes que lo han estudiado durante tres años en el liceo

se encuentran obligados a estudiar inglés con aquellos estudiantes que tuvieron inglés como segunda lengua en el liceo, lo que quiere decir que no tendrán, por una parte, las mismas oportunidades, y que van a perder el español, por otra.

Recordemos aquí que el número total de los estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas es 14.637, entre los cuales 3.755 están matriculados en el Departamento de Inglés, y 1.398 en el de Francés, a título de comparación.

En cuanto al número de los profesores, en el Departamento de « Estudios Hispánicos », somos actualmente cuatro profesores fijos y dos ocasionales.



Campus de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Moulay Ismail de Mequinez

Y disponemos en la biblioteca de la Facultad de una lista no muy extensa de libros, que son una cesión de la Consejería de Educación de Rabat. También recibimos una donación de la Universidad de Sevilla con la cual nos une un convenio que nos permitió llevar a cabo varios proyectos, entre ellos la organización de congresos y seminarios, así como la publicación de un libro titulado *Femme, Education et Développement* editado por Vicente Llorent Bedmar y Zohra Lhioui y financiado por la AECID (Agencia Española de Cooperación y Desarrollo) y la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de Meknès¹. En el marco de estas relaciones de colaboración, me invitó el Departamento de Periodismo II a formar parte del jurado de la tesis doctoral de Belén Zurbano Berenguer, titulada « Discurso periodístico y violencias contra las mujeres » que fue defendida en 2015.

En realidad, la Universidad Moulay Ismail tiene muchos convenios con Universidades españolas (16 convenios firmados y 4 en trámite), pero la institución que más provecho sacó de aquellos convenios es la Facultad de Ciencias, sin embargo, ahora que disponemos de un Departamento de Estudios Hispánicos en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, pensamos en desarrollar más estas relaciones de cooperación con las Universidades españolas y latinoamericanas. Y aunque nuestro Departamento es muy joven, acabamos de crear un grupo de investigación que hemos denominado « Estudios mediterráneos e iberoamericanos » que integró el laboratorio.

¹ Série : Études et Recherches n°30/ 2011. Meknès, Print Shop, ISBN: 978-933-24-8.

Hemos lanzado un programa de inmersión lingüística, dirigido a estudiantes españoles que quieren aprender árabe clásico o dialectal (*dariya*).

En cuanto a las actividades que hemos organizado durante este curso académico y el anterior, podemos citar:

- La Jornada coorganizada con la Consejería de Educación de Rabat, el 25 de noviembre de 2015.

- La presentación del libro *Marruecos ante las revueltas del 20-F* de José Luis Navazo, el 28 de abril de 2015.

- La presentación de la traducción de la obra *La Mujer del Olvido* de Mohammed Barrada, el 27 de Abril de 2016.

- Día de Reflexión sobre « La situación del español en la Universidad marroquí: estado de la cuestión y perspectivas », el 20 de Mayo de 2016.

De momento consideramos que es todavía pronto para abrir un máster, pero sí estamos pensando en alguna formación más adecuada al mercado del trabajo, teniendo en cuenta que el turismo en Mequinez y sus alrededores presenta un potencial para el desarrollo de la región. Hemos notado también que nuestros estudiantes se interesan en la traducción y quieren estudiar, una vez licenciados, en la Escuela Fahd de Traductores. Algunos hablan de seguir sus estudios en Universidades españolas.

Hay que mencionar también la posibilidad de desarrollar alguna formación con la Escuela Superior de Tecnología (EST), donde se sigue enseñando el español como lengua complementaria; también en la Escuela Superior de Artes y Profesiones (ENSAM) convendría enseñar un español para *business*. Esto aumentará las oportunidades de los estudiantes a la hora de buscar trabajo.

No obstante, la posibilidad de trabajar como profesor de español parece mínima en un futuro cercano ya que, desde hace tres años, la Escuela Nacional para Profesiones de Educación y Formación ha dejado de formar a profesores de español, al igual que lo habían hecho antes las Escuelas Superiores Normales. Hoy en día, los profesores de español en la enseñanza secundaria trabajan pocas horas por semana.

Y volviendo a la Universidad, cabe subrayar que nuestros estudiantes han perdido mucho con la nueva reforma al reducir el número de módulos en cada semestre y al reducir también el volumen horario dedicado a cada modulo. Entre los objetivos de dicha reforma había que los estudiantes dispusieran de más tiempo libre para la lectura y la investigación, sin embargo, pocos han hecho buen uso de ese tiempo libre.

Lo que es muy positivo en mi opinión son las nuevas posibilidades que ofrecen los proyectos europeos tanto a los profesores como a los estudiantes, me refiero sobre todo a los programas de movilidad que permiten a unos y a otros

adquirir nuevos conocimientos, actualizar otros y al mismo tiempo fomentar la interculturalidad, la tolerancia y la aceptación de la diferencia.

[Imágenes cedidas por la autora]

UNA MEDINA ABARCABLE. LA MEDINA DE RABAT. Lines González.
Antigua profesora en el Colegio Español de Rabat.

Medina. Esa palabra portadora de sensaciones: olores, desorden, exotismo, abigarramiento, rincones, callejuelas, colores, llamadas a la oración, minarettes, ventanos, especias, chilabas, babuchas. Esa palabra que, escrita en minúscula, ha pasado a designar, genéricamente, una ciudad medieval musulmana, perviviendo o no, con sus propias gentes, al lado de sus congéneres de rostro más contemporáneo.

Medina. Aquella ciudad singular primera que bautizó para el futuro un nombre de pluralidades incrustadas en algún lugar de mayor extensión, amurallado y discreto hasta en su piel más externa, sentenciado, tal vez, a convertirse en abrevadero del turismo internacional, necesitado de variantes y de renovados atractivos visitantes.

No conozco todas las medinas del mundo. Solo unas pocas. Ni siquiera podría afirmar que conozca en todos sus rincones aquellas que recorro con frecuencia; me han mostrado rostros tan variados -en la uniformidad que les confiere una vida paralizada en estándares recubiertos por la pátina igualadora de los siglos pasados- que concitan mis preferencias sobre otras alternativas de conocimiento geográfico urbanizado.

En cualquier latitud nueva donde me encuentre albergo una nostalgia desolada por la que me parece la medina más humana entre todas las enganchadas a mi memoria afectiva: la de Rabat.

A la medina de Rabat se la compara con sus hermanas marroquíes, acaso para resaltar aquello de lo que carece. Se acentúa el azul de origen judío introducido en la de Chefchauen, quién sabe si para lidiar con el blanco enjalbegado de las paredes ese duelo de prístina limpieza callejera, servido su peregrinaje más transitado por escalones desgastados donde se han perdido, hace ya mucho tiempo, los ángulos agudos. Parece que es de las que más gusta, la estampa resobada y reproducida en mil publicaciones como para revestir un sempiterno decorado televisivo. La de Tánger se nos presenta como más familiar, como menos exótica; Tánger guarda la medina que puede tener una ciudad tamizada por recuerdos tan fílmicos como literarios e internacionales –condenada al mito, a los mitos- de Bowles, Burroughs, y del ambiente derivado de su estatus especial durante la Segunda Guerra Mundial. En la de Marrakech se descubre ese complejo tono intensamente rosado, o ya desvanecido, al albur del circuito ovalado por las horas del día rodando sobre las imponentes murallas que, en cualquier caso, van a aterrizar, en loor de triunfo renacido, entre los flujos inquietos y recurrentes de la Djemaa-el-Fna. La medina de Fez es ese laberinto taladrador de gentío del que, en algún momento, saldrá una mano para apartarte de las pezuñas del burrito que pasa al trote, cargado con un peso superior al de sus propias carnes menguadas;

esa mezcla de olores espesados, esa actividad paseante y rítmica que no cesa en zocos y callejuelas sin salida.

No tiene la medina de Rabat el azul prístino de Chefchauen; carece de toda memoria fílmica o literaria de la que hacer gala como la tangerina; las monumentales puertas y fuentes de Marraquech le son ajenas; ni por asomo presentará, en sus horas más animadas, el bullicio superpoblado e histórico de Fez. Pero tiene su azul íntimo; está guardada –y abierta– por sus puertas escuetas; a veces la



Medina de Rabat. Calle de los Cónsules. 2014

atraviesan automóviles, no burritos, y la pueblan, o la despueblan, a cualquier hora del día, sus propios habitantes. Esos que ven pasar, con amable indiferencia capitalina, a los escasos turistas en progresión caminante hacia los límites de la calle de los Cónsules (*rue des Consuls*).

Las guías más avisadas de Rabat -no necesariamente las francesas-, suelen aconsejar hacer la visita entrando por la zona elevada de la misma, la que va a desembocar frente a los Udaya para orientarse a continuación desde las tres grandes arterias, las calles de los Cónsules, Suika y Sidi Fatah. Yo suelo hacer el recorrido contrario; entrada por la confluencia de las dos avenidas principales de la capital marroquí (las calles Mohamed V y Hassan II), y salida por el mismo sitio. Pero antes, está el mar. El mar es uno de los secretos que la medina de Rabat ni esconde ni señala: siempre ha estado ahí, abriéndose al preámbulo del Bu Regreg. Cuando una ignora su presencia, es cuando más habrá de sorprenderse, cuando más se acentuará uno de esos encantos que la medina posee en el epicentro mismo de su atractivo inextricable.

No existe en el punto de fusión de las avenidas de Mohamed V y Hassan II puerta ni arco anunciador que avise de estar a punto de abandonar la Rabat colonial para entrar en su corazón antiguo. Por el contrario, las vías, cuando no el mismo moderno tranvía inaugurado en el año 2011, pasarán en uno u otro sentido, paralelos a la muralla de los Andaluces, como para prestarle al entorno de la medina esa otra característica implícita en la ciudad: modernidad y tradición mirándose a los ojos como amigas enfrentadas a los retos de un futuro incierto y a la memoria de un pasado discontinuo, pero común.

Incrustado en la muralla de los Andaluces, el recinto del restaurante Bahía, su docena de mesitas circulares dispuestas en torno a la fuentecita donde el pato de plástico describe la trayectoria de un aburrimiento circular que solo alguna mano infantil distrae de vez en cuando, prestan a esta zona limítrofe entre ambos mundos -medina y Rabat colonial- un remanso de jardín mínimo,

rodeado por el verdor cerrado al tráfico endiablado de las horas punta que discurre, a golpes de claxon exacerbado apenas unos metros más allá de la sólida puerta, en cuya madera permanece plasmada, ajena al discurrir meteorológico y estacional, la variada e invariable oferta gastronómica del restaurante. En el jardín del Bahía, en torno a las mesas y las sillas de forja, los cojines rojos y verdes, el discurrir de los uniformados y afables camareros, pasará por el saludo a los clientes más conocidos, la sonrisa ancha, y la profesionalidad sonriente en todo lo alto de los morenos rostros más oscurecidos, si cabe, por el negrísimo pelo rapado quizá en alguna de las anacrónicas barberías de las callejuelas. Fuera, por la avenida Hassan II, los *petits* taxis azules cuyo número sobrepasa los dos mil en la capital, los Mercedes de color arena cargados con sus siete tripulantes, los autocares nacionales que levantan la tapa para airear el motor cuando el recalentamiento que asciende desde el asfalto en los meses más calurosos del verano amenaza con dejarlos clavados en mitad de la calle; el guardia de tráfico estresado en su uniforme azul marino provisto de manguitos de plástico blanco y rígido desde los dedos hasta los codos; el mismo material que le cruza la espalda y descende en dos tirantes paralelos por el pecho en el momento exacto en que el probo funcionario ha comprendido que es inútil soplar el agudo silbato y se detiene, como un poste marino y albo, en el altillo delimitado por el arcén. Arden la vida y el trajín fuera, se detiene y petrifica el pensamiento dentro, en el jardín del restaurante Bahía. *Friture poisson et une grande bouteille d'eau pas froide, madame?* Es Mustafá quien me dirige la socarrona pregunta si ha llegado el mediodía. Mustafá abre su sonrisa de dientes blanquísimos en el rostro asperjado; me muestra la fotografía de su nieto número cinco e intercambiamos esas palabras de rigor conversacional resumidas en el hecho de que su familia y la mía se encuentran bien. Para ese momento el *thé à la menthe* puebla el ambiente con un intenso aroma azucarado. El vaso quema. Ha de cogerse entre los dedos pulgar y corazón por la circunferencia superior. Entre el líquido hirviente sobresale, como una plantación nacida del propio recipiente, el puñado abundante de menta alibarada por las cuatro cucharadas abundantes de azúcar que reposan en el fondo.

Ajena al tráfico animado de una soleada mañana de marzo, emprendo el recorrido exterior de la medina. Calculo unos 20° de temperatura que me permiten andar en manga corta desde que salí de casa a las siete y media. No siempre se puede recorrer el perímetro de una medina, tantas veces absorbido por construcciones empotradas entre los muros. La primera puerta que encontramos en las murallas desde el restaurante Bahía es Bab Bouiba; carece de valor artístico esta puertecilla escueta y tranquila que presenta un aire tan discreto como el de los moradores que la cruzan. Mirando al interior, se atisban dos mezquitas: la de Mulay Slimane, con su minarete blanco, y la del Mekki.

En las ultramodernas paradas del tranvía, de metal gris, calado en formas ovaladas que permiten tamizar claridad y aire, se sientan ya los primeros ancianos vestidos con chilabas grises y marrones, que le prestan, recortados contra el dorado de las murallas, una nota clásica a la contemporaneidad definida por el acero y el cristal ensamblados.

La muralla de los Andaluces ha sido restaurada; se han plantado a sus pies especies olorosas como la lavanda y se han anclado bancos de forja en la acera donde los paseantes descansan unas veces silenciosos y taciturnos y otras parlanchines y animados. Más allá Bab Chellah vuelve a abrirnos hacia el interior una estrecha perspectiva que nos devuelve, sin transición, a la animación extramuros de los vendedores subsaharianos. Estos ofrecen, con gesto apacible y resignado, perfumes y ropas multicolores, apoyadas las espaldas rectas al enrejado del parque del Triangle de vue.

Bab Chellah conserva su arco de herradura perfecto comprendido en el cuadrado decorativo de la piedra. Su equilibrio viene enmarcado por las estrellas de ocho puntas que, a ambos lados, parecen cerrar un triángulo imaginario cuyo vértice superior se rematara con el círculo labrado en el punto más alto del imaginario eje axial. La diferente intensidad del anaranjado que exhiben aquí estos motivos es de una limpieza tangible.

Bab el Mellah nos enfrenta a la calle de los Cónsules -el vientre turístico del cuerpo de la medina- por la izquierda; a la derecha hemos dejado ya el animado trasiego de los *grands taxis* cuyos conductores cantan los precios exactos para hacer un trayecto a Marraquech, Fez o Salé. En pocos minutos se habrán reunido los seis potenciales clientes, dispuestos a compartir la experiencia de un viaje que, si aceptamos, se hará inolvidable.

En Bab Diwana se anuncia el Bu Regreg con su avanzadilla de aire fresco y sal marina. La *charia* (calle) al Marsa se hace cuesta arriba limitada, del otro lado de la carretera, por el amurallamiento ocre de la alcazaba de los Udaya que se travestirá en azafrán intenso al caer el sol, cuando el cementerio que se desparrama hacia la casba y el mar se convierta en otro misterio de guiños iridiscentes y policromados. No queda lana apenas en el zoco del Ghezal; la poca que se recoge es trasladada a otros mercados para ser teñida y tejida. Por la *charia* del mismo nombre llego a Bab Laalou; miro el falso tejazoz del mismo verde relumbrante que ondea la bandera nacional caer abriantado sobre la lisura de esta puerta. El murete blanco del otro lado abre un discreto hueco desde el que adivinar las igualitarias tumbas. El bulevar Misr resulta insulso hasta desembocar en Bab el Had o “puerta del mercado del domingo”.



Medina de Rabat. Almacén de libros, detalle. 2012

Bab el Had resguarda entre dos espectaculares cubos pentagonales aquel misterio cruel de mostrar expuestas las cabezas de los rebeldes al *gouvernement* de turno a quienes se trataba como delincuentes de no importa qué pelaje; lo guarda en tanto deja discurrir los puestecitos rodantes, inquietos y numerosos, que ofrecen un aperitivo adelantado de cuanto se puede encontrar en la medina, a cuyo punto de partida me dirijo de nuevo por la calle Hassan II. En los bajos muretes de la fuente levantada en la concurridísima plaza, se sientan los mayores que, indolentes o animados, comparten conversaciones y frutos secos; a su alrededor se encuentran los jóvenes de ambos sexos en esos paseos de recorrido indefinido que determinan las circunstancias sociales de cada día, mientras los autobuses que parten y regresan de los barrios periféricos prestan al ambiente esa animación del tráfico que se dijera una inflorescencia celular de la sangre de toda ciudad viva. No conoce la medina de Rabat la gloria de encontrarse inscrita en el patrimonio mundial de la Unesco como las de Fez, Marrakech, Esauira o Tetuán. No podría hacerlo una medina que no ha cedido ni un ápice de su autenticidad de poblamiento continuado desde el siglo XVII en que los desgraciados moriscos expulsados de España por Felipe III la fundaran. Si miramos el plano extendido, veremos la peculiaridad de los límites andados: al norte el Bu Regreg sin recuerdo de la treintena de barcas que Ali Bey anotara a su paso en un viaje tan olvidado como precursor; al sureste el muro de los Andaluces y al suroeste las murallas centinelas y almohades. Las murallas confluyen, al sur, en Bab el Had. Cuanto ha quedado fuera merece otras visitas prolongadas, largas e infinitamente más detalladas.

Entro en el Mercado Central a emborrachar de una vez por todas la confusión de olores cuyas intensidades comienzan a brillar en los encurtidos de aceitunas que ostentan los tonos abrigados por la salmuera en progresión, desde el negro carbón hasta el beis claro, desde el granate desvaído al verde en todas sus tonalidades y desde el amarillo incandescente de los limones hasta la nueva policromía de los mostradores



Medina de Rabat. Taller de modisto, detalle. 2013

mismos que parecen multiplicar, con sus propios motivos, las mixturas líquidas de cada día ya dispuestas para las tayines. Siguen las pescaderías donde los hombres pelan interminables montañas de gambas (*crevettes*); el tamaño desmesurado de los peces espada cortados por cuchillos que hace mucho han perdido el corte fino; lenguado (*sole*), rodaballo (*turbot*), pescadilla (*merlan*), sardina (*sardine*), sábalo (*alose*), raya (*raie*), pageot (*pagôt*) y otras especies sin nombre marroquí ni francés a la vista, entre los que echo de menos algunas que figuraban expuestas en la pizarra desvencijada del verano del año 2002: *le rouget*, (salmonete), *le loup* (lobo de mar), *le chien de mer* (cazón) y *les*

saureles (jureles). Me pregunto si han desaparecido de estas latitudes, sentenciados por un consumo nacional y exportador que no da tregua al océano. Pasan de mano en mano aterida, las “cucaculas” (refrescos) nacionales frías aliadas a los téis calientes, mientras parecen salir a mi encuentro las grandes piezas de carne transportadas a hombros jóvenes en movimiento hacia las carnicerías, donde constituirán columnas de músculos nervados desmayándose desde los altos ganchos hasta un suelo demasiado próximo, para verse despiezadas las partes destinadas a las bandejas avariciosas de vísceras frescas. Sentados en el mismo piso, los vendedores de especias. Nuevos olores, nuevos colores infiltrados en el organismo fluido del Mercado Central. En sus cubículos correspondientes, las anacrónicas balanzas de las tiendecitas y, abarrotadas, otra vez de suelo a techo, unas estanterías donde puede encontrarse cualquier alimento tradicional junto a cualquier producto internacional envasado, perfectamente expuesto para ser señalado, por un público mayoritariamente extranjero, a alguno de los muchachos que trabaja de ayudante sin sueldo en tanto aprende un oficio que lleva escrito en los genes. Le solicito a Omar el jengibre confitado que pone catarros y laringitis a buen recaudo. Se encarama en la escalera, toma el precioso tarro de cristal entre sus dedos morenos, extrae medio kilo y le añade una propina destinada a transformarse en manjar recíproco. Nos estrechamos las manos y me voy con la sensación de quien porta un tesoro único. El chico apenas ha cumplido catorce años y ya trabaja desde los doce. No quiero pensar hoy en la suerte de sus dos hermanas.

Sigo la ruta por los alrededores del Mercado Central. Constituye en sí un reclamo íntimo e iluminado al mediodía. Los diminutos restaurantes locales que colocan mesas y sillas de todos los modelos bajo los soportales, acogerán pronto a familias numerosas que comparten la comida alegre tras ventilar las compras del día. Las humaredas apetitosas ascienden ofreciendo pizza, *kefta* o ensaladas, en amable competencia con las frituras y los caracoles erguidos desde los carritos ambulantes, provistos de parrilla o de fogón, para ser consumida su oferta, dispuestos los parroquianos en una fila subsidiaria de la acción de comer. Sobre lonas interminables, los frutos de la temporada compiten en agradable sazón y en espontáneo estallido de nuevos colores enquistados en plátanos y kiwis, manzanas y peras, mandarinas o higos chumbos y hasta zarzamoras. Por supuesto: dátiles de todos los países, todos los tamaños y las más variadas texturas. Completado el recorrido del Mercado Central cumplo con el ritual de rigor. He de comprar un milhojas recién horneado en la confitería donde media docena de hombres venden, mañana y tarde, los pasteles más validados por la última moda europea, aliados, en exposición diaria y repuesta al minuto, a los de formas menos renovadoras. Jóvenes y mayores dibujan nueva fila para endulzarse el paladar a media mañana o a media tarde.

En mi caso, el rito comprende el traslado del milhojas depositado en su cuadrado de papel beis satinado -seis dírham- al cafetín que coloca media docena de mesas en la calle Mohamed V. Ya en el cafetín, un té (siete dírham) acompaña al pastel. Y esperar. Al anochecer se amontonarán aquí los puestos de zapatos ante los que se detendrán hombres y mujeres dispuestos a la compra. A esa hora en que la luz del sol comienza a hacerse

escasa parece que todo cuanto permanece con vida en la medina entra o sale por este punto, suenan desde los puestos de cedés las últimas composiciones de Saad Lamjarred, se animan las charlas y se agita el movimiento: la terraza del cafetín se convierte en el ojal por el que abrochase al mundo de trayectorias circulantes que Farid Laraki paraliza en acuarelas adivinables.

Repuestas las fuerzas paso delante del almacén de libros cuyo librero muestra hoy un gesto serio tras las gafas de gruesos cristales; la venta de libros viejos ha sido siempre un negocio escaso; el hombre se recuesta ahora sobre la puerta metálica enfrascado en la lectura de un original árabe. Hace eterna una postura ajena a las necesidades de la articulación ósea. Me llegan los efluvios de los restaurantes de comida local, paso de largo, miro el interior del Liberation



Medina de Rabat. Mercería, detalle. 2004

con sus hules amarillento y gris desgastados y repetidos en el espejo del fondo de la pared, y saludo al patrón que se encuentra tras el mostrador un tanto aburrido a esta hora temprana. El hombre que vende pequeñas piezas de barro pintado ha desaparecido de su cubículo, lo mismo que el mercero cuya tienda diríase decorada por las cajas que exhiben los botones en tamaños que terminan por componer series ordenadas de pequeños círculos cosidos al cartón de cajas que un día remoto fueron blancas: series rosas, series naranjas, series verdes, series rojas, series grises, serie negra, series amarillas, series azules y series marrón. Busco la placa que señala la *zancat* Maati el Moreno, aquel sabio al que Ali Bey regaló un sextante, unas tablas, y otros artilugios de cálculo y medición que también le enseñó a utilizar. Recorto contra el azul definitivo del cielo la silueta de ambos sabios enfrascados en una conversación obsesionada en la ciencia de la determinación de la hora o en el cálculo de la alquibla. Tocada la cabeza de ambos, vistiendo ambos la chilaba, mostrando ambos larga barba, entendiéndose con palabras de idiomas diversos en una babel donde aún no habría hecho su aparición el francés, aunque el bereber -los bereberes- se haría aún más presente, en calles y casas, que el árabe.

Adivino la proximidad de la Gran Mezquita benimerín desde esta estrechez, y alcanzo la calle Suika próxima ya al zoco Sebate, justo cuando se abre paso la moto de color azul metalizado. Del manillar penden matas entretejidas de mandarinas o de naranjas en un equilibrio andante imposible. Pero ya la calle se ha convertido en un hervidero de cabezas provistas de pañuelo o sin él, piernas cubiertas por dominantes pantalones vaqueros, tres amigos con chilabas celestes que caminan tapando el ancho de la calle en ruidosa conversación, una joven pareja que se mira a los ojos callando todo lo que no piensan decirse todavía, un grupo de muchachos que corre detrás de una

bicicleta suicida, la tienda donde se guardan, bajo el polvo añejo de la humedad, los instrumentos musicales más raros del mundo, el anciano ciego que se sienta en la silla playera de rafia, un joven embutido en camisa y pantalón negros recién estrenados apalancado en una esquina a la espera de alguien que no termina de llegar, un grupo de chicas risueñas que se parten de la risa por la cintura y los mininos grises que buscan, ensimismados, con qué llenarse el estómago a estas horas. Se rozan los cuerpos. Se reduce el espacio. Se compacta el movimiento. Toda una embriaguez de lana en colores rojos y anaranjados parece elevar de pronto la temperatura en varios grados desde la próxima calle de los Cónsules; teteras plateadas se levantan sobre podios impensables que vienen a enfriarla unos metros antes, mientras las colecciones de babuchas permanecen aparejadas en su sitio como si hubieran venido a este mundo de dos en dos.

Llego hasta la hermosura de la fuente policromada que culmina esa cima de bisturí restaurador y desinfectante que parece abrirse paso antes en Rabat que en ningún otro sitio, alcanzo la platería señalada por la presencia sedente de los dos leones mansos, y lanzo un último vistazo valorador de la discordancia que ofrecen las antiguas casas de los diplomáticos obligados a fijar su residencia en esta zona, quién sabe si para devorar viviendas y patios diminutos que se levantarán en emplazamientos equivocados. Calle de los Cónsules, Me encamino hacia el *mellah* (judería) para refrescar la enajenación de colores cálidos que lucen las alfombras extendidas en vertical. Rojo y lana; color y materia prima rabatíes. Desde el empedrado recalientan alturas elevadas por artilugios metálicos de expositores magistralmente acoplados.

En el *mellah* los sonidos se remansan, se constriñen los ventanos entre rejas, parecen más cerradas a cal y canto las gruesas puertas, y los muros, como recién secadas las últimas lechadas de agua y cal, lucen esa limpieza blanca que presenta la cara visible de las juderías. Los arcos se hacen más firmes, los ventanos más misteriosos, los contrastes entre materiales constructivos más afines a su celoso secreto.



Medina de Rabat. *Mellah*, extramuros. 2014

Callejeo sin rumbo fijo. Me enquisté en los diferentes modelos y tamaños de las placas que señalan los restos de la última pintura que salpicó un nombre y se quedará allí para que yo vuelva a hacerle una fotografía dentro de varios meses; releo los nombres de cada *impasse*, *rue*, *charia* o *zancat*. De estas maneras se llaman aquí las calles a donde llega a veces el sonido sordo de un balón de reglamento tras el que se atropellan, corriendo sudorosos, niños vestidos con la camiseta del "Barcheluna" enfrentados a niños vestidos con chilabas, se ven los restos apilados del último andamio desde el que se arregló una fachada, o el mostrador de cristal de la

minúscula confitería donde se muestran churros cada día junto a otras especialidades locales para esparcir, en conjunto aliado, un eternizado aroma azucarado que se extiende sobre el laberinto apelotonado en el que reluce a veces el último cristal desvencijado de una ventana del que hace años se está desprendiendo sin terminar de desprenderse nunca.

Pero no es la medina nada de cuanto llevo dicho.

No son sus rincones anacrónicos donde de vez en cuando un recóndito *hammam* (baños públicos) nos entretiene varios minutos el deseo de curiosear su interior en penumbra, no son las tiendas de últimas tecnologías de la comunicación adheridas al alma circular de los compactados rollos de cables de calibres diversos, los artilugios mecánicos despiezados para recomponer frigoríficos, televisores o lavadoras, el cuero repujado por una artesanía que ha nacido maestra, la marquetería anunciadora de ebanisterías donde enamorarse de las *tarbas* (sofás marroquíes) y de las manos pacientes que las fabrican, la pintada de los ultras futboleros del barrio junto a los maniqués que han perdido el color disuelto por el aire libre de hace lustros, la fina talla de un balcón volado que antes no había visto o el empaque adherido a la zona noble de la calle de los Cónsules enfrentada a la miseria del precario rastro esparcida en el pavimento de ahí al lado. La medina se define por sus matices cambiantes en una vida que varía poco en general. Su aire de olvido en un fin de ramadán veraniego grita, por el contrario, animación anunciada en las camionetas municipales que recogen los despojos desechables de la celebración del *Aïd* (Pascua), cuando la calle Mohamed V -que frente a la estación Rabat Ville es un bulevar cercado por la custodia elegante de las palmeras- ha olvidado esa condición moderna de allá, mientras, aquí, legiones de chilabas armadas con artilugios en forma de T, baldean el agua ensangrentada hacia las alcantarillas; las pieles desnudas de los corderos viajan amontonadas en todo tipo de contenedor sobre ruedas, y la calle se convierte en un río de ancho cauce relavado donde aparecerán estratégicamente colocados, pocos minutos después del baldeado, sólidos maceteros que devuelven a esta larga calle su aspecto reconocible de línea transversal que, desde el Rabat colonial, viene a introducir una cuña aséptica en los riñones de la medina.

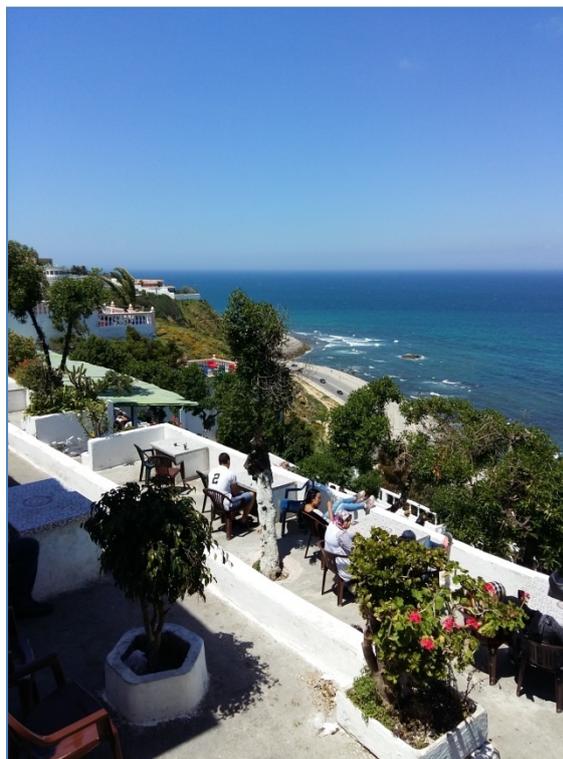
Y aún es otra medina muy diferente la del mes de noviembre cuando una tormenta repentina que han venido anunciado los cúmulos de un cielo, aunque rabatí extrañamente gris, descarga su tromba de agua siempre bienvenida, pero que puede dejar inservible en segundos el calzado de invierno. Las puertas y ventanas cerradas repentinamente a la impiedad del agua que empapa terrazas y abre en los edificios goteras contables en semanas y meses, proporcionan a la medina su aspecto más irreal: su imagen fantasmal menos conocida. La que, de todos modos, no logra desmentir esa otra, viva, ágil, natural y habitada. Una ciudad en miniatura que se asoma discretamente a la calle, bajo el cielo cosmopolita, ancho, azul y fiel de Rabat.

[IMÁGENES realizadas y cedidas por la autora]

TÁNGER: MITO Y REALIDAD EN LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL. Randa Jebrouni. Profesora de español en el *Centre d'épanouissement culturel et artistique* de Tánger, doctoranda en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en Tetuán.

Tánger ha sido y es un motivo literario. La ciudad del siglo XXI está encaminada a proyectarse como una metrópoli y hoy todavía sigue recreándose en la literatura española. De ahí surge la necesidad de una aproximación a su estudio como espacio.

Nuestra elección se basa en que son muchas las obras que se escribieron sobre ella, en comparación con obras que tienen como espacio otras ciudades de Marruecos. Tánger fue objeto de inspiración no sólo literaria sino también artística; y si hacemos un repaso histórico nos daremos cuenta de que este fenómeno no es reciente sino que ya tiene antecedentes artísticos desde el siglo XIX. Era tal la fascinación por ella, que se comparó incluso con la antigua Grecia. Además hay otras razones geográficas e históricas que explican la presencia de la ciudad en el arte y en la literatura.



Café Hafa (Tánger)

En lo que se refiere a las novelas españolas de los últimos treinta años del siglo XX, se constata que ya han sido objeto de estudios obras como *La vida perra de Juanita Narboni* de Ángel Vázquez, y *Reivindicación del conde Don Julián* de Juan Goytisolo, tanto en España como en Francia o en Marruecos. Sin embargo, parece que se ha dejado de lado el aspecto del espacio literario desde la dimensión poética. Es verdad que otros autores de novelas sobre la ciudad no son muy conocidos, pero tampoco significa que sus producciones no constituyan un objeto valioso de investigación académica, debido a que otorgan a la ciudad un gran protagonismo: no es sólo escenario de la acción, sino que ésta no sucedería de tal forma si no se ubicara en Tánger. En el presente artículo analizamos Tánger como espacio en estas novelas:

- *El último verano en Tánger*, de Juan Vega (2000)
- *El Jardín*, de Sonia García Soubriet (2007)

- *La Aljamía*, de Javier Roca Vicente-Franqueira (2008)
- *Encuentro en Tánger*, de José Luis Barranco (2009)

La poética del espacio

Cuando Bachelard¹ interpreta el bosque como lugar en un poema, la paz del bosque es para el poeta la paz del alma, y eso significa en el fondo que el bosque es un estado del alma². Desde este punto de vista, todos los lugares tienen valores de onirismo consonantes. Memoria e imaginación no permiten que se las disocie, entre ellas está la mutua interrelación. Y los novelistas, como los poetas, nunca son historiadores, su memoria y sus recuerdos van unidos a la imaginación: “no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas”³.

Las experiencias de los escritores en relación con la ciudad de Tánger marcan un después en sus vidas, moldea de alguna forma sus pensamientos. Sus novelas plasman este vínculo afectivo cuando hacen de la ciudad un lugar de ensueño; lo vemos a través de los personajes, que incluso cuando mantienen una lucha con el espacio tangerino, lo aman y lo subliman, alcanzando valores de fantasía. Adquiere así la dimensión del paraíso terrestre⁴ que nutre a los personajes, y en realidad nutre a sus creadores: los escritores. La literatura española actual mitifica⁵ la ciudad del Estrecho, sus valores exóticos y su cosmopolitismo.

La ciudad blanca es un lugar privilegiado y cualitativamente diferente de los otros. Para el escritor inspirado y para su personaje, es el paisaje natal, es el

¹ Gaston BACHELARD (1884-1962) de origen francés, es filósofo, físico, poeta y crítico literario, su condición de físico determinó en gran medida su interés por el estudio psicológico de los elementos (agua, fuego, aire y tierra), desde el imaginario literario. Esta búsqueda de lo poético está en su famoso libro *La poética del espacio* (1957) que sirvió como fuente de inspiración a los arquitectos y a los semiólogos como Roland Barthes.

² BACHELARD, G. (2000): *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., p.166.

³ *Ibidem*, p. 9. Para Chukri “Nadie se pregunta cómo se la puede salvar. Su leyenda alimenta el silencio que la envuelve a la espera de lo que va a suceder. Su leyenda es más fuerte que su historia. La ventaja es que no ha perdido toda su alma a pesar del choque de las civilizaciones que han vivido en ella, en la que cada uno practica su judaísmo, cristianismo o islamismo con tolerancia, todos ven en ella su pasado.” M. Chukri (2003), *Rostros, amores, maldiciones*. Barcelona: Debate, p.63. La leyenda de Tánger como vemos supera la historia, y es comprensible a la luz del método de la fenomenología de Bachelard, ya que la transubjetividad de la imagen de la ciudad es comprendida en su esencia a través de la consideración del surgir de una imagen en una conciencia individual (fenomenología).

⁴ BACHELARD, G. Op. cit., p. 30. Al respecto del acto de “nutrir” citamos una idea que se vincula al oriente cultural “Oriente es el recuerdo de la madre y del pan primero” decía Antonio Parra en su relato sobre Tánger titulado: *Pórtico del deseo* (1995), p.7. Tal como sostenía Antonio Parra, al referirse a Tánger, espacio a través del cual veía a todo Oriente. Se trata del Oriente cultural y no geográfico.

⁵ ELIADE, M. (1981): *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/ Punto Omega. p.7. Para Bachelard, es difícil desmitificar un espacio mítico.

paraje de los primeros amores, que bien puede ser una calle, un zoco, o un rincón de la ciudad extranjera visitada, espacios que conservan una cualidad excepcional y única.

El privilegio del lugar se hace evidente en toda referencia a Tánger, esto es, su emplazamiento estratégico la dota de singularidad en relación con otras ciudades norteafricanas, con el encuentro de un mar y un océano. Un tema que le confiere todo un simbolismo y la encubre de poética.

Una muestra de esta poética del espacio la podemos observar en *El Jardín*. En esta obra vemos que a la narradora el mundo que le sugería la lámpara del león era el del Tánger nocturno, cuya luz rosada era bella cuando oscurecía:

Me recordaba esa lámpara al Dean's, el bar fronterizo, estrecho y azul, con cortina de cuentas de colores y su retrato de Hemingway; ese bar de borracheras solitarias donde sonaban canciones tristes de Oum Kalsoum. (*El Jardín*, p.90)

Y esta luz se convierte en ingrediente decorativo que aporta, a la intimidad del espacio, un ambiente de cabaré:

Luz aterciopelada borraba las manchas de humedad y el rastro de humo que dejaba la estufa en las paredes, y el comedor, con sus muebles viejos, cobraba ese aire íntimo de cabaré. (*El Jardín*, p.91)

Toda la poética de este espacio está otorgada por este objeto, a través de él, se describen las noches de la ciudad. La historia que hay detrás de la lámpara es que formaba parte del decorado de una película. Lo mismo podemos constatar cuando la narradora evoca los cafés tangerinos:

Los cafés eran los ojos de la ciudad; ojos de hombre que sólo abandonaban la calle y el paso de los transeúntes los días de partido, y se volvían lugares vociferantes [...] todos los balcones del mundo no serían suficientes para reemplazar los cafés de Tánger, ni los cines, ni los mejores teatros... desde los cafés se miraba pasar la vida y se le tomaba el pulso a la ciudad. (*El Jardín*, p. 100)

Estos lugares reflejan vitalidad, las luces de los barcos que llegaban, los emigrantes, los que no volvían, los turistas, los forasteros, el ir y venir cotidiano y parsimonioso de la ciudad. Los cafés humildes y escondidos, mesas tambaleantes y sillas de escuela, los cafés famosos que frecuentan los extranjeros, con el inquietante entrar y salir de la clientela, conforman espacios tangerinos poéticos. Al ser predominantes en la vida social, son capaces de absorber la función de ocio de otros lugares como los cines o los teatros.

Frontera entre mito y realidad

Una ciudad poética fluctúa entre ficción y realidad. Mientras los lugares reales nos transmiten solamente las líneas generales e informaciones más amplias, en la novela esos datos reales se transforman en particularidades propias para

el escritor: en *El Jardín* o en *Encuentro en Tánger*, por ejemplo, el lugar se amplía en una extensión de albergue humano que es la ciudad de Tánger, espacio anacrónico e intermedio, que invita a vivir la ciudad libremente, y sobre todo a amarla. Entre lo real y lo ficticio surge “el imaginario” como puente de conexión entre los dos espacios. “La imaginación aumenta los valores de la realidad”⁶.

Estas novelas recrean este espacio fronterizo inspirándose en la realidad y desviándose de ella al mismo tiempo. Tánger en la literatura española actual está fragmentado en espacios: uno de ellos es un hotel, que simboliza la vida social de aquella ciudad internacional en *El Jardín*; otro, es la ciudad nocturna simbolizada en una mujer en *Encuentro en Tánger*; el espacio fotográfico y feliz de *El último verano en Tánger*; mientras que mucho más simbólico y religioso como escenario es el espacio de *La Aljamía*.

En cuanto a los personajes, son españoles y marroquíes, mucho más presentes los primeros que los segundos, además de otros de varias nacionalidades. Constituyen un “complejo diferencial, donde todo el texto literario se articula en relaciones de placer, deseo, dominación y poder”⁷, más explícitas en unas novelas y mucho menos en otras.

Estas novelas son percepción del espacio, nos envían a un conjunto de conceptos como el de arraigo, exilio, las vivencias y experiencias en el lugar, el amor a la tierra, “el estar en casa”, que surgen como ejes principales a la hora de abordar el estudio de la ciudad como espacio literario. La ciudad tiene vida porque ha sido siempre abierta a la sociabilidad; así como la pervivencia física del lugar se manifiesta a través de la continua permanencia en los recuerdos. Las experiencias reales son personales y los recuerdos ficticios son auto-referenciales, de ahí que los autores españoles, al ambientar sus novelas en Tánger, necesitan verse a sí mismos en ellas, la mayoría de las veces bajo la forma convencional de la primera persona, otras, en tercera persona.

Ahora bien, la auto-referencia en la literatura no es exclusiva a este caso, dado que la comparación de los textos novelísticos españoles actuales, como *Encuentro en Tánger*, con la novela marroquí de Mohamed Chukri *Tiempo de errores* (1995) y la novela latinoamericana de Rodrigo Rey Rosa, *La orilla africana* (1999), deja ver claramente cierta intertextualidad autobiográfica impregnada por los recuerdos. Los espacios reales, que son referenciales para el lector, son espacios públicos y sociales; entre ellos, los bares y discotecas representan espacios nocturnos de Tánger. Los autores trazan un recorrido por aquellos lugares con los que mantienen vínculos sentimentales, transformando estos lugares, que simbolizan una ciudad erótica y misteriosa. La poética de la ciudad nocturna radica en gran medida en la música de Oum Kalsoum que impregna los bares, la mítica cantante conocida como el Astro de Oriente y sus canciones provocan una identificación del narrador con sus sentimientos, una

⁶ BACHELARD, G. (2000): Op. Cit. p.7

⁷ BHABHA, H. (2002): *El lugar de la cultura*. Argentina: Ediciones Manantial SR., págs. 93-94.

admiración por los ambientes de la noche oriental tangerina. No sólo es admirada por el mundo árabe, sino también por algunos artistas occidentales. Por otra parte, recordemos que el tema de los burdeles en Tánger tuvo una historia real y esa idea es la que se reinterpreta en la temática de *Encuentro en Tánger* y en *El último verano en Tánger*.

En la realidad actual de la ciudad no olvidemos que subsiste esta fama, y en la novela *Encuentro en Tánger* toma un sentido simbólico: el espacio nocturno y accesible en el que se mueve el narrador de *Encuentro en Tánger* es un espacio de refugio para él, de una búsqueda de libertad, más bien de liberación en su sentido más exacto, porque huyendo de una relación que lo asfixiaba, fue buscando relaciones sin ataduras. Pues bien, su búsqueda del espacio abierto de liberación cayó en una relación de ataduras, y acabó encerrándolo en un espacio inaccesible: se enamora de una de las prostitutas y ve la ciudad a través de ella.

La novela se cierra con estas palabras que personifican a la ciudad:

La ciudad se extiende como un gran pubis por la colina. Pronto vendrá la noche y las calles serán de ellos, los taxistas. Rugirán los motores y el dinero regará ese gran pubis. (*Encuentro en Tánger*, p. 73)

José Luis Barranto es un escritor simbólico, por lo menos en esta novela. Y el espacio urbano que representa es una metáfora para el personaje protagonista. Cuando recorre las calles parecería que las acaricia, que las besa, que las ama como si fueran la chica. El espacio urbano es una prolongación del personaje femenino absolutamente.

Los lugares que frecuenta el narrador son los lugares donde empieza "unas búsquedas" (porque son varias chicas) de sexo sin dinero, seguida de "un encuentro" que termina en "una sola búsqueda" (una chica, de la que está enamorado). Estos lugares pertenecen a la ciudad de Tánger, sin embargo, en realidad pertenecen a la chica buscada y amada, hasta convertirse en la fusión cuerpo-ciudad. La historia de amor del personaje en realidad es la historia de amor del personaje con la ciudad y la obsesión por la chica se convierte en la obsesión por la ciudad. Van unidas. El narrador está embriagado por la ciudad y por la chica y la descripción de la ciudad está mediatizada por la embriaguez. Lo cual quiere decir que es "su descripción" de Tánger y que puede haber tantos espacios novelescos como escritores sobre el mismo espacio "objetivo" de Tánger. El hecho de que sean nocturnas es coherente con ese espacio cerrado: noche, garitos, relación narrador-chica sin otras relaciones de por medio. Es un submundo nocturno que convive al lado de otro mundo que es el que se ve por el día. Los bares de noche simbolizan lugares de encuentros y de diversión, a la vez que representan la marginalidad de las prostitutas. El narrador es un "cámara" que mete el objetivo en ese mundo o sub-mundo, al que el autor quiere darle protagonismo y dignidad literaria, incluida la chica⁸.

⁸ Entrevista realizada en abril de 2013 por Randa Jebrouni a José Luis Barranto, autor de *Encuentro en Tánger*.

Lo que se deduce de las palabras del autor es que la ciudad es símbolo de una mujer, amada, buscada y deseada. La obsesión por la ciudad es tal, que Tánger le parece una gran bóveda, con muchas cuevas y con pasadizos que se comunican entre sí, maligna y misteriosa. Las mujeres del mundo nocturno son las que la tiñen de ese halo femenino. Al conformarse un espacio cerrado que representa una relación entre el narrador y la amada, se marginan otras vivencias en la ciudad como lo es el trabajo, la familia, etc., y se otorga todo el protagonismo a un personaje solo frente al mundo, que intenta atrapar un poder mágico, que le seduce hasta la embriaguez. ¿Acaso no es la estampa viva de la poética del espacio vivido íntimamente por el narrador? Sin duda alguna la respuesta es afirmativa. Todo el protagonismo lo alcanza la magia de la ciudad que a nuestro parecer tornaría el título de la obra en: *Encuentro con Tánger* en vez de *Encuentro en Tánger*.

El espacio de la memoria nostálgica

Las novelas estudiadas ofrecen la visión nostálgica de la ciudad, que vive en el recuerdo del autor y anida en la escritura. Las historias de las novelas se sitúan en el Tánger de los años cincuenta (excepto la novela *Encuentro en Tánger*), basadas en los recuerdos de sus autores de una ciudad del ayer. La memoria es la que evoca estos recuerdos, y aunque no fueron de tiempos vividos realmente por el autor, como es el caso de S. García Soubriet, se plasma ese ayer de Tánger a través de lo que los autores conocen por sus lecturas de la ciudad, con las que atrapan las imágenes en la memoria y las trasladan literariamente en sus novelas. La memoria es un espacio donde se refugian los recuerdos pasados⁹, se pierde el concepto de tiempo, o como dice José Luis Gómez Toré (2002):

La memoria está hecha de tiempo y sin embargo, resiste al tiempo. En su perdurar se aproxima al espacio. El recuerdo acude a nuestra ayuda para ofrecernos un ámbito donde alojar un tiempo que no queremos dejar que huya. Así, la memoria va convirtiéndose en un lugar imaginario donde van a parar aquellos rostros, aquellos paisajes que nos abandonaron para siempre. (p. 277)

La literatura es producto del ensueño que resiste al tiempo en forma de memoria de los autores españoles que más que huir del Tánger actual, lo

⁹ Por esta razón, parece que el mismo acto de escribir una novela se realiza en etapas sucesivas, tal como lo ejemplifica Georges Perec: "En 1969 seleccioné en París doce lugares (calles, plazas, cruces, un pasaje) en los que había vivido o a los que me unían recuerdos muy particulares. Me propuse hacer cada mes la descripción de dos de estos lugares. Una de estas descripciones se hace en el mismo lugar y lo más neutra posible: sentado en un café o andando por la calle, trato de describir las casas, los comercios, la gente, con la que me encuentro, los carteles, y, de un modo general, todos los detalles que atraen mi mirada. La otra descripción se hace en un sitio diferente del lugar: entonces trato de describir el lugar de memoria y de evocar todos los recuerdos relacionados con él que se me ocurren, sean acontecimientos que me ocurrieron allí, sea gente que encontré allí". En PEREC, G. (2001): *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, p. 91.

captan para situarlo en el imaginario novelesco, lo recrean para siempre en sus escritos. El espacio como una posibilidad de la dialéctica del deseo, en que la ciudad se representa como escenario de búsqueda de un amor, en tanto como sentimiento de posesión de la ciudad:

¿Qué sentimiento de posesión se apoderó de mí a partir de aquella noche y me arrastró con fuerza hacia ella, me obligó a rastrear la ciudad para buscarla, sacarla del rincón donde estuviera, llevármela en un taxi? (*Encuentro en Tánger*, p.7)

El poder último lo representa la ciudad, ya que, a medida que avanza la historia, el espacio personificado en mujer se apodera del narrador.

En toda la novela de J. L. Barranto la pasión se incuba en la soledad, atrapada poéticamente en obsesiones. Los espacios de las soledades pasadas, espacios de sufrimiento o de gozo, son espacios imborrables, el protagonista no los quiere olvidar porque sabe que esos espacios son constitutivos.

En *El último verano en Tánger*, se fija la memoria en aquel espacio vital del narrador, donde el tiempo se comprime, se capta y suspende dando rienda suelta a la descripción del espacio vivido:

Verdad es que en Tánger, para la juventud sin muchos medios, los lugares donde reunirse eran más bien escasos. El grupo se paseaba por las tardes a lo largo del bulevar Pasteur, alguna que otra vez iba al cine y muy de vez en cuando los chicos conseguían arrastrar a las chicas a las tardes del "Franky and Johnny". (*El último verano en Tánger*, p. 29)

Ilías el de los pinchitos, o Pilo, conocido café del Zoco Chico, que es el centro neurálgico de la ciudad, están presentes en la memoria narrada.

Toda esa población, en su eterno vaivén, ora encrespado mar bullicioso y ruidoso, ora tranquilo remanso pacífico y susurrante, formaba el riego sanguíneo de aquel corazón urbano que palpitaba al ritmo de los acontecimientos y marcaba a la ciudad su estado de salud. Cuando el Zoco Chico se irritaba y rugía, Tánger gruñía, cuando reía y se alegraba, Tánger era feliz. (*El último verano en Tánger*, p.50)

Estos eternos vaivenes y otros pasajes de la novela confirman que el espacio es protagonista en estas novelas. En *El último verano en Tánger*, por ejemplo, estos lugares se transforman en el motor de la narración. Son espacios públicos llenos de vida y alegrías, de la ciudad feliz y de la ciudad gruñona, aunque en la novela los recuerdos del narrador no solo se detengan en lo triste, sino también en lo contrario. En el recuerdo los momentos de felicidad se plasman en las novelas de modo muy íntimo, y una simple descripción aparece con claros matices de autobiografía:

Cuando un niño compraba un bocadillo del bakalito entraba en un mundo mágico y su andadura por el laberinto de la medina, engullendo bocado a bocado aquel delicioso manjar, se parecía más al viaje de Alicia en el País de las Maravillas que a la cotidiana realidad del paso por un callejón oscuro y tortuoso. (*El último verano en Tánger*, p.63)

El niño de la novela podría ser un alter-ego del escritor para quien la escritura restablece los años de infancia, de juventud, de verdadera felicidad hasta en los lugares más horribles. Una descripción de la vida cotidiana en que el detalle más simple (bocadillo) se recuerda como mágico. Los lugares del andar cotidiano se nombran todos, son lugares de memoria literaria española. Salvo la calle Siaguins, podríamos pensar que estamos en una ciudad española.

[...] deciden seguir jugando en el bar de Toledano en la calle Curro las Once. Atraviesan la Plaza de Francia, bajan por la calle Estatuto, Zoco de Afuera, Siaguins, Zoco Chico y tuercen a la derecha, en la misma esquina del Café Fuentes. (...) Unos cuantos metros más arriba, pegando con la churrería, está el bar de Toledano, en la esquina de la calle Curro las Once. (*El último verano en Tánger*, págs. 124-125)

En esta novela de tiempo y de memoria, el tiempo se transforma en espacio perpetuo, cuyo lugar habita el recuerdo, un recuerdo que ha sobrevivido al paso del tiempo¹⁰. Por eso la noción de tiempo sufre una metamorfosis, sólo se posibilita en el espacio de la memoria.



Sinagoga Nahón (Tánger)

Otro ejemplo de la nostalgia literaria lo vemos en la representación religiosa como símbolo de la convivencia del judaísmo, islam y cristianismo en la ciudad mediterránea. Así, el narrador de *La Aljamía* piensa que mantenerse vivo en Tánger supone guardar el equilibrio y la neutralidad al no entrar en conflicto con otras religiones. Poco a poco irá descubriendo los secretos que en realidad son los pilares en los que se sustenta la ciudad que lo acoge.

El final de la historia revela que toda la intriga que vivió el narrador consistía en descodificar un misterio, del que las tres religiones forman parte, es decir, el Árbol de la Vida y su mensaje cabalístico:

El libro de "Proverbios" del Antiguo Testamento lo dice: "La Sabiduría es el Árbol de la Vida". (*La Aljamía*, p. 216).

¹⁰ Desde una aproximación de Marcel Proust la imposibilidad de recuperar el pasado tiene como consecuencia la ineludible realidad de la ficción. ROMERO AGUIRRE, R. (2010): "Hacia una teoría del recuerdo en literatura: Notas psicoanalíticas", *Tramas*, págs. 43-57. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

El narrador termina con una reflexión muy honda sobre Tánger, llamándola “La ciudad blanca”, y en cierto modo este color refleja la luz, la paz, la supremacía y el bienestar de un lugar feliz y cosmopolita. La *menorá*, representativa de la sinagoga, simboliza también el conocimiento humano del que hablan las religiones monoteístas.

¿La pérdida de la ciudad o ciudad de la perdición?

Los eucaliptos como decorado del espacio novelístico asumen el papel de testigos de la pérdida de una ciudad, esto es, lo que fue a través de los personajes famosos. Así lo leemos en la obra de Sonia García Soubriet:

Aquellos eucaliptos eran los que salían en la foto de las escaleras del tendadero: el fondo del verano del 49. Los mismos que habían contemplado a Jane Bowles con su sonrisa ya muerta, a Rose Paraday cuando joven y recién llegada a Tánger, la infancia de *mademoiselle* Colette y sus amigas y a otros muchos más perdidos y olvidados para siempre. (*El Jardín*, págs. 174-175)



Eucaliptus en el barrio de Marchán (Tánger)

El caserón decadente es un símbolo de los ambientes de perdición vividos por los personajes mencionados. La ciudad actual parece haber olvidado a esos personajes. Esto se explica además como una forma en que se olvidan las cosas, porque en la novela se advierte tal sensación:

La ciudad olvidaba pronto a sus habitantes. Ya lo decían los ojos de los habituales de sus cafés que, indiferentes, contemplaban el pasar de la vida, la eterna y cansina rueda de la existencia, y tan bien conocían su ciudad, esa devoradora de historias. Así se borraría también la nuestra, aquella de la que un día fuimos protagonistas, y nada quedaría de aquel invierno ni de aquel tiempo nuestro de amistad. (*El jardín*, p. 185)

La ciudad como personaje olvida a sus visitantes y a sus vividores. Tánger se articula en su carácter localista a través de los habitantes: los habituales de los cafés miran con indiferencia a la gente, no sólo Daniel, sino los mismos tangerinos; de ser así, también la ciudad se olvidaría de la narradora y su acompañante Pablo. La ciudad es ingrata a quienes la visitan y para aquellos que no la abandonan nunca. Adquiere pues todo el protagonismo puesto que todos pasan a ser simples observadores de su día a día. Pero podríamos

incluso discutir si esos personajes la amaron verdaderamente viviendo su realidad, o para ellos era un sueño devorador.

Las imágenes literarias que acabamos de analizar reiteran la feminidad de la ciudad, la decadencia es símbolo de pasiones, de entregas que culminan en perdición, y aunque se piense directamente en el sentido peyorativo de perdición, paradójicamente, la imagen de la pérdida irrecuperable de su época internacional es la que pervive en la evocación de este espacio.

¿Por qué Tánger en estas novelas y no otra ciudad? Es evidente que los autores ya viajaron por muchas ciudades marroquíes, pero algo les ha cautivado, les ha marcado para siempre, Tánger representa la vida interior para ellos, la viven y la escriben. Ellos que son del Norte sienten fascinación por el Sur. Cabe destacar que también les une el hecho de que todos vivieron (Roca, Vega, García Soubriet) o viven aún en Tánger (Barranco). Y además vinieron jóvenes, incluso niños (en el caso de Juan Vega, con tan sólo cuatro años), todo ello corrobora la idea de que la ciudad ha conformado un espacio íntimo y personal para estos autores, porque la han idealizado tanto, que la tomaron también como escenario de sus escritos. Esto es así porque la ciudad tiene personalidad propia, y no es ninguna exageración hablar de ciudad con “alma”. Tánger, como ciudad-mito, se evoca a través del espacio anacrónico y decadente de los años cincuenta, que es la época del esplendor social y cosmopolita: el paraíso. Son, pues, patrones simbólicos que se forjan en la sociedad y se plasman en el trabajo artístico y literario, en este caso la novela española actual; es precisamente la dimensión mítica de la ciudad la que conlleva su percepción poética.

La poética del espacio se percibe en la lectura del texto literario; la fascinación y el deseo de conquista de la ciudad derivan de su íntima apropiación.

Bibliografía:

PRIMARIA

- BARRANCO, J. L. (2009): *Encuentro en Tánger*, Zaragoza: Ed. Mira.
GARCÍA SOUBRIET, S. (2007): *El jardín*, Zaragoza: Ed. 451.
ROCA VICENTE-FRANQUEIRA, J. (2009): *La Aljamía*, Alicante: RVF.
VEGA, J. (2000): *El último verano en Tánger*, Club Universitario.

SECUNDARIA

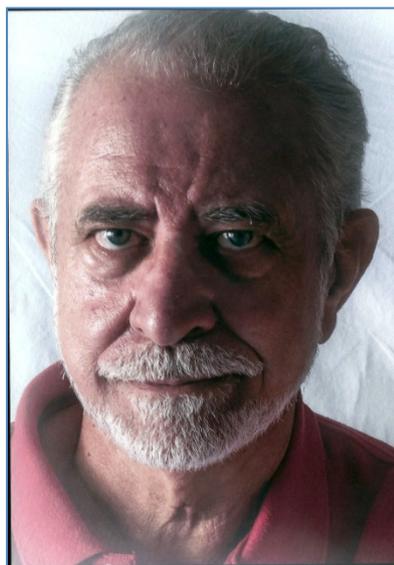
- BACHELARD, G. (Trad. Ernestina Champurcín) (1957 /2000): *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
BHABHA, H. (Trad. César Aira) (1994/ 2002): *El lugar de la cultura*. Argentina: Ediciones Manantial SRL.

- ELIADE, M. (1981): *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/ Punto Omega.
- GÓMEZ TORÉ, J. L. (2002). *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*. Valencia: Ed. Pre-Textos.
- PEREC, G. (2001): *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- ROMERO AGUIRRE, R. (2010): “Hacia una teoría del recuerdo en literatura: Notas psicoanalíticas”, en *Tramas*, págs. 43-57. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

[IMÁGENES realizadas y cedidas por Randa Jebrouni]

ENTREVISTA AL ESCRITOR JOSÉ MARÍA MERINO. Realizada por Salma Moutaouakkil, estudiante de Máster: “Lingüística y literatura hispánicas” en la Facultad Ain Chock de Casablanca.

Dentro de la literatura española, el cuento fantástico constituye un género muy interesante, por seguir siendo hasta hoy en día un estupendo viaje para la imaginación tanto de los lectores como de los oyentes. Este género ha estado siempre presente en la trayectoria literaria del escritor José María Merino que se considera uno de los mejores cuentistas españoles del último tercio del siglo XX y de la actualidad. En todos sus cuentos aparecen las constantes temáticas que recorren su narrativa y que subrayan la dificultad de encontrar una línea distintiva entre vigilia y sueño, realidad y fantasía, vida y literatura, entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural.



El escritor José María Merino
[Imagen cedida por el autor]

Desde su infancia se alimentó de muchos libros de literatura y de poesía, lo que crea en usted un espíritu lleno de imaginación que se refleja en sus cuentos fantásticos presentados al público. ¿Entre sus cuentos, cuál contiene mayor imaginación y fantasía?

Los primeros cuentos no infantiles que leí fueron las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer -me sigue encantando *El monte de las Ánimas*- y *Cascanueces* y *el rey de los ratones* de E.T.A. Hoffmann, que creo que me influyó en mi sentido de la relación entre realidad y sueño. También leí muy pronto a E.A. Poe, y siguen fascinándome *El hundimiento de la casa de Usher* o *El caso del señor Valdemar...* Seguramente muchas huellas de esos cuentos están en los míos. Siento cierta predilección por dos de los primeros cuentos fantásticos que escribí: *El nacimiento en el desván*, que habla de un mundo en miniatura paralelo a este -a mí me interesan mucho las casas de muñecas, los belenes y las reproducciones minúsculas del mundo real- y *El niño lobo del cine Mari*, que cuenta un ejemplo de alguien que se pierde en la ficción, en este caso cinematográfica.

Usted ha escrito numerosos cuentos de temática de fantasía como por ejemplo *Tres documentos sobre la locura de J.L.B*, *La casa de los dos portales*, *El desertor*, *El niño lobo del Cine Mari*, *El viajero perdido*, *Las palabras del mundo*, *La imposibilidad de la memoria*, *La costumbre de casa*, *El derrocado*, *Signo y mensaje*, *El inocente*, *All you need is love*.

¿Cuál de estos cuentos considera el más significativo de su trayectoria literaria?

Me resulta muy difícil señalar uno solo, porque lo fantástico tiene mucha riqueza de motivos y a mí me interesan todos. Sin embargo, acaso *La casa de los dos portales* sintetice bien mi intuición de que a la realidad aparente le acompaña otra ominosa e invisible. Además, esto tiene que ver con el tema del *doble*, por el que siento especial inclinación.

En sus escritos literarios: *El viajero perdido*, *Las palabras del mundo*, *Signo y mensaje*, notamos la repetición del personaje “Souto” (profesor Souto, poeta Souto...) que comparte con usted muchos aspectos al nivel intelectual y literario. ¿Hasta qué punto “Souto” representa el pensamiento meriniano?

Ya he contado en algún sitio que Souto fue un cambio del nombre originario que llevaba el personaje central de *Las palabras del mundo*. Ese cuento apareció en un periódico, y varias personas se interesaron en saber por qué le había puesto al personaje el nombre de un lingüista verdadero, que era al parecer profesor en una universidad española. Yo no lo sabía, pero la casualidad me resultó incómoda, pues no había pretendido aludir a ninguna persona real. Cuando el cuento salió publicado en el libro *El viajero perdido*, le cambié el nombre por el de Souto... Desde entonces, a veces imagino algunos cuentos y siento como si el tal Souto reclamase ser el protagonista, con lo cual he escrito bastantes sobre él, hasta tal punto que la profesora Ángeles Encinar está preparando un libro que reúne todos los cuentos de Souto... Y en cierto modo, se ha convertido en una especie de doble mío, pues le hago vivir sucesos imaginarios pero que yo siento muy verosímiles...

A la luz de nuestras lecturas de sus cuentos, sobre todo, los fantásticos, notamos que usted aborda una serie de temáticas muy frecuentes como: la búsqueda de la identidad, la memoria, el doble, la literatura, el lenguaje, la fascinación por lo extraño, el viaje y el regreso... Nos gustaría saber ¿qué tipo de relación le une con estos temas y cómo puede definir los mismos a partir de su propio punto de vista?

Sin duda, en mayor o menor medida, mis temas literarios, que he ido desarrollando en novelas, cuentos y microrrelatos, y con mayor o menor impregnación fantástica, son la identidad y la memoria, ambas cambiantes e inseguras; el fantasma -estamos rodeados por los fantasmas de todas nuestras personas perdidas, queridas o no-; la invisibilidad -me fascina pensar en esa posibilidad de existencia, y además vivimos un mundo donde los medios de comunicación hacen visible o invisible lo que quieren-; el doble -el conocimiento de la América de habla española, por ejemplo, me hizo percibir esa conciencia de doble, una mezcla de identificación y de extrañeza-; las alteraciones espacio/temporales -desde la consideración de la segura victoria del tiempo, aniquilador de todo-; la vida como sueño -una idea que nació en China y llegó a España a través del mundo árabe, y que hoy es un mito que

está en muchas cosas españolas, aunque los españoles no nos enteremos; el extraño acecho de los objetos –sobre todo de los objetos que se van quedando viejos, o que son antiguos...-. Son temas entre los que, vistos desde *lo raro*, no es difícil encontrar relaciones, sobre todo a partir de eso que yo llamo « lo fantástico cotidiano » y sin olvidar la fuerza indiscutible de la ficción en lo que somos los seres humanos.

En *Signo y mensaje, La casa de los dos portales, Tres documentos sobre la locura...*, y *All you need is love* notamos que usted presenta una cierta sombra de la realidad como un acecho permanente que nos rodea, además de emplear nombres de personas y de lugares reales ¿Lo fantástico siempre debe estar tan cerca de la realidad que uno casi tiene que creerlo?

A mí me gusta decir que la realidad no necesita ser verosímil: alrededor de nosotros se producen continuamente acontecimientos de aspecto absurdo –terribles accidentes, incidencias telúricas catastróficas sucesivas, que a veces castigan al mismo lugar, sumas de raros comportamientos...-que reproducidas fielmente en la ficción sería difícil que nos creyésemos. La gracia de la ficción está en hacer verosímil lo que se nos cuenta. Y la gracia de lo fantástico está en que logre interesar a la persona lectora de tal manera que esta “suspenda la incredulidad”, como quería Coleridge, y entre en un nivel de aceptación de lo que lee aunque infrinja las leyes ordinarias de lo posible. Y para ello, ayuda sin duda mantener lo fantástico en el límite de lo real...

En sus relatos *La imposibilidad de la memoria* y *La costumbre de casa* usted aporta una distinta perspectiva del humor e intenta materializar en diferentes formas su preocupación ante lo engañoso de la vida. ¿Cómo ha podido aplicar y lograr esta técnica a lo largo de los dos cuentos?

Un poco por contradecir esas teorías que afirman que lo humorístico es incompatible con lo fantástico, que le quita verosimilitud. Yo creo que la ironía no tiene por qué afectar a la sustancia fantástica del relato, si esta es convincente. Es una cuestión de tiento y de medida.

El protagonista del cuento *Las palabras del mundo*, el profesor Eduardo Souto, que tiene una gran dificultad para interpretar cualquier conversación y comprender el significado de las palabras, representa la importancia del lenguaje en la configuración de la identidad del ser humano, lo que podemos considerar un motivo fundamental de reflexión en este cuento. ¿Cuáles son las estrategias lingüísticas de un escritor que se pueden utilizar para construir una identidad común?

La verdadera literatura es universalista, habla de cosas que nos afectan a todos, sea cual sea nuestra cultura... Empobrecer el lenguaje y perder contacto con la verdadera literatura nos perjudicará gravemente a todos.

Vivimos un momento tecnológico en el que se cree que podemos expresarnos con la misma eficacia utilizando menos recursos léxicos. Pero todo lo que empobrezca nuestro lenguaje nos deja cada vez más indefensos en todos los sentidos. Eso es algo que debe afrontarse con decisión y medios desde el sistema educativo.

Los escritores intentamos mantener la riqueza del lenguaje, pero si la gente lo pierde, nuestro papel tendrá cada vez menos importancia. Por otra parte, la verdadera literatura es universalista, habla de cosas que nos afectan a todos, sea cual sea nuestra cultura... Empobrecer el lenguaje y perder contacto con la verdadera literatura nos perjudicará gravemente a todos.

Tres documentos sobre la locura de J. L. B se puede considerar un homenaje meriniano a la obra borgiana donde se destaca el poder de la literatura y la importancia de la ficción. ¿Se puede aceptar una literatura y un mundo sin ficción?

La ficción es una de las formas de ese “pensamiento simbólico” –otras fueron la aritmética, la música, la pintura...- que hizo que una parte de los primates comenzásemos a ser *homo sapiens*. La ficción nos ayudó a intentar descifrar el mundo mucho antes que la religión, la filosofía o la ciencia. Todo lo que vaya en contra de la ficción va en contra de la naturaleza íntima de la condición humana.

En su técnica narrativa usada en los cuentos anteriormente citados usted intenta recuperar los procedimientos clásicos para contar historias con personajes y argumento sin olvidar incorporar todas las técnicas modernas, consiguiendo así una combinación entre tradición e innovación. ¿Podemos considerar que el sello de su producción cuentística es la mezcla de tradición e innovación?

Últimamente he publicado una edición puesta en el español de hoy de *Calila y Dimna*, un libro que, procedente del indio *Panchatantra*, publicado hace más de 2.300 años, se tradujo primero del sánscrito al persa *palevhi*, luego de esta lengua al árabe, y a mediados del siglo XIII fue traducido del árabe al castellano por mandato del rey Alfonso X “el sabio”. Pues bien: los cuentos de *Calila y Dimna* siguen tan frescos, comprensibles y conmovedores como cuando fueron publicados por primera vez. Las formas pueden y deben cambiar, pero el espíritu, si no consigue interesarnos e inquietarnos, puede hacer superflua cualquier escritura. En materia de cuento, creo que la verdadera modernidad es mantener el sentido profundo de lo narrativo debajo de las estructuras actuales que puedan utilizarse.

En *All you need is love* y *El inocente* tanto el lector como los personajes de los dos cuentos alcanzan unos instantes de plena sorpresa y felicidad en lugares paradisiacos, interrumpiendo el tiempo y el espacio cotidianos para recuperar pequeños tesoros hallados en otra época. ¿Qué explicación da para el hallazgo de estos lugares y estos momentos solo al nivel ficticio y no real?

Uno de los grandes mitos de la humanidad –producto de esa ficción que nos constituye profundamente- es la búsqueda del tesoro. En el mundo griego, por ejemplo, la historia de *Los Argonautas en busca del Vello de Oro*. Todos los seres humanos soñamos con un tesoro, material, espiritual, sentimental... Eso está en lo hondo de nuestra condición. Otro es el del paraíso perdido. La ficción crea ejemplos, símbolos, de lo que está plenamente en la realidad cotidiana: que me toque la lotería, que encuentre un trabajo, que me cure de tal enfermedad, que fulanita o menganito me quiera... O qué feliz fui en tal ocasión, en tal lugar... En esos cuentos juego un poco con esos mitos, el tesoro, el paraíso perdido... Además en *All you need is love*, aparte de homenajear a los Beatles, comunico un mensaje explícito...

En *El desertor* nos afrentamos al tiempo de modo distinto al cronológico que marcan los relojes y al que estamos habituados. ¿Podemos considerar este juego dinámico del tiempo en la acción como técnica narrativa meriniana para provocar la curiosidad del lector?

Por un lado, sí. Pero no hay que olvidar que, frente a “el tiempo como flecha irreversible” que señalan los científicos –Stephen Hawking lo explica muy bien- los humanos, contradiciendo las leyes de la física, podemos viajar al pasado mediante la memoria...Y la ficción, la literatura, es una especie de memoria materializada mediante palabras que tiene también esa virtud asombrosa de permitirnos “viajar en el tiempo” como escritores y como lectores.

El pintor en su obra artística suele dejar una firma y mensaje, estilo, marca personal que solo la minoría puede captar, y usted como escritor y poeta ¿qué mensaje desea transmitir a través de sus obras? ¿Hay algo que usted quiera dar a entender y al lector se le pueda pasar por alto en sus cuentos? ¿Podría darnos un ejemplo?

Lo bueno de la literatura es que el escritor pueda decir mucho más de lo que se propone. ¿Pudo imaginar Cervantes la cantidad de cosas diferentes que nos ha ido diciendo *El Quijote* desde que él lo escribió? Sin pretender en absoluto compararme con él, y citándolo como un homenaje a su obra inmortal, podría señalar ficciones mías en las que algunos lectores encontraron más de lo que yo pretendía. Aunque también sucede lo contrario, que hay textos que no comunicaron lo que yo creía que iban a transmitir. Citar ejemplos sería demasiado prolijo. Pero ya que acabamos de referirnos a ello, *All you need is love* –*Todo lo que tú necesitas es amor*- para conseguir ese mundo pacífico y bucólico ¿no?

No todos los escritores tienen el honor de poder pertenecer a la Real Academia Española. ¿Qué papel juega la palabra en la elaboración del cuento perfecto al que aspira cualquier autor?

Es un elemento fundamental. La palabra certera, precisa, es el alma de la ficción, y sobre todo del cuento, pues a mí me gusta señalar unos cuantos aspectos que caracterizan al cuento -empezando por la brevedad, la intensidad, la condensación narrativa, la concentración dramática, la concisión expresiva, la depuración de lo superfluo, la capacidad de sugerencia, la libertad formal...- y para ajustarlos hay que elegir las palabras más apropiadas. Encontrarlas es uno de los trabajos del escritor, precisamente...

Lleva usted un tiempo (dos años) sin publicar ninguna obra. ¿Quería preguntarle si actualmente está en ello? Y ¿si sería posible que nos diera una primicia?

Como dije antes, acabo de publicar mi edición en español actual del *Calila y Dimna* –es la primera vez que se hace tal actualización desde que el libro se publicó por vez primera en el siglo XIII- y en septiembre aparecerá una novela mía titulada *La décima musa* que, aunque transcurre en los tiempos actuales, trata de una pensadora española del siglo XVI, autora de un libro que fue muy celebrado en su tiempo pero que ha sido olvidado por culpa de un testamento paterno, descubierto a principios del siglo XX, que le negaba la autoría... Al hilo de eso hay historias de apropiaciones indebidas, amores, desamores, problemas familiares y laborales... Además, como uno de los protagonistas es un frustrado dibujante de cómics, en algunos capítulos he incorporado viñetas mías, también frustrado dibujante... En fin, que se trata de un libro con muchos matices, que he escrito a lo largo de bastante tiempo.

En resumen, podemos decir que el escritor José María Merino entiende que la literatura es una lectura de la realidad, un vehículo para comprender las fabulaciones que la interpretan. En un mundo donde no hay un conocimiento seguro de nada, la literatura tiene el mismo valor que el resto de explicaciones posibles. Las ficciones permiten entender el mundo desde la tentación de lo imposible, desde la intuición, puesto que se alcanza la revelación de aquello que la realidad esconde.

ALGUNAS PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA ABORDAR EL ANÁLISIS GRAMATICAL Y LA VOCALIZACIÓN EN EL AULA DE ÁRABE. Abdelmajid Amehdar. Universidad de Casablanca.

Introducción

La enseñanza del análisis gramatical¹ o *al-i'rāb* (الإعراب) y la vocalización o sea *aš-šakl* (الشكل) en el aula de árabe ha suscitado durante siglos mucha controversia. Sin embargo, en esta comunicación pretendemos reflexionar sobre estos aspectos inherentes al árabe clásico antes de ver las estrategias pedagógicas que se deben adoptar para solucionar el problema basándonos en las tendencias actuales en el aprendizaje del árabe como segunda lengua y en las aportaciones de los gramáticos árabes con miras a mejorar las habilidades lecto-escriturales de los alumnos de los centros docentes españoles y franceses en Marruecos.

El análisis gramatical

Aunque el árabe, en su forma clásica (AC), es una lengua declinativa, su sintaxis no es puramente casual. Asimismo, en el árabe estándar (AE), lengua de comunicación poderosamente sostenida por los medios de comunicación, las marcas casuales no desempeñan un papel esencial en la sintaxis de la oración ya que tienden a ser casi exclusivamente posicionales. De esta manera, se puede decir que la marca casual ya es algo irrelevante en la enseñanza del árabe.

Cabe señalar que la frontera entre el AC y el AE es fluctuante puesto que muchos clasicismos sobreviven y pueden surgir en cualquier discurso contemporáneo sea escrito u oral. Aun así, el AE se distingue entre otras cosas por su tendencia a no realizar oralmente todas las marcas flexionales conservando las que son lexicalizadas y las que tienen una marca escrita² (el dual, para el nombre y el verbo, el plural regular e irregular, etc.)

¹ Véase IBN MUḤAMMAD IBN QĀSIM AN-NAŪDĪ, 'Abd al-Raḥmān,(1988): *Hāšiyat al-Āyurrūmiyya fī 'ilm an-naḥw*. Al-Qāhira: Maṭba'at Būlāq (aṭ-Ṭab'a 4), p.22. Según este gramático árabe (1312-1392 JC.) el análisis gramatical es «La modificación de los finales de las palabras en virtud de la influencia, explícita o implícita, de los distintos regentes.» (Traducción hecha por el autor del siguiente artículo.)

«الإعراب هو تغيير أو آخر الكلم لاختلاف العوامل الداخلة عليها لفظاً أو تقديراً.»

عبد الرحمن بن محمد بن قاسم النجدي، حاشية الأجرومية في علم النحو، القاهرة: مطبعة بولاق، الطبعة 4، 1988، ص. 22.

De este modo, la concepción clásica del *i'rāb* considera que las desinencias casuales son indicadores de los significados de las palabras dentro de la oración, es decir que marcan su función. Así, la vocal *ḍamma* /-u/ (الضمة) de nominativo indica que la palabra que la lleva es sujeto, la *fathā* (-a) (الفتحة) de acusativo, que es complemento, y la *kasra* (-i) (الكسرة) de genitivo indica la aneición de una palabra a otra.

² Actualmente, la enseñanza del árabe ha de tener en cuenta, por una parte, el respeto de las normas de declinación que dejan huellas en la escritura, y por otra parte, la realización de las vocales breves casuales únicamente en los casos ineludibles de flexión en la expresión oral.

En efecto, desde el primer curso, la producción oral nos permite determinar, sin exhaustividad, los casos de declinación que se imponen muy pronto por su frecuencia y su carácter ineludible tales como las expresiones en acusativo, los plurales externos, los duales notablemente en estado de anexión (al-iḍāfa) (الإضافة), los nombres comunes declinables cuando son seguidos de un pronombre afijo, los complementos de raíces defectuosas, los díptotos³ (al-mamnū' min aṣ-ṣarf) (الممنوع من الصرف), los cinco nombres (al-asmā' al-jamsa) (الأسماء الخمسة), etc. Tomemos por ejemplo "Los cinco nombres"⁴ que tienen la particularidad de adoptar la vocal larga (/ū/, /ā/, /ī/) según el caso:

- a) yā'a ajūka (جاء أخوك.) → En nominativo.
- b) ra'aytu ajāka (رأيت أخاك.) → En acusativo.
- c) sallamtu 'alà ajīka (سلمتُ على أخيك.) → En genitivo.

Para evitar la incompreensión, el docente puede abordar este tipo de constituyentes oracionales en contexto diseñando actividades pertinentes que permitan a los alumnos descubrir las reglas gramaticales. Por ejemplo, localizar determinadas categorías gramaticales (N, V, C, A, P, SP...) y sus funciones en un texto sin dar más detalles, detectar los tres casos, rellenar huecos, etc. A modo de aclaración, proponemos la tarea que sigue:

Escribe aṣ-ṣayyādūna [Pescadores en nominativo] o aṣ-ṣayyādīna [Pescadores en genitivo]

- أكتب الصيادون أو الصيادين.
- ذهب إلى النهر.
- ḡahaba ilā an-nahri (Los pescadores fueron al río.)
- وجد أسماكاً كثيرة.
- waḡyada asmākan kaṡīratan (Los pescadores cogieron mucho pescado.)
- ذهب علي عند.....
- ḡahaba 'Alī 'inda..... ('Alī fue a casa de los pescadores.)

No obstante, para resolver el problema del análisis gramatical nos parece que se necesitan varias etapas suplementarias: podemos introducir desde el principio la escucha de textos literarios (cuentos, poemas, canciones, noticias...) que respetan al máximo las normas del i'rāb. Después de la escucha viene una lectura en voz alta y eventualmente una memorización total

³ Algunos sustantivos en singular (nombres propios o nombres de lugar en su mayoría), igual que algunos plurales irregulares, son calificados de díptotos (الممنوع من الصرف), (al-mamnū' min aṣ-ṣarf), literalmente: los que están privados de la terminación casual). Estos nombres no tienen más que dos sufijos de casos:

- Cuando el sustantivo es indefinido, o en una idafa (الإضافة), las terminaciones son -u (nominativo), -a (acusativo), y -a (genitivo), o bien sin añadir la nunación (التنوين) en los últimos casos.
- Cuando el sustantivo es definido, el genitivo es marcado por la -i habitual, como para los otros sustantivos que no son díptotos.

⁴ Los cinco nombres son: 'abun (padre de), 'ajun (hermano de), ḡamun (suegro de), fū (boca de), ḡū (dotado de). (أب، أخ، حم، فو، ذو)

o parcial. De hecho, tenemos que dar más prioridad al AE realizado oralmente sin flexiones sistemáticas. Con los principiantes proponemos, a título de ejemplo, trabajar los diálogos. Pero en espera de que el conjunto del dispositivo previsto se ponga en marcha, y que el usuario sea capaz de enfrentarse poco a poco al fenómeno de las flexiones, nos parece útil y muy rentable sumergirlo regularmente y bastante pronto en un "baño lingüístico" donde las vocales casuales serían naturalmente realizadas⁵. Esto podría hacerse mediante la escucha regular de textos grabados o a través de actividades prácticas para desarrollar las destrezas auditivas de los alumnos. Para ello, el profesor debe incorporar en su programación la escucha de los textos auténticos.

Aún más, los textos modernos (noticias, extractos de textos periodísticos, novelas...), nos dan la posibilidad de leer con una realización máxima de las vocales casuales. Paralelamente, en los diálogos se puede hacer una realización mínima de dichas vocales⁶. Mientras tanto, los escolares no deben percibir el i'rāb como patrimonio exclusivo de los gramáticos puesto que el sistema casual del árabe es particularmente sencillo. Su simplicidad se debe principalmente al hecho de que se basa en un análisis formal inmediato y no en un análisis complejo de funciones. Veámoslo con un ejemplo concreto:

En "al-baytu nazīfun" (البيتُ نظيفٌ) (La casa [está] limpia) "al-baytu" (البيتُ) es el tópico (مبتدأ) en nominativo y nazīfun (نظيفٌ) es el predicado en nominativo. En cambio, en "Kāna al-baytu nazīfan" (كان البيتُ نظيفاً) (La casa estaba limpia.) "kāna" (كان) es el verbo defectivo cancelador⁷ en perfectivo y "al-baytu" (البيتُ) es el nombre del verbo "kāna" (كان) en nominativo mientras que "nazīfan" (نظيفاً) es el predicado en acusativo.

Sin embargo, se puede observar también que esta forma tradicional de abordar el i'rāb desarrolla entre los alumnos una posición defensiva. En efecto, es necesario que los docentes enseñen el análisis gramatical de manera simple sin entrar en detalles del análisis tradicional de las funciones. En palabras de Ibn Jaldūn (1332-1406 JC.):

Conocer las leyes del análisis gramatical no es más que saber cómo funciona la lengua y no es un objetivo en sí mismo, por tanto hay grandes

⁵ Cfr. MOLINA RUEDA Beatriz (1987): "El i'rāb en la lengua árabe: una interpretación de orden fonético", Homenaje al Profesor Darío Cabanelas Rodríguez O.F.M. con motivo de su LXX aniversario, Volumen I. Granada: Universidad de Granada, pp.69-75.

⁶ Cabe señalar que el árabe no es la única lengua flexiva enseñada ya que en el alemán, el ruso, el vasco, el latín y el griego, las diferentes declinaciones son mucho más difíciles de usar que en árabe. Asimismo, desempeñan un papel decisivo dado que es absolutamente imposible descartarlas como se hace en árabe.

⁷ Los canceladores (النواسخ) ("an-nawāsij"): Se trata de los verbos defectivos "kāna" y sus análogos (المبتدأ) (المبتدأ) (كان وأخواتها), "kāda" y verbos afines (كاد وأخواتها) que ponen el tópico (al-mubtada') en nominativo y se le denomina "nombre verbal" (ism al-fā'il) (اسم الفاعل) y el predicado (al-jabar) (الخير) en acusativo, además de las partículas canceladoras ("inna" y sus análogas), (إن وأخواتها), ("mā" y sus partículas afines) (ما وأخواتها), la negativa absoluta (لا النافية للجنس) ("Lā an-nāfiyya li-l-ġins"). Consúltese: 'ABBĀS, Ḥasan (1983): *An-naḥw al-wāfi ma'a rabṭihi bi-l-asālib ar-rafi'a wa-l-ḥayāt al-muta'yaddida*. Al-Qāhira: Maṭba'at Dār al-Ma'ārif (aṭ-Ṭab'a 3), p.543.

حسن عباس، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، مصر، 1983، الطبعة الثالثة، ص.543.

gramáticos y especialistas en árabe que saben muchas de esas leyes pero si se les pide escribir dos líneas a un hermano o a algún ser querido o expresar por escrito una queja o intención lo hace sin acierto, [con muchas faltas] y no puede expresarlo como se debe ni comunicar su intención según el estilo de la lengua árabe. Del mismo modo, hay muchos conocedores de los estilos árabes y que se expresan en prosa y poesía sin distinguir gramaticalmente el sujeto del complemento directo, ni el nominativo del genitivo y tampoco dominan [un poco de] las reglas del árabe⁸.

Justamente, el análisis gramatical no debe ser el objetivo sino un medio para el uso correcto la lengua meta.

La vocalización

La vocalización ha suscitado durante mucho tiempo un ardiente debate dado que cada escuela está convencida de la legitimidad de su método: o bien poner absolutamente todos los signos vocálicos a fin de garantizar una lectura sin faltas, o bien aprender a leer sin dichos signos.

Esta segunda opción no procede de un capricho o de una moda, sino de la experiencia y de una reflexión profunda sobre el proceso de adquisición de la lectura. Algunos profesores preconizan una enseñanza del idioma árabe con todos los signos vocálicos, porque para ellos es lo único que garantiza una buena asimilación de los mecanismos de la habilidad de la lectura. De este modo, se aplica el método tradicional seguido desde hace siglos para garantizar una lectura correcta, tomando como referencia el Corán y la poesía.

Normalmente, un alumno interesado puede poner en práctica todo lo que ha aprendido en la escuela puesto que los anuncios, la prensa... le permiten ponerse en contacto con la lengua real. Así, la lectura se lleva a cabo sin dificultades puesto que la mayoría de los textos se escribe sin vocales. Entonces, hay que descartar los signos vocálicos, sobre todo cuando la palabra no plantea problemas de comprensión.

Sin embargo, las divergencias más importantes surgen cuando se aborda la notación de la “hamza” (الهَمْزة) y de la geminación consonántica (la “šadda”) (الشدة). ¿Estos signos tienen las mismas normas que los signos vocálicos? Si bien es cierto que la “hamza” (أ - إ - ئ - ؤ - ة - ء) es una consonante como las demás, hay que tener en cuenta el uso de la tipografía árabe que la descuida a

⁸ IBN JALDŪN AL-ḤAḌRAMĪ, Muḥammad (1960): *Muqaddimat Ibn Jaldūn*, (Al-ʿYuzʿ at-tālit) Al-Qāhira: Laʾynat al-Bayān al-ʿArabī (aṭ-Ṭabʿa 3), p. 1277. (Traducción hecha por el autor del siguiente artículo.)

« إن العلم بقوانين الإعراب إنما هو علم بكيفية العمل وليس هو نفس العمل. ولذلك تجد كثيرا من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة العربية المحيطين علما بتلك القوانين إذا سئل في كتابة سطرين إلى أخيه أو ذوي مودته أو شكوى ظلامته أو قصد من قصوده أخطأ فيها الصواب وأكثر من اللحن ولم يجد تأليف الكلام لتلك العبارة عن المقصود فيه على أساليب اللسان العربي. وكذا تجد كثيرا ممن يحسن هذه الملكة و يجيد التفنن في المنظوم والمنثور وهو لا يحسن إعراب الفاعل من المفعول ولا المرفوع من المجرور ولا شيئا من قوانين صناعة العربية.»

ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، الجزء الثالث، لجنة البيان العربي، القاهرة 1960، الطبعة الأولى، ص.1277.

menudo, cuando no la nota de forma incorrecta. Nos parece preferible escribirla a lo largo del aprendizaje y llamar la atención de los alumnos sobre su tratamiento en los documentos auténticos que se trabajan en clase. En cuanto a la “šadda” (ّ), a veces es inherente a un esquema y resulta necesaria para la lectura y la comprensión. Por ejemplo “darasa” (درس) (estudiar), “darrasa” (درّس) (enseñar) a menos que el contexto no sea suficientemente explícito, pero en las palabras tales como “ḥattà” (حتى) (hasta) o “lākinnahu” (لكنه) (pero) podemos quitarla, porque no estorba la comprensión, y además la geminación se realiza obligatoriamente.

De esta forma, el aprendizaje del árabe debe basarse en el grado de predictibilidad de las vocales⁹, y también sobre la asimilación del sentido global del enunciado que permite inferir la elección coherente entre varias posibilidades de vocalización. Por ejemplo en (كتب) “kutub” / “kataba” (libros/ escribió) evitando los signos vocálicos para favorecer la búsqueda del significado que es el objetivo de la lectura.

Para nosotros, la prensa árabe es un soporte particularmente adecuado para poner en práctica este método. Por lo tanto, podemos explicar a los alumnos que pueden leer sin vocales, e invitarlos a leer periódicos, revistas... (noticias de deporte, programas de televisión, publicidad, etc.), lo que favorece el desarrollo de las habilidades de lecto-escritura. En cambio, recurrir a las vocales cuando se aborda explícitamente la gramática es sistemático: (كتابه) “kitābuhu” (su libro) en nominativo, (كتابه) “kitābahu” (su libro) en acusativo, (كتابه) “kitābihi” (su libro) en genitivo.

De hecho, estos signos tienen una función específica durante las actividades en clase. En lo que se refiere a los alumnos que han aprendido a leer con todas las vocales, es de notar que éstos se desvían fácilmente ante un texto periodístico o literario, mientras que los que han aprendido a leer sin vocales llegan relativamente pronto a leer los extractos de prensa o textos de cualquier naturaleza.

En cualquier caso, hay que abordar los aspectos lingüísticos del AE combinando la reflexión gramatical y el uso de la lengua meta, lo que permitirá a los escolares analizarlos metalingüísticamente como paso previo a su adquisición y, consecuentemente, a su empleo en la comunicación sin profundizar en la comprensión de las estructuras del sistema lingüístico de la lengua meta. De esta manera, las actividades de apoyo lingüístico tienen que estar bien contextualizadas y han de presentar muestras de lengua reales donde no se produzca ambigüedad alguna. Igualmente, las tareas prácticas han de facilitar a los alumnos un aprendizaje autónomo de la gramática árabe siempre dentro de un uso significativo de la lengua. De igual modo, los ejercicios deben acostumar a los usuarios a pensar, discutir, analizar, inferir reglas, para lo cual han de expresarse. En este sentido, la gramática árabe debe ser concebida como una herramienta al servicio de la comunicación. Por

⁹ Conviene distinguir la vocalización interna de la palabra de la vocalización externa (las vocales finales). En lo que se refiere a las vocales internas, éstas deben ser rigurosa y sistemáticamente marcadas en la presentación del léxico. También, las vocales internas de las formas derivadas, deben ser rápidamente conocidas por su gran regularidad, ya que son siempre predecibles.

lo que las estructuras gramaticales presentadas en contexto han de facilitar el uso del AE de modo correcto. Al respecto, Al-Ŷāḥiẓ (775-868 JC.) advierte que:

En cuanto a la gramática, no haga que el niño se preocupe mucho por ella, salvo en la medida en que lo aparta de las correcciones del lenguaje, y de la incomprensión propia de los ignorantes. Dicha ignorancia se plasmará en cuanto escriba prosa, lea poesía, o describa algo¹⁰.

A nuestro entender, la vocalización, igual que el análisis gramatical, no debe ser un fin en sí misma, sino un medio para perfeccionar la lengua meta.

Conclusión

El análisis gramatical debería ser más flexible para abrir nuevas alternativas a los escolares. Para comprender sus automatismos sería mejor introducirlo gradualmente en los niveles avanzados mediante actividades prácticas y significativas para que los alumnos no caigan en la desmotivación y la apatía escolar.

Igualmente, hay que tomar en consideración, por un lado, el respeto de las normas de declinación que dejan huellas en la escritura, y por otro lado, la realización de las vocales breves casuales únicamente en los casos ineludibles de flexión en la expresión oral. Además, hay que determinar, sin exhaustividad, los casos de declinación que se imponen muy pronto por su frecuencia y su carácter ineludible.

En cuanto a los signos vocálicos, éstos se pueden utilizar para que el texto sea menos ambiguo y más comprensible, sobre todo en los niveles iniciales. No obstante, hay que tomar en consideración que el hecho de vocalizar todas las palabras puede incidir negativamente en el aprendizaje.

Lógicamente, los escolares han de tener en cuenta que el árabe no marca obligatoriamente todas las vocales breves, ni las geminaciones que se dan en el texto. Por consiguiente, la vocalización no es un requisito previo para leer y escribir correctamente en árabe, sobre todo cuando la palabra no plantea problemas de comprensión.

Por último, el análisis gramatical y la vocalización no pueden hacerse en detrimento del contexto, y del objetivo diseñado que debe ser la comunicación

¹⁰Al-Ŷāḥiẓ (775-868 JC.), cuyo nombre real era Abū 'Utmān 'Amr Ibn Baḥr al-Kinānī al-Baṣrī (de Basora) fue un famoso intelectual árabe. Fue un escritor de prosa en árabe y autor de obras de literatura árabe, biología, zoología, historia, filosofía islámica, psicología y teología. Citado por ḤUSAYN AL-DALĪMĪ, 'Ali wa-'ABD AL-KARĪM AL-WĀ'ILĪ, Su'ād (2009): *Ittiyāḥāt ḥadīṭa fī tadrīs al-luġa al-'arabiyya*. 'Ammān: Maṭba'at Ŷidārā 'ālam al-Kutub al-ḥadīṭa, p.196. (Traducción hecha por el autor del siguiente artículo.)

«وأما النحو فلا تشغل قلب الصبي به، إلا بقدر ما يؤديه إلى السلامة من فاحش اللحن، ومن مقدار جهل العوام في كتاب إن كتبه، وشعر إن أنشده، وشيء إن وصفه.»

على حسين الدليمي وسعاد عبد الكريم الوائلي، اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية، مطبعة جدارا، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، 2009، ص. 196.

y el dominio de la lengua como dice el gramático árabe Abū al-Aswad ad-Du'alī (603-688 JC.) en el siguiente verso:

wa-lastu bi-naḥwīyin yalūku lisānuhu wa-lakin salīqiyyun aqūlu fa'u'ribu
(وَأَلَسْتُ بِنَحْوِيٍّ يَلُوكُ لِسَانَهُ وَلَكِنْ سَلِيقِيٍّ أَقُولُ فَأَعْرِبُ)

(No soy un gramático purista que no se permite cometer errores, sino un nativo que habla por naturaleza.)

Bibliografía:

- 'ABBĀS, Ḥasan (1983): *An-naḥw al-wāfī ma'a rabṭihi bi-l-asālib ar-rafi'a wa-l-ḥayāt al-muta'addida*. Al-Qāhira: Maṭba'at Dār al-Ma'ārif (aṭ-Ṭab'a 3), 730 pp.
- AL-JILĀNĪ, Yibrīl (1990): "Al-luga al-'arabiyya, ahammiyyatuhā wa-kayfiyyat tadrīsihā", en *al-Ma'alla al-Magribiyya li-Tadrīs al-Lugāt*, n° 2, pp.23-31.
- ARVIDE CAMBRA, Luisa María (1997): "Apuntes sobre métodos de enseñanza y técnicas de aprendizaje de la lengua árabe (I)", en *Anaquel de Estudios Árabes*, n° 8, pp. 41-56.
- DICHY, Joseph (1981): "Pour un apprentissage environnemental de l'arabe", en *Arabica: revue d'études arabes et islamiques*, n° 28, pp. 388-401.
- ḤUSAYN AL-DALĪMĪ, 'Alī wa-'ABD AL-KARĪM AL-WĀ'ILĪ, Su'ād (2009): *Ittiyāhāt ḥadīṭa fī tadrīs al-luga al-'arabiyya*. 'Ammān: Maṭba'at Yīdārā 'ālam al-Kutub al-ḥadīṭa, 488 pp.
- IBN JALDŪN AL-ḤAḌRAMĪ, Muḥammad (1960): *Muqaddimat Ibn Jaldūn*, (Al-Ŷuz' 3) Al-Qāhira: La'ynat al-Bayān al-'Arabī (aṭ-Ṭab'a 3).
- IBN MUḤAMMAD IBN QĀSIM AN-NA'YDĪ, 'Abd al-Raḥmān,(1988): *Ḥāšiyat al-Āyurrūmiyya fī 'ilm an-naḥw*. Al-Qāhira: Maṭba'at Būlāq (aṭ-Ṭab'a 4), 124 pp.
- KOULOUGHLI, Djamel Eddin (2007): *L'Arabe*, París, Presses Universitaires de France, 128 pp.
- MARTÍ TORMO, Vicente (2012): "Metodología pedagógica e investigación en el campo de la enseñanza y aprendizaje del árabe como segunda lengua: elementos para un estado de cuestión", en *MEAH*, n° 61, pp. 37-60.
- MOLINA RUEDA, Beatriz (1985-6): "Algunos aspectos metodológicos de la enseñanza de la gramática árabe", en *MEAH*, n° 34-35, pp. 307-322.
- _____ (1986): *La reforma de la gramática árabe: en torno a algunos proyectos de simplificación* (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1987): "El i'rāb en la lengua árabe: una interpretación de orden fonético", Homenaje al Profesor Darío Cabanelas Rodríguez O.F.M. con motivo de su LXX aniversario, Volumen I. Granada: Universidad de Granada, pp.69-75.
- SALEH ALKHALIFA Waleed (2003): "Dificultades específicas en el aprendizaje de la lengua árabe por los hispanoparlantes", en *Aljamía* n° 15, pp. 37-41.
- _____ (2001): "El árabe como lengua extranjera en la enseñanza universitaria (La lengua árabe: instrumento de comunicación)", en *MEAH*, n° 50, pp. 301-314.

على حسين الدليمي وسعاد عبد الكريم الوائلي، اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية، مطبعة جدارا، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، 2009، 488 صفحة.

ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، الجزء الثالث لجنة البيان العربي، القاهرة الطبعة الثالثة، في 1960، أربعة أجزاء.

حسن عباس، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، مصر، 1983،

الطبعة الثالثة، 730 صفحة.

عبد الرحمن بن محمد بن قاسم النجدي، حاشية الأجرومية في علم النحو، القاهرة: مطبعة بولاق، الطبعة 4 ، 1988، 124 صفحة.

الجيلاني جبريل: «اللغة العربية: أهميتها وكيفية تدريسها» في المجلة المغربية لتدريس اللغات، عدد 2، 1990، ص. 23-31.

FRANCISCO DE QUEVEDO: ¿"GRAMÁTICO" O "LINGÜISTA" DE SU ÉPOCA? Habiba Khattou. Profesora de la Universidad Ibn Zohr de Agadir.

Toda tentativa de definición del siglo XVII, en pocas líneas, puede conducir a la distorsión de la realidad. Pero lo que llama la atención al observador de esta época son sus profundas contradicciones. En efecto, este siglo se marca, por un lado, por la decadencia política y económica de España. Y por otro, se ha llegado, incluso, a considerar este periodo como -artísticamente- el mejor de la historia de España. Juicio que se fundamenta en la diversidad y profundidad de las obras literarias, así como en la originalidad de ciertas plumas que sobresalieron en esta época.

En esta pululación de plumas nos ha parecido interesante considerar, como objeto de estudio, un autor que ha sellado su época con sus aportaciones al campo de la literatura y supuestamente al campo de la lengua.

La elección de Francisco de Quevedo y Villegas no es arbitraria, sino que emana del interés que despiertan las reflexiones lingüísticas encerradas en su obra que queremos desarrollar y convertir en objeto de estudio en este artículo.

Si el refrán español dice: « de la nada, nada nace », nosotros vamos a ir contracorriente de este dicho. Partiremos de la lengua de Quevedo y los juicios emitidos acerca de ésta (la nada); el desarrollo y explotación de los mismos constituirán el nacimiento de la idea de Quevedo 'lingüista' o 'gramático' de su época. Dicho de otro modo, ¿podemos considerar a Francisco de Quevedo como "gramático" o "lingüista" a la luz de sus reflexiones lingüísticas y la práctica de sus ideales? Se puede propiciar una respuesta positiva a este interrogante a partir de sus críticas y cuestionamientos de las normas lingüísticas, su uso particular de la lengua y la coincidencia de sus ideas con las de ciertos lingüistas modernos.

Crítica y cuestionamiento de las normas lingüísticas

Es un hecho constatable la variedad de obras en las que Francisco de Quevedo aparece como "gramático" o (teorizador) de la lengua: *Cuento de cuentos* (1626), *La Culpa latiniparla* (1624), *Obras festivas y satíricas* (1625), *La Perinola* (1633)¹, etc. Este abanico de obras quevedianas abunda, en general, en reflexiones de índole lingüística y metalingüística, esto es, especulaciones en torno a la lengua - como medio de expresión - y al lenguaje - como capacidad que tienen los seres humanos para expresarse. Así pues, teniendo muy en cuenta el amor a la madre patria (España) y para desahogarse de su disconformidad respecto a la situación socio-política y económica que vivía su

¹ Obras citadas aquí en *Obras Completas*, Edición, introducción y notas de Felicidad Buendía, Madrid: Aguilar, 1966.

país, optó por la vía de la crítica agria y despiadada, pero constructiva, como medio para rescatarlo del caos en que se hallaba inmerso. Debido a su condición de escritor, el látigo de sus críticas flageló, en particular, el área lingüística a la que dedicó varias obras de las que se destaca *Cuento de cuentos*, un compendio de textos “donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación por don Francisco de Quevedo”, citando literalmente la afirmación del propio Quevedo².

Quevedo, que actúa como paladín de una lengua pura y libre de los barbarismos que en ella se infiltran por culpa de usos vulgares, confiesa que su opúsculo pretende ser una guía puesta a la disposición de sus compatriotas que comparten con él la misma preocupación: la salvaguarda del castellano. Debemos entender del concepto “pureza de la lengua” una especie de inmunidad o vacuna que garantiza el uso correcto de la morfosintaxis, de la retórica, de los giros idiomáticos y demás mecanismos del funcionamiento de la lengua como medio de comunicación y como medio de expresión. Dicho de otro modo, se trata de una herramienta que permite purgar la lengua de todo aquello que, a juicio de los literatos, no conviene utilizar, porque acarrea una degeneración paulatina e inevitable de este medio verbal de comunicación. Este interés por el uso correcto del idioma lo refleja la expresión (...) “barridas de la conversación por don Francisco de Quevedo”, esto es, nuestro autor se considera como autoridad legítima que confiere a sí mismo plenos poderes para defender la lengua. Ahora bien, ¿quién es Quevedo para hacer una afirmación tan contundente y adoptar la actitud de defensor de su lengua materna?

Una justificación plausible para esta actitud tomada por nuestro autor radica en su patriotismo y en los sueños de gloria y de grandeza para la España de aquellos tiempos. Hecha esta advertencia, podemos conjeturar que Quevedo asociaba la idea de la inseparabilidad de la grandeza de una nación junto con la grandeza y esplendor de su idioma como elemento imprescindible para dar a conocer su cultura y para afianzar, en consecuencia, su poderío. A este respecto afirma en *Obras festivas*:

Por ciertas personas deseosas del bien común y de que pase adelante la república (...) no usen ni pueden usar de los vocablos y modos de decir que por ésta se los veda; y haciendo lo contrario, se les agravarán y darán las penas merecidas³.

Dice más adelante:

Primeramente se quitan todos los refranes, y se manda que ni en secreto ni en palabra se aleguen (...) quítanse las significaciones de las colores, que son muy enfadosas (...) quítanse también las letras de anillos o cintillos (...)⁴.

² *Idem*, p.363.

³ *Idem*, p.59.

⁴ *Idem*, p.60.

Cuando Quevedo rechaza ciertos giros expresivos, fundamenta su rechazo en la incongruencia y la no concordancia de dichos vocablos o giros con su particular visión del uso lingüístico de los mismos; por ello no duda en dictar la orden de excluirlos de la conversación debido a su marcada rusticidad. Una decisión de este calibre nos enfrenta al siguiente interrogante ¿Quién decide la trayectoria de la lengua, el individuo o la sociedad? ¿Quién la hace y le insufla vida?

Nos parece justificado recurrir a las aportaciones de la lingüística moderna para cerciorarnos de que la lengua es un producto de la sociedad y de que todos los cambios que la afectan son obra de la comunidad que la habla; mientras que el individuo no es más que un usuario temporal de ese bien social y no puede apropiárselo sino momentáneamente para los fines de expresión y comunicación con los demás miembros de la misma comunidad.

El colmo del espíritu lingüístico vanguardista de Quevedo lo constituye su rechazo de la gramática que organiza el uso de la lengua. Nuestro autor se conoce por su actitud reacia frente a las gramáticas que se han escrito hasta su época, y muy concretamente a la gramática de Antonio de Nebrija. Dice a este respecto:

Ninguno ha escrito gramática; hablamos la costumbre, no la verdad, con solecismos⁵.

Una aserción tan trascendente que refleja la actitud del autor frente a la lengua marca la cumbre de su particular cosmovisión lingüística. Negar tajantemente los esfuerzos previos de quienes le precedieron en su intento de sentar las bases lógico-sintácticas del español admite dos interpretaciones: primero un desprecio solapado hacia los autores que se esforzaron por elaborar una gramática de su lengua, especialmente Nebrija; segundo, una rebelión contra las normas estancadas, reaccionarias y que ya no podían abarcar la nueva realidad de un idioma en expansión. Una postura tan radical demuestra el espíritu vanguardista de Quevedo que cuestiona un libro capital en la historia de la lengua española que, en su tiempo, fue un acontecimiento celebrado con todos los honores, porque ha dado un paso decisivo en el reconocimiento de la identidad propia del castellano frente a las lenguas romances europeas derivadas del latín vulgar y, también, en el afianzamiento de la identidad cultural de la nación española.

El hecho de cuestionar un libro capital en la historia de la lengua española pone en tela de juicio la validez y eficacia de las normas gramaticales. Según Quevedo, estas reglas no son más que trabas que obstaculizan la fluidez expresiva que él anhela. Y el fruto de este espíritu vanguardista es el uso particular que hará de su lengua.

⁵ *Idem*, p.366.

Uso especial de la lengua según Quevedo

Quevedo se distingue en otras cuestiones lingüísticas. Aludimos al uso especial que hace de la lengua. Es famoso en su acto de escritura, por su salto por encima de las normas gramaticales resultando así construcciones inusitadas lógicamente hablando. A título de ejemplo mencionamos el uso particular de los nombres propios. Esto es, Quevedo atribuye a nombres abstractos, a adjetivos e incluso a frases hechas el valor y función de nombre propio. Dice el propio autor:

Esta Vanidad fue casada con su tío Descuídeme, y tuvieron por hijos a Aunque no queráis y a Galas quiero.⁶

Más adelante afirma:

El Desastre fue casado con No Faltaré, y tuvieron por hijos a la Desdicha y a la Necesidad⁷.

En estos dos ejemplos, nuestro escritor, convertido en “gramático”, se aparta de la estructura común donde se suele respetar la secuencia de los elementos que la constituyen. A título de ejemplo, en el siguiente enunciado “tuvieron por hijos a Aunque no queráis y a Galas quiero”, se deja de lado la oración normal que se genera gracias a las reglas de distribución y combinación de los elementos que aparecen en el eje sintagmático, y, en vez de tener un sustantivo (en nuestro caso, un nombre propio) tras “tuvieron por hijos a” aparece una subordinada concesiva “Aunque no queráis” y otra oración simple “Galas quiero”.

No obstante, podemos interpretar esta transgresión de la lógica semántica de la lengua por parte de Quevedo por la distancia que mantiene éste frente a las pautas que regulan el uso de la lengua tanto para fines puramente comunicativos como estéticos.

Esta conducta a la que se aferra el autor está vinculada con el constante cuestionamiento que hace de la eficiencia y validez de las gramáticas del castellano que se han confeccionado hasta su época.

En este sentido, varios críticos y estudiosos de la obra de nuestro autor prestaron su atención a la presencia de esta enumeración caótica en los escritos quevedescos y apuntan, en su mayoría, que este tipo de desorden provocado en las estructuras de la lengua no puede disociarse, en el caso de Quevedo, de la denuncia de los defectos sociales: cuanto más aguda y grave es la lacra criticada, más recia es la distorsión que sufre el lenguaje como consecuencia del salto de las reglas que normalizan su empleo. De todo este abanico de estudiosos de la obra de Quevedo, destacaremos a Manuel Durán que comenta a este respecto:

⁶ *Idem*, p.44.

⁷ *Idem*. p.45.

Quevedo insiste en lo inconexo de las palabras: sus enumeraciones son la reverberación de este mundo desencajado que lo persigue y lo llena de angustias⁸.

O cuando dice:

El estilo de Quevedo nos presenta, ante todo, palabras en lucha encarnizada con otras palabras⁹.

Estas dos aseveraciones realzan el modo en que Quevedo, en su labor transgresora de las estructuras básicas del idioma, procura hacer del lenguaje una prolongación de la realidad. De hecho, la lengua es un medio imprescindible de la comunicación y, como tal, no puede quedar al margen de la situación que se vive en la sociedad. No olvidemos que la lengua siempre ha sido y sigue siendo un campo fértil que el hombre puede abonar con su ingenio y al cual puede aportar cosas nuevas, suprimir otras, cambiar, reestructurar, mezclar, etc. para adaptarlo a sus necesidades expresivas.

Algunas coincidencias entre el ideario lingüístico de Quevedo y los planteamientos lingüísticos modernos.

El puesto de Quevedo como “gramático” y aún más como promotor de la evolución lingüística se lo garantiza la coincidencia que existe entre su ideario lingüístico y los planteamientos teórico-lingüísticos actuales. De estas coincidencias citamos su propia concepción de la lengua. Esto es, Quevedo considera la lengua incapaz de expresarlo todo, por eso procura dar más libertad a las palabras para decir lo indecible, y a la lengua en su totalidad liberándola de las reglas gramaticales que van en contra de sus pretensiones expresivas y estilísticas. En una palabra, nuestro autor era paladín de la libertad de expresión en el sentido de no supeditarse a la tiranía de las normas gramaticales y sintácticas.

Sin lugar a dudas esta ruptura de la lógica de la lengua encierra cierta ambigüedad lingüística, pero es una ambigüedad intencionada, a través de la cual, Quevedo invita al lector a descifrar su mensaje, y a descodificar su lenguaje. Esta violación de las normas gramaticales, además del efecto de “sorpresa” que crea en el lector, representa una especie de código secreto o clave mediante la cual el receptor puede acceder a la interpretación y a la comprensión de las intenciones del artista Quevedo, convertido en “gramático”. Es, también, tema de actualidad hacer del lector cómplice en el acto de escritura.

El planteamiento más lingüístico y moderno de Quevedo lo constituye su propia lengua. Si la sometemos al método sociolingüístico moderno y precisamente al de William Labov¹⁰ y a los dos postulados por él subrayados: lengua/espejo de la sociedad y primacía de la lengua (gramática) o primacía del pensamiento,

⁸ DURÁN, M. (1978): *Quevedo*. Madrid: Ed. Distribuciones, p.45.

⁹ *Idem*, p. 45.

¹⁰ LABOV, W. (1972): *Sociolingüística moderna*. París: University of Pennsylvania Press.

nos cercioramos de que, efectivamente, el lenguaje de Quevedo constituye un reflejo y una parte del panorama enredado y confuso de la España del siglo XVII, aspecto que fue subrayado por la crítica Mirta González en la siguiente afirmación:

Quevedo buscaba la estabilidad de España, el orden en la corte y en la sociedad, pero su lenguaje era la inestabilidad pura. Trató de combatir el caos con el caos¹¹.

En cuanto al segundo postulado de Labov sobre lo que prevalece, si es la lengua o el pensamiento, una lectura de las obras de Quevedo revela la prioridad especial que éste otorga a la lengua como soporte del pensamiento, lo cual justifica su habilidad verbal y la gran comodidad con la que manipula y reinventa el lenguaje. A este respecto, el crítico Amedée Mas, tras el análisis de un corpus formado por varias obras de Quevedo, apunta que la lengua prevalece ante el pensamiento en el ideario estético de nuestro autor. Dice:

Ya lo hemos visto, a lo largo de nuestros análisis, (Quevedo) se deja llevar en su sátira, no siempre por el hilo de las ideas o de las cosas, sino más bien por el hilo de las palabras. Su juego satírico es, en primera instancia, un juego verbal¹².

La misma opinión la comparte la crítica y estudiosa de la obra de Quevedo, Mirta González, quien afirma:

El idioma parece en Quevedo previo al pensar (...) idioma y pensamiento le nacen tan intrincadamente juntos, que, al intentar separarlos, se desmoronan ambos¹³.

Además de la trascendencia que cobra la lengua en el conjunto de los escritos de Quevedo, tanto en prosa como en verso, ambas afirmaciones ponen de manifiesto la coincidencia que existe entre el ideario lingüístico de nuestro autor y los planteamientos teórico-lingüísticos actuales.

Para resumir lo antedicho, podemos afirmar que nuestro autor se ha armado de su vanguardismo y con la agudeza de su ingenio para arremeter contra los solecismos y para poner en tela de juicio las normas lingüísticas que, desde su óptica, más bien eran argollas que trababan la fluidez expresiva que él deseaba.

Ahora bien, conocida la actitud teórica y práctica de Quevedo frente a la lengua, en general, y a la gramática, en particular, podemos hablar de la suerte que corrieron sus aportaciones lingüísticas.

¹¹GONZÁLEZ, M. A. (1993): *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo*. New York: Peter Land Publishing, p.12.

¹² Palabras del crítico Amedée Mas, introducidas en el libro de M. A. González, *Op.cit.*, p.13.

¹³ GONZÁLEZ, M. A., *Op.cit.*, p.3.

Cierto es que nuestro autor/"gramático" pretende influir en la lengua castellana, en su destino, evolución y desarrollo. Sin embargo, y como se nota, sus reflexiones y propuestas relativas a la lengua eran de circunstancia, es decir que no han tenido vigencia en la actualidad: los modos de habla "barridos de la conversación" por él, todavía siguen usándose, y nadie es partidario de su especial uso de la lengua, porque todo este ideario lingüístico responde sólo a la conciencia lingüística de Quevedo (individual) y no a toda la comunidad lingüística (colectiva). La lengua constituye un bien social y no personal.

Así llegamos a la conclusión de que no podemos considerar a Quevedo como "lingüista" o "gramático" con nuestros parámetros de evaluación recientes, sino que sus reflexiones lingüísticas y la práctica de las mismas constituyen audaces planteamientos lingüísticos que lindan con la actualidad. Esto es, aplaudimos la labor lingüística de Quevedo que llegó a imponerse, visto el momento crítico, como autoridad lingüística y como una referencia obligatoria a la hora de hablar del Siglo de oro y de su lengua.

Bibliografía:

- QUEVEDO, Fco. de (1966): *Obras Completas*. Edición, introducción y notas de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar.
- GONZÁLEZ, M. A. (1993): *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo*. New York: Peter Land Publishing.
- DURÁN, M. (1978): *Quevedo*. Madrid: Ed. Distribuciones.
- LABOV, W. (1972): *Sociolingüística moderna*. París: University of Pennsylvania Press.

DIMENSIÓN ESPECULAR EN LA NOVELÍSTICA DE REINALDO ARENAS.
Rachid Azhar. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ain Chock.
Universidad Hassan II, Casablanca.

Introducción

El presente estudio es una aproximación a las técnicas del relato especular o la *mise en abyme*, que crean una especie de espejismo, en algunas obras del escritor cubano Reinaldo Arenas. Así que, en primer lugar, estimo oportuno dar a conocer la figura del autor poco conocido, así como las obras del corpus. A continuación, aportaré un breve acercamiento teórico a la técnica de la *mise en abyme* o el relato especular y su incidencia en la intertextualidad narrativa. Luego, analizaré la dimensión espejeante en las obras seleccionadas, aportando ejemplos concretos sacados de las mismas.

Autor, corpus y argumento

Reinaldo Arenas (1943-1990) es un escritor cubano que, de joven, se sumó a la Revolución como guerrillero. Pero pronto es tachado de “contrarrevolucionario”, dado que la temática de sus novelas no obedece a la línea ideológica impuesta por el gobierno castrista. Por lo que sus novelas fueron prohibidas en Cuba, y a partir de ese momento y en adelante tuvo que esconder sus manuscritos para no ser confiscados por las autoridades. Fue perseguido siniestramente, detenido y encarcelado varias veces por disidente y homosexual. Tras muchas torturas, trabajos forzados y varios intentos fracasados de escapar de Cuba, consiguió por fin huir de la Isla, infiltrándose entre los marielitos (del éxodo del Mariel) en 1980. En su exilio en Miami, muchos intelectuales le dieron la espalda por sus ideales contrarrevolucionarios. En Estados Unidos, Reinaldo Arenas, enfermo en fase terminal, se suicidó el 7 de diciembre de 1990, a los 47 años de edad. Atribuye la responsabilidad de tal acto a Fidel Castro, en una carta de despedida, por impedirle vivir libremente en su país.

Reinaldo Arenas ha dejado una densa producción literaria que supera los veinte libros (que incluyen novelas, poemas, relatos breves y obras de teatro). Arenas, junto a Severo Sarduy, es considerado uno de los principales continuadores del neobarroquismo cubano inaugurado por la obra de Lezama Lima.

Para el análisis de la técnica especular de la *mise en abyme* en la novelística de Arenas, optamos por el corpus siguiente: *El mundo alucinante* (1969), *La*

loma del ángel (1987) y *El portero* (1989)¹. La primera de dichas novelas fue llevada clandestinamente a Francia, hecho que acentuó la hostilidad del gobierno cubano hacia el escritor; la obra es una recreación mítica de la vida del cura mexicano Servando Teresa de Mier. El autor parte de crónicas autobiográficas del fraile mexicano, precursor de la independencia mexicana, transformándolas en un atrevido enunciado hiperbólico. La novela narra la odisea del cura, patriota rebelde e inconformista, y su interminable persecución por el sistema inquisitorial, a raíz de su heterodoxo sermón sobre la virgen de Guadalupe. En Francia, *EMA* -traducida al francés- tiene un gran éxito y es coronada como mejor novela extranjera, en 1969.

La loma del ángel es también una reescritura desenfrenada y paródica de la famosa obra clásica cubana antiesclavista, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde (publicada en 1882). Igual que en *EMA*, Arenas recoge los personajes y las situaciones anecdóticas de la obra de Villaverde, y los desfigura en una libre e irreverente reescritura paródica. El resultado es una novela llena de situaciones inverosímiles, delirantes y humorísticas.

El portero ocupa una situación particular dentro de la trayectoria vital y literaria de Arenas, por constituir una obra escrita en el exilio y que tematiza los padecimientos del desterrado cubano. En dicha obra Arenas echa una mirada implacable sobre los valores de la sociedad estadounidense. La novela parodia la tradición literaria de la fábula: los animales se comportan con más sensatez que los maníacos y excéntricos inquilinos de un lujoso edificio de Manhattan. *EP* ha quedado finalista en el Premio Médicis a la mejor novela extranjera en Francia (1988).

Aproximación teórica a la *mise en abyme*

La noción de *mise en abyme* tiene su origen, en cuanto que definición y teorización, en André Gide, que apunta:

Me gusta bastante encontrar en una obra de arte, así transpuesto a nivel de los personajes, el tema mismo de esta obra. Nada la esclarece mejor y establece con más seguridad todas las proporciones del conjunto. Así, en tales cuadros de Memling o de Quentin Metsys, un pequeño espejo convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la pieza donde se representa la escena pintada (...) lo que he querido en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y en la *Tentative amoureuse*, es la comparación con el procedimiento del blasón que consiste, en el primero, en poner un segundo *en abyme*².

Así, el término *mise en abyme* designa para A. Gide la imagen de un blasón que acoge, en su centro, una réplica miniaturizada de sí mismo; una suerte de

¹ En el presente trabajo manejo las ediciones siguientes: *El mundo alucinante* (1981). Barcelona: Montesinos; *La loma del ángel* (1987). Málaga: Dador ediciones; *El portero* (1989). Málaga: Dador Ediciones. Para las próximas referencias a dichas obras, usaré las abreviaturas EMA, LLA, EP, respectivamente, con el número de la página a continuación de la cita.

² Citado por DÄLLENBACH, L. (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, p.15. Traducción personal.

"blasón en el blasón"³. Partiendo de dicha propuesta de A Gide, Dällenbach define la *mise en abyme* como "todo enclave que mantiene una relación de similitud con la obra que la contiene"⁴.

Ahora bien, dicha noción clásica de la *mise en abyme* ha sufrido, desde Gide, una importante evolución, prestándose en la actualidad a un uso más extensivo. Las prácticas y experimentos de los nuevos novelistas, en este contexto, quedan abiertas y libres.

Dällenbach hace extensivo el concepto de *mise en abyme* a toda obra de arte donde se efectúa en la misma su "duplicación interior"⁵. En base a ello, el estudioso formula la definición del concepto en cuestión en estos términos:

(...) *mise en abyme* es todo espejo interno que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa⁶.

La reduplicación simple es el fragmento que mantiene con la obra que lo incluye una relación de similitud; la reduplicación repetitiva (o al infinito) es el fragmento que refleja también a la obra, pero a la vez a otro fragmento textual de igual función especular, y así al infinito. Por fin, la reduplicación especiosa (o aporística) es constituida por el fragmento que incluye la misma obra que lo encierra⁷.

Por su parte, J. Ricardou extiende todavía más el campo de acción de la *mise en abyme* que define como sigue:

La *mise en abyme* no es una operación netamente delimitable. Siempre encontramos una gran diversidad en el tratamiento del dispositivo analógico que la autoriza. Así, todo lo que, en el texto, se complace en establecer con cierta insistencia una relación de similitud, tiene tendencia a desempeñar (...) un papel de *mise en abyme*⁸.

En este sentido, Ricardou enumera una serie de prácticas de carácter especular, susceptibles de considerarse, por tanto, como *mise en abyme*: una micro-historia que revela el conjunto del texto, pasajes que reflejan o resumen una parte o la totalidad de la obra, desdoblamiento de una misma secuencia del relato, microscópica revelación del relato global, estrecha similitud entre las partes de este relato, etc.⁹

De este modo, tanto la aproximación de Dällenbach como la de Ricardou, coinciden en la idea de la similitud o el efecto del espejo como característica principal de la *mise en abyme*. Así, sobre las bases de dichas relaciones especulares, intentaremos determinar los aspectos del concepto mencionado en las novelas de Arenas, objeto de nuestro análisis.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 18. Traducción personal.

⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶ *Ibid.*, p. 52. Traducción personal.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ RICARDOU, J. (1973): *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, p. 69. Traducción personal.

⁹ Véase RICARDOU, J. (1967): *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, pp.167 y ss.

La *mise en abyme*, poniendo en perspectiva los aspectos de la obra de ficción y haciéndoles corresponder y espejear conduce al redoblamiento de la misma, a la vez que subvierte su linealidad y su unidad formal.

La técnica especular puede ser intertextual (o sea, que relaciona los textos del mismo autor) y tener funciones subversivas específicas; pues, la *mise en abyme* intertextual destruye la unidad de la obra como un espacio autónomo, cerrado, en la medida en que esta última mantiene relaciones especulares con otras obras, tanto en el plano de la escritura como temático. Ricardou recalca que, si unas similitudes se multiplican entre dos obras, "una se convierte en el espejo de la otra"¹⁰.

Análisis del componente especular en las obras seleccionadas:

En el contexto de la novelística areniana, se da una continuidad a nivel temático que rompe el carácter cerrado y "monolítico" de la obra de ficción. Por un lado, las obras que analizamos tematizan un ambiente hostil y carcelario. En efecto, la vida del fraile (EMA) constituye un ciclo interminable de encarcelamientos; Juan (EP) se siente constantemente asfixiado en el espacio neoyorquino deshumanizado; incluso, es encerrado en un manicomio, por haber tratado de comunicar con los animales. Del mismo modo, los esclavos de LLA viven como prisioneros, siempre atentos a las órdenes de sus amos, a la vez que evolucionan en un medio brutal y en unas condiciones infrahumanas.

Por otro lado, el carácter rebelde de los protagonistas es otro puente especular que une las tres obras. Pues, el fraile (EMA) aparece como el constante rebelde e inconformista. Juan se rebela también contra su labor mecánica de portero que, además, se ve "compelido a repetir gestos pomposos, frases y ademanes supuestamente gentiles" (p.100) a los presumidos inquilinos. En un momento dado, su rebeldía se expresa en estos términos:

De un momento a otro -y ya hablaba en voz alta- subiré a felicitarlos, brindaré con ellos (...) ¡No! -se gritó a sí mismo (...) Y allí mismo, junto a la gran puerta de cristal, el portero se quitó el uniforme, tira los guantes y el sombrero (...). (p.100)

En LLA, Dolores Santa Cruz es el prototipo de la esclava revolucionaria. Gracias a su trabajo arduo, logra su libertad y adquiere una propiedad, que luego se la quitan abusivamente. Así, con el fin de "pasar inadvertida, ser libre y conspirar " (p.84), Dolores se hace la loca, llevando a cabo actos revolucionarios:

(...) se reunía con negros cimarrones o sediciosos, incendiaba caballerizas y residencias, envenenaba banquetes señoriales, desataba plagas, contaminaba ríos y lagunas, llevaba y traía mensajes entre los palenques. (p.84)

Así, todos los protagonistas arenianos simbolizan la rebeldía contra los límites

¹⁰ RICARDOU, J. (1971): *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, p. 163.

dictados por la sociedad o contra una realidad hostil e insoportable.

El acto relacional se continúa con la presencia en LLA y EP de fragmentos que aluden al contexto ficticio de EMA. Éstos sirven como juegos de intertextualidad limitada al marco de la novelística areniana, que otorgan un valor de continuidad al conjunto de los tres textos. A modo de ejemplo, las peripecias del Pastor (J. Lóckpez) y sus fieles (EP), así como las de la condesa de Merlín (LLA), recuerdan las aventuras hercúleas del fraile peregrino:

(Mr Lóckpez y sus fieles logran) atravesar a pie toda Centroamérica, cruzar el Canal de Panamá por debajo del agua, recorrer los desiertos mexicanos con sus incesantes delincuentes y finalmente a nado (...) ganar la frontera con los Estados Unidos. (p.31)

(La Condesa) Llevada por las corrientes del Golfo y por las brisas marinas (...) la distinguida dama entraba una semana más tarde en el Mar Mediterráneo donde, siempre sin esfuerzo y con suma gracia, arribó a su patria adoptiva por el puerto de Marsella. (p.75)

Así, aunque aparentemente diferentes, los textos arenianos forman una cierta cadena, en la medida en que las distintas obras mantienen relaciones subterráneas. Por tanto, con motivo de las similitudes y de los múltiples "encabalgamientos" que la *mise en abyme* intertextual opera a través de las distintas novelas, es la noción de la obra, en tanto que totalidad cerrada, la que se halla trastornada. Como tal, la *mise en abyme* en cuestión destruye la unidad del texto a causa de los encabalgamientos y repeticiones que introduce.

Cabe examinar también la relación especular que el propio texto mantiene consigo mismo, dando lugar a una "duplicación interior"¹¹. La *mise en abyme* intratextual se vincula básicamente con la dimensión temporal de la obra, como observa Dällenbach. Así, en función del lugar que ocupa la reduplicación en la cadena narrativa, el teórico mencionado distingue tres tipos de *mise en abyme*:

- Prospectiva: refleja antes de tiempo la historia por venir.
- Retrospectiva: refleja posteriormente la historia cumplida.
- Retroprospectiva: refleja la historia descubriendo los acontecimientos anteriores y posteriores a su punto de anclaje en el relato¹². Indudablemente, tales *mises en abymes* dislocan el orden temporal de la obra.

EMA incluye breves pasajes que se revelan ser *mises en abymes* prospectivas. Es el caso, por ejemplo, del sueño que realiza Servando, antes de pronunciar el sermón de las desdichas, y que profetiza, metafóricamente, las desventuras y represiones que padecerá el protagonista:

Soñó que ya estaba solo sobre aquella tierra vomitante, y que caminaba con una tijera en la boca y que en sueños pedía explicaciones a ese sueño. (p.29)

Nótese que el hecho de reclamar una interpretación del sueño dentro del sueño

¹¹ DÄLLENBACH, L., *Op.cit.*, p. 51.

¹² *Ibid.*, p. 83.

enfatisa el carácter especular del pasaje.

Un ejemplo de *mise en abyme* retrospectiva se halla en LLA: a través de la abuela de Cecilia, se resume todo el episodio central de la obra, recapitulando acontecimientos anteriores y anticipando el porvenir:

(...) el destino de su nieta (de Doña Josefa) será como el suyo o como el de su hija Rosario, o el de su propia madre: un destino desolado. Cecilia se enamoraría de un hombre blanco que la utilizaría como una amante (...). (p.23)

Evidentemente, como subraya Dällenbach, la "historia dentro de la historia" tiende necesariamente a trastornar el desarrollo cronológico por contraer la duración del relato y ofrecer en un espacio restringido la materia de toda la obra¹³.

El efecto de "la obra dentro de la obra"¹⁴ se origina también en EMA cuando el propio protagonista relata sus peripecias vitales, estableciéndose así una reduplicación simple, a la vez que una relación espejeante con el autor implícito:

Y seguía contando toda su vida, hablando de las innumerables calamidades que lo acosaron y lo acosan. (p.230)

En cierto momento, se origina una reduplicación aporística cuando el protagonista, en su viaje fantasmagórico por el tiempo, asiste a la narración de su propia historia:

Las llamas, que se alzaban, llenando toda aquella habitación donde el fraile había ido a parar. Las llamas, y entre ellas alguien que contaba la vida del fraile. Desconcentrado y curioso quiso saber cuál era su propio fin (...). (p. 239)

Así, tales *mises en abymes* subvierten el orden cronológico por deteriorar el progreso sucesivo del relato. El aspecto subversivo de la *mise en abyme* reside aquí en el hecho de alterar tanto la unidad de la ficción, multiplicándola, como la linealidad de la misma, al introducir perturbaciones temporales. De este modo, el juego especular destemporaliza y deslinealiza el relato; acercando presente, pasado y futuro, destruye la sucesión temporal en provecho de una realidad a-temporal.



Laberinto de espejos (Praga)

¹³ Véase DÄLLENBACH, L., *Op. cit.*, p. 82.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

En el discurso novelístico areniano, se espejea el proceso de la escritura. La relación reflexiva entre escritor y acto de escritura es el constituyente básico de este juego especular, que se tematiza en las obras con la presencia de un personaje en calidad de escritor.

De hecho, Juan de EP aparece como un escritor que "Hacía algunas anotaciones o escribía un párrafo o dos en la libreta que (...) llevaba bajo la chaqueta" (p.87); En LLA, Cirilo Villaverde -autor de *Cecilia Valdés*- es un personaje de la obra que desempeña la función de profesor y escritor; además, evoca la génesis de su novela y las etapas de su escritura. En cuanto a Fray Servando de EMA, se hace extensiva la observación: es un sermoneador que reformula la leyenda de la virgen de Guadalupe; luego traduce al español la *Atalaya* del Vizconde de Chateaubriand (p.138); y en Londres escribe un "libro fulminante" titulado "La historia de la revolución en la Nueva España" (p.180). Hemos de recordar, igualmente, que, a nivel histórico, el nombre de Fray Servando aparece como figura literaria de las letras hispanoamericanas del siglo XIX. Así, el carácter de escritor de ciertos personajes del relato constituye la primera alusión explícita al proceso de escritura que se inserta dentro del material narrativo.

Del mismo modo, el autor elabora sus textos que recogen su propia imagen en proceso de escritura. En EMA, Arenas se auto-refleja en su oficio de escritor a través de la reacción de Orlando:

(Orlando) con gran furia, se dirigía a sus habitaciones; se encerraba en ellas y empezaba a escribir en unos manuscritos amarillos (...) Algunas tardes la veía trabajar ferozmente en su manuscrito, la oía maldecir y pronunciar palabras de subido calibre... (p.183)

Desde otra perspectiva, describiendo la *mise en abyme*, J. Ricardou señala que ésta "refleja a menudo el funcionamiento del texto"¹⁵. Se trata de un acto reflexivo de naturaleza "vertical" que espejea a nivel de la ficción los mecanismos que estructuran el texto de la novela.

En las obras arenianas, se incluyen enunciados que reflejan perfectamente la estructura de los textos y su funcionamiento. A modo de ejemplo, EMA alegoriza la composición caótica de la obra a través de la estructura encajada del palacio de Raquel:

Este palacio no es más que una sucesión de jaulas, unas incrustadas en las otras. (p.131)

En LLA y EP, la referencia a la circularidad establece una analogía con la estructura de las obras:

Describiendo prolongados círculos (...). (p.161)

(...) avanzaban describiendo grandes círculos (...). (p.170)

¹⁵ RICARDOU, J.: *Pour une théorie du nouveau roman*, Op.cit., p. 281.

Del mismo modo, se indica al lector de EMA la clave del funcionamiento del texto y su carácter falaz en estos términos:

y no te guíes por el orden que te doy, que sólo es una necesidad de la narración. (p.98)

Por fin, la transgresión de los moldes clásicos de la novela queda ampliamente reflejada en EP, metafóricamente, a través del destrozamiento del paraguas:

(Pascal Junior) Ensimismado en la destrucción del paraguas, todo lo que no fuera esa acción le era ajeno (...) Ya había separado la tela de las varillas metálicas y doblando cada una de éstas las arrancaba del mango; luego, como si aquello no fuera suficiente, trituró uno por uno cada fleje y, finalmente, ayudándose con los pies, redujo el cabo del paraguas a un montón de astillas (...). (p.78)

Sería entonces lícito afirmar con Ricardou que la ficción que proponen ciertos relatos "no es más que la dramatización de su propio funcionamiento"¹⁶.

Conclusión

En suma, el conjunto de las prácticas narrativas identificadas como *mises en abymes* en el discurso de Arenas abren posibilidades narrativas ricas e interesantes. La dimensión especular, por sus diversas funciones y por sus efectos de espejeo y similitudes, introduce serias desarticulaciones en el desarrollo del relato, así como sabotea su cronología y su estructura. Además, la *mise en abyme*, tal como la utiliza Arenas, permite al texto alcanzar nuevas modalidades, de retorcer el espacio novelesco. El discurso areniano, al incorporar dentro de sí su propio marco de referencia crítica, demuele las restricciones de un solo método preestablecido de lectura. Para el lector, el discurso especular se presenta como una peculiaridad que le exhorta a abandonar su posición de receptor pasivo, al tener que participar activamente en el proceso de descodificación textual.

De este modo, las prácticas identificadas como *mise en abyme*, por los constantes espejeos de los textos, constituyen una agresión a la unidad y coherencia del relato. Con la práctica de un discurso narrativo que refleja en sí mismo su naturaleza de proceso creativo ficticio, la escritura se desembaraza del efecto de lo real. Huelga señalar que los juegos de espejismos, propios de las prácticas de la *mise en abyme*, figuran entre los aspectos neobarrocos del estilo areniano. Dichas prácticas subversivas empleadas transparentan, antes que nada, un espíritu revolucionario que opta por una escritura subversiva, la cual le ha servido de consolación al autor a pesar de las calamidades padecidas, tanto en la Isla como en el exilio.

¹⁶ RICARDOU J., *Problèmes du nouveau roman*, Op.cit., p. 178.

MUJERES ANCIANAS EN LA NARRATIVA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. Profesora Rajaa Dakir de la Universidad de Casablanca.

La vejez, la ancianidad, la senectud, la edad senil son términos que designan un periodo muy importante en la vida del ser humano. Está vinculada a la categoría social que se conoce como tercera edad o edad avanzada. Es una etapa difícil para todo ser humano y mucho más para las mujeres. En la literatura, al anciano se le ha otorgado desde siempre un papel considerable, teniendo en cuenta que las obras suelen tratar experiencias humanas.

La relación de García Márquez con la vejez tiene sus raíces en la infancia del mismo. Pues, como es sabido, vivió con sus abuelos desde su nacimiento hasta los ocho años. Creció entre la autoridad del abuelo y la ternura de la abuela y gracias a ambos aprendió las primeras nociones de vida y adquirió su amor a la cuentística. En su libro de memorias, *Vivir para contarla*¹, el propio autor tuvo la oportunidad de explicar todos los detalles de aquella etapa que marcó para siempre su obra.

Así, desde sus primeras novelas, la presencia de ancianos es muy notable y pertinente. Gabo supo reproducir tanto los sentimientos como los comportamientos de los viejos y presentó a mayores de edad de diferentes estratos sociales.

En este trabajo centraremos la atención tan sólo en la senectud femenina en la narrativa del Nobel colombiano. Para ello escogimos a cuatro mujeres representativas de la escritura garciana: por una parte, la esposa del coronel en la obra *El coronel no tiene quien le escriba*² (1961) y Úrsula Iguarán, una de las principales protagonistas de *Cien años de soledad*³ (1967); y por otra, La Mama Grande, personaje central del cuento « Los funerales de Mamá Grande » incluido en el libro que lleva el mismo título del cuento (1962)⁴ y la abuela de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*⁵ (1972). Las dos primeras ancianas son buenas y responsables y se preocupan por el bienestar de su querida familia. Las dos siguientes ejercen un poder desmesurado e injusto, están solas (una soltera y otra viuda) y muy preocupadas por los problemas económicos.

La esposa del coronel tiene 75 años, sufre de la pobreza y también de la pérdida del hijo. Es triste pero resiste, aguanta para sobrevivir con su esposo. Es fuerte, realista, leal y respetuosa de su marido. Úrsula, la

¹ GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2004): *Vivir para contarla*. Barcelona: G.E.R.H.M.

² GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1990): *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Espasa Calpe.

³ GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1973): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2001): *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

⁵ <http://www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/GarciaMarquez-LacandidaErendira.pdf>

esposa de José Arcadio Buendía, es una mujer que se inclina a las aficiones y aspiraciones del marido, sin estar completamente de acuerdo con él, y a lo largo de la novela actúa por amor. Se dedica a proteger a su familia y teme la llegada de un hijo con cola de cerdo ya que ella y su esposo son primos. Al final de la novela, Úrsula sobrepasa los 100 años, y es la edad lo que la convierte en mujer sabia con fuerza de carácter y capacidad de decisión. Su sabiduría le permite reaccionar de una forma realista ante los problemas y situaciones difíciles. Por eso, siempre supo ayudar a sus seres queridos.

Al notar el impacto del tiempo en su cuerpo se auto-ayuda para enfrentar la vejez intentando controlar su salud para mejorar su calidad de vida. Cuando empieza a perder la vista, primero cree: « que se trataba de una debilidad transitoria »⁶ y se pone miel de abeja en los ojos; pero, a medida que la pérdida de vista progresa, termina aceptando su situación.

Con el paso del tiempo, su amor y generosidad llegan a ser superiores a todas las desgracias que vive su familia. Es muy cariñosa con los niños y ellos juegan con ella, la tratan como muñeca, la visten, la pintan y la esconden en el ropero. La engañan haciéndose pasar por otros miembros de la familia. Es descrita de una forma muy poética: «parecía una anciana recién nacida»⁷. Encarna la imagen de la abuela querida, amiga y cómplice de los nietos.

No obstante, existen diferencias y similitudes entre la esposa del coronel y la esposa de José Arcadio Buendía. En *Cien años de soledad* el lector tiene la oportunidad de acompañar a Úrsula desde su juventud hasta su vejez, cosa que no ocurre en *El coronel no tiene quien le escriba*, pues conocemos a la esposa del mismo siendo vieja. La primera tiene un nombre propio y es madre de una familia muy grande para no decir de una dinastía, mientras que la segunda la conocemos como “esposa del coronel” y es madre de un solo hijo, que además ha muerto dejándola en la pobreza. Úrsula vive en una casa muy grande en que podía recibir visitas y dar de comer a los viajeros que pasan por Macondo. La esposa del coronel vive en una casa hipotecada. Úrsula tiene a su disposición sirvientes que la ayudan en casa. La esposa del coronel cocina para su esposo, limpia su casa y cose su propia ropa. Úrsula tiene un negocio de dulces que le permite mantener a su familia, mientras su esposo sigue en su mundo imaginario, apartado de la familia y dedicado a experiencias que dan de comer a la familia. La esposa del coronel, después de la muerte de su único hijo, se halla en muy mala situación económica.

La verdad es que ambas apoyan incondicionalmente a sus maridos sabiendo que pueden estar equivocados. Intentan proteger a los suyos y ayudarlos, aunque en el caso de la esposa del coronel esto le causa problemas y sobre todo desconsuelo. Esto ocurre precisamente cuando

⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, G: *Cien años de soledad*, Op. cit., p.210

⁷ *Ibid.*, p.228

ésta quiere ayudar a su marido que siente pena y vergüenza porque no tiene nada que comer; y que además, no quiere vender el gallo para conseguir dinero. Por eso, ella acude al padre Ángel para pedir ayuda. El coronel no entiende la acción de su mujer de querer vender las argollas matrimoniales y piensa tristemente: «cuarenta años de vida común, de hambre común, de sufrimientos comunes, no le habían bastado para conocer a su esposa; sintió que algo había envejecido también en su amor»⁸. Del mismo modo, cuando la salud mental de José Arcadio Buendía se deteriora y lo atan a un árbol para protegerlo de sí mismo, es su vieja esposa quien lo afeita, lo lava, le da de comer e incluso le cuenta las noticias de la familia para aliviar su soledad.

Úrsula y la mujer del coronel son personajes que ejemplifican a las ancianas que han aprendido de la vida. Ambas vivieron una historia de amor que comenzó en la juventud y perduró hasta la muerte. Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía se amaron con gran pasión... El viejo coronel y su esposa, sin nombres en la obra, se casaron jóvenes y mantuvieron su amor vivo a pesar de la vejez; y a pesar de la pobreza extrema en que viven y también de los numerosos malentendidos resultantes del realismo de la esposa y de la obstinación del coronel.

La fuerza, la generosidad y el saber obrar bien son rasgos evidentes en las dos viejas. Ambas ofrecen ejemplos pertinentes de la manera con que la mujer anciana actúa dentro del hogar conservando el amor de su familia. Son, pues, pruebas claras de que la mujer madura de edad sigue siendo capaz de actuar positivamente. Gracias al amor a la familia, al sentido de responsabilidad y a la máxima generosidad pueden continuar la lucha por una vida plena y digna.

No obstante, García Márquez no se contenta con la imagen de la mujer vieja positiva, sino que constatamos en su producción literaria otro tipo de ancianas que viven sin amor y por lo tanto en la soledad absoluta y en la negatividad. Tal es el caso, por ejemplo, de la Mamá Grande y también de la abuela de Eréndira: dos ancianas que quieren abusar y enriquecerse ilícitamente. En estos personajes descorazonados, los años no han traído consigo ni amor ni sabiduría para controlar y frenar los sentimientos y acciones malévolos. Por eso, la maldad, la corrupción, la violencia y el egoísmo están presentes en «Los funerales de Mamá Grande» y en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.

La Mamá Grande es una mujer de 92 años que por fin muere después de una larga agonía: «Hace catorce semanas después de interminables noches de cataplasmas, sinapismos y ventosas, demolida por la delirante agonía, la Mamá Grande ordenó que la sentaran en su viejo mecedor de bejuco para expresar su última voluntad»⁹.

⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, G.: *El coronel no tiene quien le escriba*, p.116

⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, G.: *Los funerales de la Mamá Grande*, Op. cit., p.46

Esta vieja controla a mucha gente, decidiendo la manera con la cual deben vivir y actuar todos los habitantes del pueblo. Tiene poder sobre el propio presidente, ya que suele ayudarlo ilegalmente en las elecciones. Usa todos los medios injustos para imponer su voluntad: « En tiempos tormentosos la Mamá Grande contribuyó en secreto para armar a sus partidarios, y socorrió en público a sus víctimas »¹⁰.

Así, mediante un relato real maravilloso que empieza describiendo la agonía y los funerales de la misma, el narrador omnisciente cuenta la historia de María del Rosario Castañeda quien a los 22 años, después del fallecimiento de su padre, se convierte en la “Mamá Grande”¹¹. Hereda el dominio de sus antepasados y lo desarrolla de una manera muy injusta y demasiado violenta, convirtiéndose en « la matrona más rica y poderosa del mundo »¹².

La Mamá Grande usa su inteligencia y su poder para dominar a los otros y enriquecerse más. No tiene tiempo para casarse; pero controla los matrimonios de sus familiares de una manera tan fantástica como inverosímil que va más allá de todas las leyes y códigos sociales: « La rigidez matriarcal de Mamá Grande había cercado su fortuna y su apellido con una alambrada sacramental, dentro de la cual los tíos se casaban con la hijas de las sobrinas y los primos con las tías y los hermanos con las cuñadas hasta formar una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso »¹³.

Sin embargo, esta vieja es un personaje trágico que se pasó la vida encerrada en la soledad absoluta a pesar de vivir rodeada por mucha gente. Nunca conoció el amor, la ternura y el calor de un hogar ni de un marido. Es heredera y víctima del sistema patriarcal y por lo tanto insensible al sufrimiento de los débiles. Su poderío era tan grande que: « A nadie se le había ocurrido pensar que la mamá grande fuera mortal... »¹⁴.

Tenemos la impresión de que Gabo hace una especie de reescritura humorística de lo que se llama la novela del dictador que forma parte de la literatura del boom en particular y de la literatura hispanoamericana en general. Pero, gracias al genio creador del autor, esta figura toma caracteres femeninos. El resultado es una parodia del dictador hispanoamericano¹⁵.

¹⁰ *Ibid.*, p.50

¹¹ *Ibid.*, p.48

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ PAZ GOLDBERG, E.: *Enfoque analítico en la obra narrativa de Gabriel García Márquez, aproximación a la ideología de sus textos*, http://gredos.usal.es/xmlui/bitstream/handle/10366/22437/DLE_Enfoque%20analitico%20obra%20narrativa%20Gabriel%20Garcia%20Marquez.pdf?sequence=1

No es de extrañar, por tanto, que su desaparición aporte alivio a mucha gente: «Hasta los veteranos del coronel Aureliano Buendía (...) se sobrepusieron a su rencor centenario por la Mamá Grande y los de su especie y vinieron a los funerales para solicitar del presidente de la república el pago de las pensiones de guerra que esperaban desde hacía sesenta años»¹⁶. El realismo mágico de García Márquez introduce al lector en el mundo remoto y maravilloso de su famosa obra *Cien años de soledad* y también al asunto principal de su obra *El coronel no tiene quien le escriba*, que consiste en esta espera desesperada del pago de las pensiones de los antiguos militares como ocurre con el famoso coronel, protagonista de esta novela.

Por otro lado, y mediante una figura femenina vieja, subraya inteligentemente la opresión y la injusticia ejercida sobre un pueblo manipulado y marginalizado. El cuento hace alusión a todo lo injusto de un gobernante símbolo de todas las sociedades oprimidas. El tema es la liberación moral y espiritual. Una sátira al matriarcado y una gran burla de los gobernantes.

Este mestizaje de realidad y ficción se hace posible gracias al recurso de la exageración y sirve para ilustrar la monstruosidad de este ser sin corazón que controla la vida de una niña de catorce años: la abuela de Eréndira en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Es una mujer de setenta años. Tiene cabello blanco y es obesa. Físicamente también representa la maldad en toda la extensión de la palabra: «Era tan gorda que sólo podía caminar apoyada en el hombro de la nieta»¹⁷. Vive como una reina surrealista y se pasa el tiempo dando órdenes a la cándida Eréndira. La abuela es una tirana que aprovecha el miedo y la inexperiencia de la chiquilla para controlarla y abusar de ella. Así, en vez de mejorar el futuro de la nieta, se obsesiona en hacerle más difícil la existencia.

Al principio de la obra, Eréndira está bañando a su abuela. Está descrita de un modo grotesco y burlón que llega hasta la animalización: «desnuda y grande, parecía una hermosa ballena en la alberca de mármol»¹⁸. Mientras tanto la niña se pasa el día haciendo todos los quehaceres domésticos (barrer, lavar, hacer la comida, alimentar a la avestruz, planchar, etc.). La exageración y la repetición constituyen unas de las principales técnicas de las cuales se sirve García Márquez para crear una realidad mágica. Es un elemento casi omnipresente en esta obra.

Entonces, cada día Eréndira termina muy cansada y duerme unas pocas horas para continuar al día siguiente con sus ocupaciones. No habla, ni se queja y trabaja todo el día. Después del incendio de la casa, la abuela decide cobrar las pérdidas vendiendo el cuerpo de su

¹⁶ *Ibid.*, p.52

¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, G.: <http://www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/GarciaMarquez-LacandidaErendira.pdf>, p.2

¹⁸ *Ibid.*

nieta. Ésta se conforma con repetir siempre su famosa frase « Sí, abuela ». Dicha repetición, cargada de humor negro, hace cada vez más hincapié en la maldad de la anciana y la inocencia de la nieta. El abuso de la abuela de Eréndira es nocivo y contrasta con la bondad y la dedicación de Úrsula Iguarán, quien muestra cómo la mujer puede ganar dinero y mantener su familia sin recurrir al abuso de los indefensos.

Paralelamente a ello, vemos cómo la abuela también sufre sobre todo cuando duerme. Sus sueños surrealistas e increíbles adquieren el sabor de alucinaciones en los cuales es difícil dissociar lo real de lo irreal. En ellos, la abuela habla con interlocutores invisibles y exterioriza su miedo y su desconfianza en la vida que le ha privado del amor y de la seguridad. Es de notar que dichos sueños infunden a la obra un aire fantástico y mágico que se mezcla con el realismo chocante de la violencia ejercida sobre la nieta.

Gracias a estos sueños el lector se entera del pasado del personaje: la abuela vivía de la prostitución hasta la llegada de un hombre llamado Amadís quien la salvó de: «...un prostíbulo de las Antillas, donde mató a un hombre a cuchilladas»¹⁹. Después sufrió de la pérdida tanto del marido como del hijo. A pesar de ello, en ningún momento, el lector simpatiza con la anciana porque sus desgracias no justifican su vicio del poder, su gusto de mandar y el placer de victimizar a su nieta de catorce años. El adjetivo « desalmada », que aparece en el título de la narración es muy ilustrativo. Es pues un personaje hiperbólico que causa sufrimiento y abusa de una « Cándida » como dice el mismo título.

La vieja, cuyo pasado está manchado de sangre, es casi indestructible y resiste increíblemente a la muerte: « Al realizar dos intentos fallidos para matar a la abuela, Ulises decidió acuchillarla, el primer golpe atravesó su pecho pero la abuela forcejeó y trato de estrangularlo, cuando el joven logró escapar de sus manos le insertó otra cuchillada en la espalda y la abuela gritó de dolor, con un tercer golpe acertado que le abrió el vientre de un tajo salió un chorro de sangre a presión que salpicó a Ulises en la cara, esta era una sangre oleosa de color verde. La abuela intentó alcanzar el aire que le hacía falta pero cayó de cara y Ulises le insertó la cuchillada final »²⁰. Esta descripción nos recuerda las películas de horror y hace de la muerte trágica y violenta de la anciana un hecho inverosímil.

Para finalizar es de advertir que estos personajes son apenas una muestra de un abanico de tipos femeninos presentes en las obras de García Márquez. Con ello, el novelista pone el dedo tanto en lo negativo como en lo positivo del ser humano. Gabo no idealiza a la mujer anciana en su obra, sino que presenta la vejez femenina como el momento de utilizar las experiencias adquiridas a lo largo de los años

¹⁹ *Ibid.* p.3

²⁰ *Ibid.*

para tomar decisiones correctas. Sin embargo, los sufrimientos de la juventud y el sentimiento de inseguridad determinan la actuación de estas mujeres y hace que sean buenas o malas.

La vejez no trae consigo una pócima mágica que convierte a los individuos en seres ejemplares sino que, como en la vida corriente, la mujer vieja, igual que la joven, puede ser negativa o positiva según las circunstancias y vicisitudes que ésta ha conocido a lo largo de su vida. Así, la tercera edad femenina puede ser la mejor etapa para dar lo mejor de sí a otra persona que necesita ser respetada y cuidada; pero también puede ser la etapa de la culminación de los abusos, en caso de ancianos egoístas.

En la narrativa de García Márquez los dos tipos de ancianas están presentes: unas son valientes, triunfantes gracias al amor y otras son fracasadas y abusan de su poder para hacer sufrir a la gente, unas son admiradas y otras repudiadas. Es de advertir, al final, que la esposa del coronel, Úrsula Iguarán, la Mamá Grande y la abuela son únicamente ejemplos representativos, pero la lista de mujeres viejas en la narrativa del autor es muy larga.

Bibliografía

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1973): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

_____ (1990): *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Espasa Calpe.

_____ (2001): *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

_____ (2004): *Vivir para contarla*. Barcelona, G.E.R.H.M.

<http://www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/GarciaMarquez-LacandidaErendira.pdf>

MARTÍNEZ LÓPEZ, I.: *Recurrencias temáticas en doce cuentos peregrinos en el contexto general de la obra narrativa de García Márquez*.

<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1314/1/16439405.pdf>

PAZ GOLDBERG, E.: *Enfoque analítico en la obra narrativa de Gabriel García Márquez, aproximación a la ideología de sus textos*,

http://gredos.usal.es/xmlui/bitstream/handle/10366/22437/DLE_Enfoque%20analitico%20obra%20narrativa%20Gabriel%20Garcia%20Marquez.pdf?sequence=1

VILLATE RODRÍGUEZ, C.: *Realismo mágico latinoamericano*
<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis42.pdf>

PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS Y HOMODIÉGESIS EN *LA HOJARASCA* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. Jamal Ouazourassen. Universidad Ibn Zohr de Agadir

Cuando las palabras de un escritor se otean en un discurso como unidades discretas, la estructura de los hechos entretnejidos en él puede deslindarse con más claridad. En una novela de narración compleja, como *La hojarasca* (1955) de Gabriel García Márquez, el mosaico compositivo, narratorio y diegético de la obra podría simplificarse mediante el descubrimiento del carácter distributivo de dichos hechos.

¿Cómo empezó a escribir el autor?

El escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) es una de las figuras literarias más leídas del siglo XX. El interés del lector por sus obras se asienta fundamentalmente sobre su forma de escribir y su carácter innovador tan resaltado en el escenario literario latinoamericano y mundial. Sin duda, la trayectoria vital del premio nobel de literatura (1982) ha sido marcada por una serie de factores que han deslindado su especial vocación por la escritura y su particular estilo realista en la narración. El inicio fue emanando de su infancia entre sus abuelos maternos en Aracataca. Las historias y leyendas que le contaban le favorecieron constituir su propia visión de lo histórico contado, sea supersticioso o mágico, y hasta sobrenatural, fusionado con lo vivido, experimentado y real. Su capacidad de imaginación lo lleva a escribir a una edad precoz; una habilidad que después se forjó más gracias a su vínculo con el Grupo de Barranquilla, a la lectura de grandes escritores y, sobre todo, a su actividad periodística.

La hojarasca

Entre sus obras ingeniosamente confeccionadas se destaca su ópera prima que data del año 1955, *La hojarasca*¹. Relata la historia del entierro de un médico, innominado, que se había ahorcado después de pasar años encerrado en su casa, desvinculado de los vecinos y del pueblo. Los habitantes de Macondo lo odian por haberse negado, diez años antes, a darles auxilio a los heridos. Su muerte se convierte, entonces, en un momento tan esperado y todos quieren que su cadáver se deje insepulto hasta que se pudra y se descomponga en su propia casa. Solamente, un coronel de Macondo,

¹ GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1987): *La hojarasca*. Barcelona: Mondadori (citamos a partir de esta edición).

acompañado de su hija Isabel y su nieto, se opone a la voluntad del pueblo y decide darle al muerto una sepultura digna. De esta manera, va a cumplir con un compromiso que le debió al médico, pero después de enfrentarse a una serie de dificultades.

Ante el temor de que los vecinos impidan que el funeral se realice, los tres personajes pasan por momentos de gran tensión. Una tensión que dura treinta minutos; desde que llegan a casa del muerto, a las dos y media, hasta lograr el certificado de defunción a las tres. Durante este tiempo, y a través de un turno de narraciones monologadas, el niño, su madre y su abuelo viajan con el lector entre un presente presenciado ante el cadáver y un pasado en el que transcurren veinticinco años de recuerdos y de historia: de Macondo, en general, y de la familia del coronel y su relación con el misterioso médico, en particular.

Desde el punto de vista de la organización de los hechos, la novela se estructura en once capítulos numerados, precedidos por un epígrafe. En este último, García Márquez evoca la cita de Sófocles que señala el momento en que Antígona comunica a Ismena el decreto de Creonte que prohíbe a los ciudadanos enterrar el cadáver de Polinices². Son dos historias con trama similar. Sin embargo, en la versión de García Márquez la narración aparece realizada desde tres ópticas para contar la misma situación, a saber, celebrar los funerales del médico.

Sin duda, cualquier lector se preguntaría cómo se ha entretendido esta historia alternando, por turnos, a tres narradores. Pues, lo que suscita más interés y reflexión sobre esta obra es la manera en que una misma situación se narra por diferentes voces monologadas. La ingeniosidad de García Márquez culmina así cuando el lector descubre que las narraciones reiteradas superan la monotonía y dejan muy claro que están bien pensadas y minuciosamente entretendidas. Ciertamente, eso es lo que atribuye a esta obra una dimensión compositiva, estilística y literaria.

Unidades discretas y homodiégesis

Una de las tareas que preocupan al lector a la hora de leer *La hojarasca* es la distinción entre las secuencias narradas por el niño, la madre y el abuelo. La lectura de enunciados como los siguientes, lo invita a determinar quién relata los hechos:

El hombre del pantalón verde tose en la oscuridad, dice algo a mi abuelo, vuelve a toser; y tosiendo aún ordena al agente violentar la ventana. (pág.23)

Pero entonces yo no le volví a decir buenas tardes, sino que le sonreí cuando me miró porque vi que tiene los ojos enormes,

2. LASTRA, P. (1966): "La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*", en *Anales de la Universidad de Chile*, año 124, n° 140, octubre-diciembre, págs. 168-186.

con las pepas amarillas, y que miran de una vez todo el cuerpo.
(pág.53)

Y súbitamente, a una nueva mirada de sus duros y penetrantes ojos amarillos, tuve la certeza de que el secreto de su laberíntica soledad me había sido revelado por la tensa pulsación de la noche. (pág.97).

Los tres ejemplos describen situaciones en las que el narrador no es el mismo personaje. Si en el primero se puede identificar al niño a partir de la unidad lingüística “*mi abuelo*”, el caso resulta difícil para los otros dos. Entonces, el interés del lector no va a fijarse solamente en el desarrollo de los hechos, sino también en la búsqueda de las propiedades homodiegéticas³, es decir, los pasajes en los que el narrador, formando parte de la historia, está expresado en primera persona. En esta obra, la determinación de los rasgos homodiegéticos es alcanzable mediante la aplicación de procedimientos distribucionales. Con la noción de distribución se remite aquí al conjunto de entornos de un elemento lingüístico o sus co-ocurrentes⁴. Esto significa que el descubrimiento de dichas propiedades tiene como punto de partida definir la distribución de las unidades lingüísticas que constituyen el discurso mismo.

En efecto, una de las características del texto de García Márquez es que consta de segmentos dotados de propiedades distribucionales que los hacen relacionarse entre sí⁵. Por su carácter discreto⁶, estas unidades son descriptibles a dos niveles: uno concierne a las discretas inferiores, o sea, los lexemas y los morfemas gramaticales ligados; y el segundo atañe a los segmentos aislados y libres.

En lo tocante al primer nivel, la distribución fónica dentro y entre palabras permite destacar propiedades capaces de definir al narrador de una secuencia. Entre los morfemas ligados a una base radical se destacan las que atribuyen al lexema las propiedades verbales de tiempo, modo, número y persona. Gracias a esta última, se distinguen formas verbales con rasgos homodiegéticos como “*digo*”, “*pensé*”, “*respondí*”, “*recordaba*”, etc. Con frecuencia, estos verbos se distribuyen en la obra como elementos introductores de un discurso directo, indirecto, dialogado o monologado.

La otra unidad pendiente que refiere al narrador en primera persona es el lexema. Este caso es privativo de algunos determinantes y pronombres. Los segmentos “*mí*”, “*nuestr-*” y “*nosotr-*”, por ejemplo, son portadores del rasgo inherente de primera persona. Desde el punto de vista distribucional, equivalen respectivamente al contenido semántico “*de mí*”, “*de otros y de mí*” y “*otros y yo*”. Las dos bases lexemáticas “*nuestr-*” y “*nosotr-*” son formas amalgamadas

³ GENETTE, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, págs. 298-306.

⁴ Los co-ocurrentes de un elemento A son todos los elementos X que aparecen con dicho elemento A y que le son contiguos. CHISS, J.L. y otros (1993): "L'analyse distributionnelle", en *Linguistique française: Notions fondamentales, phonétique, lexique*. París: Hachette supérieur, p. 65.

⁵ BENVENISTE, E. (2004): *Problemas de Lingüística General I*. México: Siglo XXI Editores, p.118.

⁶ DUBOIS, J. et DUBOIS-CHARLIER, F. (1970): "Le caractère discret des éléments", en *Langages*, n° 20, París, Didier-Larousse, diciembre, págs. 4 -5.

que traducen la presencia de un narrador en primera persona integrado dentro de una forma plural junto a otra u otras personas.

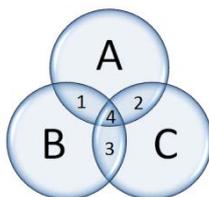
En lo que atañe al segundo nivel, la descripción de los segmentos se centra en los morfemas lexemáticos y flexivos vistos en su conjunto como unidades morfológicamente independientes. Este caso concierne a algunos determinantes, pronombres y nombres; por ejemplo, el posesivos “*mi*”, los pronombres “*yo*”, “*me*”, “*mí*” y el sustantivo “*mamá*”. Este último elemento, además de ser libre conlleva el rasgo semántico homodiegético “*de mí*” y equivale por redundancia a “*mi mamá*” y por ecuación a “*mi madre*”.

Los nombres y adjetivos en su mayoría carecen del rasgo homodiegético. Por tanto, pueden revestir esta propiedad solo cuando van distribuidos dentro de una estructura sintagmática combinándose con unidades dotadas de dicha propiedad. En *La hojarasca*, se destacan combinaciones con un determinante “*mi hija*” o con un verbo y pronombre como en “*Ésa soy yo, Isabel*” y “*Ahora estaría yo en la casa, tranquila*”. Las unidades “*hija*”, “*Isabel*” y “*tranquila*” adquieren la propiedad de primera persona a partir de su distribución sintagmática junto a “*mi*”, “*soy*”, “*yo*” y “*estaría*”.

Homodíégesis de tres narradores

Nada más delimitar las unidades lingüísticas que llevan rasgos homodiegéticos en *La hojarasca*, se puede definir, entonces, la diégesis relatada por el niño, Isabel y el coronel. El deslinde entre los tres narradores tiene como fundamento valerse de otras propiedades distintivas a partir de las determinadas anteriormente. Entre éstas se destaca la distribución relacional, la excluyente, la apelativa y la monologal.

a) La distribución relacional permite deslindar cuando uno y/u otro está relatando la historia evidenciando rasgos diferenciadores que se distribuyen como lo ilustra esta figura:



Entre el niño (A), la madre (B) y el coronel (C) se establece una relación a cuatro niveles: entre A y B, A y C, B y C y entre los tres. El conjunto 4 comprende las unidades homodiegéticas comunes y compartidas como “*yo*”, “*veo*”, “*mi*”, etc. Se consideran unidades de segundo rango porque frecuentemente plantean confusiones para fijar quién narra. Sin embargo, mantienen la identificación de uno y/u otro dentro de secuencias delimitadas por unidades con propiedades determinadas de primer rango. Éstas se califican así porque reducen el grado de confusión al nivel cero y fijan de manera precisa al narrador A, B o C.

Los conjuntos 1, 2 y 3 comprenden unidades homodiegéticas que identifican al narrador A, B o C mediante su relación de oposición binaria. Por ejemplo, entre unidades que identifican al niño (*mamá*) y a su madre (*mi hijo*); al niño (*mi abuelo*) y a su abuelo (*el niño*) y a Isabel (*mi padre*) y a al coronel (*mi hija*). Estas oposiciones definen claramente al narrador de una secuencia como ante la siguiente situación:

Digo a mi hija: «El Cachorro los habría hecho venir a correazos» (pág.129)

dice a mi madre con la voz apagada y triste: «El Cachorro los habría hecho venir a correazos». (pág.117)

Mi padre ha permanecido silencioso. Luego ha dicho: «El Cachorro los habría hecho venir a correazos». (pág.122)

Se trata de un mismo hecho evocado por los tres narradores. Por medio de “*mi hija*” se identifica al coronel, “*mi madre*” refiere al niño como narrador y “*mi padre*”, a Isabel.

b) La distribución excluyente es una propiedad fundamental en la determinación de las secuencias narradas por cada uno de los tres personajes. La manifestación homodiegética de uno excluye a los demás:

“(…) en este mismo aposento en que ahora me encuentro con el niño y mi padre” (pág.42)

Mamá llama a mi abuelo, le dice algo. (pág.23)

Veo a mi hija y al niño que se sientan en el rincón y examino la pieza (pág.27)

En el primer ejemplo se excluye al niño y al coronel por ser ambos argumentos regidos de “*encontrarse con*” y, por ende, se destaca Isabel como narradora y sujeto de dicho verbo operador. En el segundo ejemplo sobresale el niño como enunciador de la oración, y en el tercer caso, se excluyen el niño y su madre que, siendo complementos, destacan al abuelo como narrador agente.

c) En distribución apelativa se distingue al narrador, principalmente, en un discurso directo y conversacional como el siguiente:

—Usted quiere mucho a su hija, coronel. ¿No? Respondí que eso era natural.

La redundancia referente al interlocutor “*coronel*” se enfatiza mediante el pronombre “*usted*” y el morfema verbal “*-í*” en “*respondí*”. Este discurso conversacional hace que los rasgos de segunda y primera personas sean del mismo nivel y, en consecuencia, pongan en equivalencia a “*usted*” y “*respondí*”. De hecho, tanto el pronombre como el verbo se refieren aquí a la misma persona que es el abuelo narrador.

d) Otro caso es la distribución monológica. En ella, la alternancia entre los interlocutores es reflexiva. En el siguiente ejemplo, tanto el sujeto como el complemento refieren al mismo personaje homodiegético:

Me decía frente al espejo: «Ésa soy yo, Isabel. Estoy vestida de novia, para casarme por la madrugada». (pág.94)

Con su distribución apelativa, dentro de este monólogo, el núcleo “*Isabel*” se hace dotar de todas las propiedades homodiegéticas de “*me*”, “*yo*”, “*decía*”, “*soy*” y “*estoy*” y, por consiguiente, se identifica como narradora de la secuencia en que este monólogo se ha producido.

Estructura global

Partiendo de los criterios anteriores, la distribución de unidades con valor homodiegético permite determinar el conjunto que identifica al niño: {*mi abuelo, mi madre, mamá, Ada*}, el de la madre: {*mi padre, mi madrastra, papá, mi hijo*} y el del coronel {*coronel (apelación), Adelaida, mi casa, Isabel, mi hija Isabel, mis hombres, chisme(s)*}. De hecho, dentro de los once capítulos de *La hojarasca*, la alternancia de los miembros de estos conjuntos delimita las secuencias relativas a los tres como sigue:

cap.1: (A₁, B₁, A₂, C₁); *cap.2:* (B₂, C₂, B₃); *cap.3:* (C₃); *cap.4:* (A₃, C₄); *cap.5:* (B₄, A₄); *cap.6:* (C₅, B₅); *cap.7-8-9:* [(C₆, (B₆, C₇)]); *cap.10:* (A₅, C₈, B₇); *cap.11:* (C₉, B₈, C₁₀, B₉, A₆)

El subíndice que señala el orden de frecuencia de narración A, B y C, refleja que la distribución homodiegética entre los tres personajes es irregular. Como se puede notar, a veces un capítulo corresponde exclusivamente a un narrador, como en el tercero; otras veces intervienen dos, caso del cuarto, quinto y sexto; en los restantes aparecen alternando el turno, y hasta más de una vez, dentro del mismo capítulo, caso del primero y el último. Las secuencias de narración distribuidas en los capítulos 7, 8 y 9 se reparten entre el abuelo e Isabel de forma concatenante; pues, hay secuencias que se extienden al capítulo siguiente, así ocurre en el *cap.7:*(C₆, B₆), *cap.8:*(B₆, C₇,) y *cap.9:*(C₇). La séptima secuencia del abuelo C₇ cubre más de un capítulo, o sea, todo el noveno y parte del octavo.

Pese a la irregularidad distribucional de las tres narraciones, la historia viene entretejida mediante un hilo conductor que une el principio y el fin de los hechos. Pues, con la narración del niño se inicia la diégesis A₁ y con el mismo se concluye A₆. De esta forma circular se encierran veinticinco años de historia del misterioso médico en Macondo, desde su llegada en 1903 hasta su muerte en 1928. Es un hecho muy llamativo porque coincide con las veinticinco narraciones homodiegéticas de la obra: seis del niño, nueve de Isabel y diez del coronel.

Podemos decir que es de este modo que Gabriel García Márquez confecciona y relata la historia de *La hojarasca*. En tanto que lectores, nos deja descubrir que el hecho de atribuir la narración a tres personajes no es nada azaroso, sino

que se asienta sobre unos recursos lingüísticos, compositivos y diegéticos muy particulares.

Por un lado, las unidades lingüísticas que determinan la narración del niño destacan su inocencia ante lo que sucede en su entorno. Descubre lo que ignora. Por lo tanto, se justifica su narración con ojos de observador más que de personaje y narrador directamente implicado en el desarrollo de los hechos. Por su parte, las unidades diferenciadoras de la narración de su madre Isabel traducen su carácter neutro en la diégesis. Su neutralidad y pasividad se notan a través de su narración basada en recuerdos monologados; de un pasado unido a lo que Meme y su madrastra le contaban y un presente, todo obedencias a las normas establecidas y a la voluntad de los demás, sobre todo, de su padre. Aceptó casarse con Martín: *Yo no conocía a mi novio. No había estado sola con él en ningún momento* (pág.93); y fue obligada a asistir al funeral del médico: *Cuando me dijo: «Tiene que acompañarme», no me dio tiempo a pensar en el alcance de sus palabras* (pág.17). En cuanto al abuelo, se identifica frecuentemente por medio de los demás, o sea, a través de las apelaciones: “usted”, “coronel”. Sin embargo, su papel en la historia – como en casi todas las narraciones marquezianas – es crucial y determinativo en el cambio de rumbo de los hechos. Pues, su protagonismo surge así como un desafío que se ha impuesto contra los deseos del pueblo y la voluntad de la autoridad, para conseguir finalmente el entierro del cadáver del médico como él quiso.

En la medida en que las tres narraciones apuntan sobre situaciones comunes con ojos que encarnan tres generaciones, pues, se revela también la ausencia de unidades lingüísticas intrínsecas a los tres narradores. Así, directa o indirectamente se subraya la ausencia de ciertos lazos que atañen a los tres. Por un lado, se destaca la falta de la unidad identificadora al niño “papá”. No es usada por él, o, a lo mejor, la desconoce. Pues, nunca ha visto a su padre, que desapareció poco tiempo después de contraer matrimonio con Isabel y conseguir bienes del abuelo. Por otro lado, se nota la ausencia de la unidad “mamá” en las narraciones de Isabel, ya que cuando ésta nació su madre murió. Y por último, el abuelo, en ningún momento ha usado la unidad “nieto” o “mi nieto” para referirse al hijo de su hija Isabel, sino que emplea solo un nombre común “niño”; desprovisto de la carga afectiva y del lazo familiar que anida en la palabra ausente: “nieto”.

Bibliografía:

- BENVENISTE, E. (2004): *Problemas de Lingüística General I*. México: Siglo XXI Editores, p.118.
- CHISS, Jean-Luis y otros (1993): "L'analyse distributionnelle", en *Linguistique française: Notions fondamentales, phonétique, lexicque*. París, Hachette supérieur.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1972): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París: Editions du Seuil.

- DUBOIS, J. et DUBOIS-CHARLIER, F. (1970): "Le caractère discret des éléments", en *Langages*, n° 20. París, Didier-Larousse, diciembre, págs. 4 -5.
- GARCIA MARQUEZ, G. (1987): *La hojarasca*. Barcelona: Mondadori.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, págs. 298-306.
- GLEASON, H.A., J.R. (1970): *Introducción a la lingüística descriptiva*. Madrid: Gredos, págs. 182-210.
- HARRIS, Zellig S. (1969): "Analyse du discours", en *Langages*, n° 13. París: Didier Larousse, marzo.
- _____ (1970): "La structure distributionnelle", en *Langages*, n° 20. París: Didier-Larousse, diciembre, p. 14.
- _____ (1976): *Notes des cours de syntaxe*. París: Editions du Seuil, págs.13-36.
- _____ (1971): *Structures mathématiques du langage*. París: Dunod Editeur.
- HAMMARSTORN, G. (1974): *Las unidades lingüísticas en el marco de la lingüística moderna*. Madrid: Editorial Gredos.
- LASTRA, P. (1966): "La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*", en *Anales de la Universidad de Chile*, año 124, n° 140, octubre-diciembre, págs. 168-186.

TRADUCCIÓN LITERARIA

Traducir el *Mugrib* de Ibn Sa'īd: ejemplos de textos publicados. Hanaa Mohamed-Hammadi Mejdoubi.

La traducción literaria es un arte que precisa de mucha destreza y, me atrevo a añadir, aunque parezca muy poco científico, de sensibilidad. Se trata de pasar, no sólo un material lingüístico de una lengua a otra, que ya de por sí es una tarea bastante difícil, sobre todo cuando se trata de una lengua como el árabe, cuyo traductor tiene que tener, además, gran conocimiento de su cultura e historia, sino de transmitir las opiniones, los puntos de vista y, si es posible, los sentimientos del autor; o de los autores, en un momento dado de su vida o en unas circunstancias precisas, de la manera más fidedigna posible y sin alterar el sentido de las palabras, de las expresiones, e intentando producir en el lector las mismas sensaciones, impresiones y reacciones que éste pretendía originar en sus lectores. Ejemplos de ello son los textos traducidos que vamos a insertar más adelante, que, además de dar fe de lo que vivieron, experimentaron y sintieron sus autores, son testigo directo de la situación socio-política e histórica de la época en que fueron escritos.

Los textos objeto de nuestra traducción¹ pertenecen a una obra de gran valor histórico y literario. Se trata de la antología geográfico-literaria titulada *al-Mugrib fī ḥulà l-Magrib*² (Lo extraordinario en las galas del Occidente), obra colectiva que fue iniciada en el año 1135 por el señor de Qal'at Banū Sa'īd (Alcalá la Real), 'Abd al-Malik ibn Sa'īd y culminada 115 años más tarde por su biznieto y gran literato Abū l-ḥasan Ibn Sa'īd al-'Ansī, más conocido por Ibn Sa'īd al-Magribī (Granada, 1 Šawwāl 610=13 febrero 1214-Túnez, 685=1286-), en el año 1225. La obra constituye una de las fuentes más importantes para el estudio tanto de la geografía como de la historia, literatura y sociedad andalusíes. Por contener más de seiscientos cuarenta biografías de personajes que tuvieron un papel clave en la constitución de la historia literaria, social, jurídica, científica y política de al-Andalus en un período que oscila entre finales del siglo VIII y principios del s. XIII. Por recoger joyas de la poesía andalusí, moaxajas y céjeles de los más grandes poetas y personajes andalusíes, la obra ha proporcionado material e

¹ Aprovecho este espacio para agradecer al Dr. Jorge Lirola Delgado por el apoyo que me ha brindado tanto en la revisión como en la publicación de estos textos, así como a la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes por haber acogido la publicación de la traducción de esta ilustrísima obra, *al-Mugrib fī ḥulà al-Magrib* de Ibn Sa'īd al-Magribī, empezando con los textos correspondientes al Reino de Málaga y al Reino de Almería a los cuales seguirá la publicación de la traducción del resto de los reinos que recoge la obra.

información a otras muchas obras tales como las de Ibn Jaldūn, al-Şafadī, al-Maqrīzī, al-Awḥadī, al-Maqqarī, y lo sigue haciendo hasta nuestros días.

Ibn Sa'īd dice acerca de su obra en su introducción a esta:

"و طبقته العلية أنه لم يورد فيه إلا ما كان بمنزلة الوسائط من العقود، و الأعلام من البرود، و الخيلان من الحدود، مما يحاكي شعشعة الشمس على صفحات الأنهار، و رقرقة الطل في لحظات الأزهار: قدود معان فصلت عليها ثياب ألفاظ، و محاضرات تجري كالدهان على ألسن الحفاظ".

Su alta categoría se debe a que sólo se menciona en ella aquello que ocupa el lugar de los colgantes en los collares, de los estandartes en las telas listadas y de los lunares en las mejillas, entre aquello que remeda los rayos del sol sobre la superficie de los ríos y el brillo del rocío que corre y se deposita sobre las corolas de las flores: figuras de significados sobre los que se han cortado a medida las palabras y discursos que fluyen como el bálsamo sobre las lenguas de quienes memorizan los fragmentos literarios"³.

Por lo tanto el *Mugrib* es un fiel testimonio de lo que fue la realidad social e intelectual de aquel entonces, pues nos pone entre manos la valiosa testificación de los que fueron sus propios protagonistas: gobernantes, visires, eruditos, jueces, gramáticos, literatos y poetas o gente común, a través de sus biografías y a través de las composiciones poéticas y las producciones literarias de éstos.

Al mismo tiempo, el libro da cabida a todos los géneros de la poesía andalusí, desde el panegírico (*madīd*), hasta el báquico (*jamriya*), la elegía (*marṭiya*) y el poema amoroso (*gaza*), pasando por el poema descriptivo (*waṣf*), género en el destacaron los poetas andalusíes dada la bella naturaleza de su tierra, hasta el punto de reflejar en su poesía las más ínfimas facciones de su entorno describiéndolo como si de una persona se tratase; de ahí que entre las figuras retóricas más utilizadas en su poesía fueran la personificación, la alegoría, la metáfora, que, surgidas de la esencia misma de la lengua árabe, ofrecen bastante dificultad a la hora de traducirlas e intentar que transmitan, además del significado, el deleite que se siente al leerlas en su lengua de origen. Así, por ejemplo, Ibn Sa'īd inserta en el texto correspondiente al Reino de Almería los siguientes versos que compuso su padre Mūsa, refiriéndose al río de Andarax [*madīd*]:

كَيْ أُرْوِي عَنْدَهُ عَطَشِي	خَلَّي فِي نَهْرِ أَنْدَرَشِ
فِي بَسِيطِ بِالرِّيَاضِ وَشِي	مُدًّا مِنْهُ مَعْصَمٌ نَضِرٌ
جَرْتُ مِنْ فِكْرٍ وَمِنْ دَهَشِ	عِنْدَمَا أَبْصَرْتُ بَهْجَتَهُ

² Para la traducción de estos textos me he basado en la edición de Şawqī Ḍayf, Ibn Sa'īd, *al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib*, El Cairo: dār al-Ma'ārif, 1993.

³ Véase *al-Mugrib*, I, pp. 20-21.

¡Déjame en el río de Andarax,
para que ahí pueda saciar mi sed!
De él se extendió una lozana muñeca
en una tierra que, con arriates, fue embellecida.
Cuando, su esplendor, pude contemplar,
me aturdieron mi reflexión y mi asombro⁴.

O estos versos con los que él mismo describe el río de *Rayya* (Málaga):
[*mutaqārib*]

رَأَيْتُ الْحُسْنَ عَنَّهُ لَا يَمِيلُ	بِوَادِي رَيَّةَ عَرَجٍ فإِنِّي
بِحَيْثُ الْمَاءِ وَالظِّلُّ الظَّلِيلُ	وَهَاتِ الْخَمْرَ صِرْفًا دُونَ مَزْجِ
كَمَا سَأَلْتُ عَلَى خَزْنُ نُصُولُ	عَدَا مُتَقَسِّمًا فِي كُلِّ وَجْهِ
بِحَيْثُ تَرَى مَدَائِبَهُ تَجُولُ	تَجُولُ لَوَاحِظِي مَا دَمْتُ فِيهِ

A orillas del río de Rayya, detente,
pues allí vi que la belleza de él no se separa.
Y trae el vino puro y sin mezclar
allá donde hay agua y sombra umbría.
Su primor se irradia en cada rostro
tal y como en las moharras se refleja la seda.
Mi mirada vaga, mientras estoy en él,
por donde ve que sus bifurcaciones transitan⁵.

De hecho Abū l-‘Abbās Aḥmad al-Tuḡībī, poeta natural de Almería⁶, pone de manifiesto la elocuencia de los andalusíes en estos versos; dice [*basīṭ*]:

⁴ Cf. Ibn Sa‘īd al-Magribī, *El Mugrib, Libro del alborozo primero que produce el vino acerca de las galas del Reino de Almería*, Trad. Hanaa Mohamed-Hammadi Mejdoubi, ed. Fundación Ibn Ṭufayl de Estudios Árabes, Almería 2014, pp. 92-93.

⁵ Véase Ibn Sa‘īd al-Magribī, *El Mugrib: Libro de las burlas de la adulación acerca de las galas del reino de Málaga*, trad. Hanaa Mohamed-Hammadi Mejdoubi, ed. Fundación Ibn Tufayl, Almería, 2014, pp. 12-13.

⁶ Abū l-‘Abbās Aḥmad al-Tuḡībī, natural de Almería. Vivió durante los siglos XI y XII. Véase, *BA*, A, n° 2348 (Documentación).

إن شئت من كلم الأعراب أفصحها فخذه عن والد منا و عن ولد
تتبو حداد الطبا عن غرب منطقنا نبوظفر الفتى عن مخلب الأسد

Si de las expresiones de los árabes las más elocuentes estás inquiriendo,
de la mano de nuestros ascendientes tómalas y de la de nuestros
descendientes.

Supera las más afiladas lanzas nuestra extraordinaria dicción,
tal uña del mancebo que supera la garra del león.

O lo que dijo al-Ruṣāfī⁷ llorando al literato malagueño Abū Muḥammad ‘Abd Allāh b. Abī l-‘Abbās al-Īudāmī⁸ [*kāmīl*]:

أبني البلاغة! فميم حفل النادي؟ هبها عكاظ فأين قس إياد

¡Oh hijos de la elocuencia! ¿En qué consistirán las honras fúnebres del círculo
de amigos?

Supongamos que es ‘Ukāz⁹; ¿dónde está Quss de Iyād¹⁰?

El panegírico (*madīḥ*), constituía uno de los más importantes géneros,
puesto que en la época de los reyes taifas, estos se esforzaban en atraer a
los poetas a sus palacios. El poeta, que desempeñaba un papel importante
en la corte, se esmeraba en elogiar a su protector para lograr mantener su
posición, de ahí estos versos que dedicó Abū Muḥammad ‘Abd Allāh b. Abī l-
‘Abbās al-Īudāmī¹¹ a Yūsuf b. ‘Abd al-Mu‘min¹² [*ṭawīl*]:

جلالتم فماذا يبليغ القول فيكم وأفعالكم هن النجوم الزواهر
وإني وإن أطنبت جئت مقصراً وما تبلغ الأوصاف والبحر زاخر

Sublimidad habéis adquirido, pues ¿hasta qué punto pueden ser elocuentes
las palabras calificándoos

⁷ Es Muḥammad b. Gālib al-Rafā’ al-Ruṣāfī. Véase E. Lapiedra Gutiérrez en *BA*, 7, n° 1669.

⁸ Véase F. N. Velázquez Basanta en *BA*, 1, n° 204.

⁹ Famoso mercado árabe que era convocado anualmente en la ciudad de al-Ṭā’if y al que acudían los poetas que rivalizaban ante el emir del mercado recitando sus poesías. En él se hicieron famosos los poetas más importantes de la literatura árabe preislámica.

¹⁰ Se refiere al obispo Quss b. Sa’ida, de la tribu de Iyād, una de las más antiguas y fuertes tribus que habitaron Iraq a orillas del Éufrates donde prosperaron tanto que llegaron a dominar Bahrein, Kuwait y Persia. Véanse los versos en *El Mugrib: Libro de las burlas de la adulación acerca de las galas del reino de Málaga*, trad. Hanaa Mohamed-Hammadi, pp. 18-19.

¹¹ Véase F. N. Velázquez Basanta en *BA*, 1, n° 204.

¹² Abū Ya’qūb Yūsuf b. ‘Abd al-Mu‘min, el segundo califa almohade (g. 558=1163-580=1184).

mientras vuestras obras sean las mismísimas estrellas resplandecientes?

Y aunque yo sea prolijo, sé que no he cumplido,

luego imposible es que las descripciones puedan llegar a las profundidades cuando el mar es desbordante¹³.

Al mismo tiempo el elogio puede servir también para introducir una súplica tal y como se puede apreciar en estos versos con los que al-Naḥlī¹⁴ atrae la atención de al-Mu'taṣim b. Ṣumādiḥ¹⁵ sobre su desesperante situación nada más entrar a Almería: [*wāfir*]

أَيَّامَنْ لَا يُضَافُ إِلَيْهِ ثَانٍ	وَمَنْ وَرَثَ الْعُلَى بَاباً قَبَابَا
أَيَجْمُلُ أَنْ تَكُونَ سَوَادَ عَيْنِي	وَأَبْصِرَ دُونَ مَا أْبْغِي جَبَابَا
وَيَمْشِي النَّاسُ كُلَّهُمْ حَمَاماً	وَأَمْشِي بَيْنَهُمْ وَحْدِي غُرَابَا

Oh aquel que no tiene igual,

aqueel que abrió las puertas de la grandeza una tras otra,

¿Es justo que, siendo para mis ojos su pupila,

un velo me impida ver lo que más deseo?

¿Que toda la gente vaya tal palomas

y que, sólo, entre ellos, yo parezca un cuervo?¹⁶

El siguiente poema de Abū Bakr Yazīd b. Ṣiqlāb gobernador de los almohades en Almería, es un vivo ejemplo del poema amoroso (*gazāl*) tanto en la estructura como en la pasión por la belleza corporal donde, incluso, se manifiesta el erotismo: [*sarī*]

وَطَفْلَةَ الْأَطْرَافِ حُمْصَانَةٍ	فِي قَامَةِ السَّيْفِ وَشَكْلِ الْغُلَامِ
مَكْحُولَةِ الْعَيْنَيْنِ حُورِيَّةٍ	مِنَ اللَّوَاتِي قُصِرَتْ فِي الْخِيَامِ
تَكَادُ أَنْ تُعَقِّدَ مِنْ لِينِهَا	وَقَثْرَةَ الْعَطْفِ وَهَزَّ الْقَوَامِ
يَخْلِفُ مَنْ أَبْصَرَهَا أَنَّهَا	قُدَّتْ لَهَا مِنْ خَيْرَازَانِ عِظَامِ
قَدْ جَمَعَ اللَّهُ بِهَا فِتْنَةً	حَلَاوَةَ اللَّفْظِ وَسِحْرَ الْكَلَامِ
وَاللَّيْلَ وَالصُّبْحَ وَدَعَصَ النَّقَا	وَالْغُصْنَ وَالطَّبِيَّ وَبَدَرَ التَّمَامِ

¹³ *Op.cit.*, pp. 20-21.

¹⁴ Véase P.Lirola Delgado, *BA*, 6, n° 1578.

¹⁵ Véase J. Lirola Delgado, *BA*, 5, n° 1213.

¹⁶ Cf. *El Mugrib, Libro del alborozo primero que produce el vino acerca de las galas del Reino de Almería*, Trad. Hanaa Mohamed-Hammadi, pp. 24-25.

تَقْتَرُّ عَنْ ذِي أَشْئِرٍ بَارِدٍ أَشْهَى مِنَ الْخَمْرِ بِمَاءِ الْغَمَامِ
 فَضَلَّ مَنْ لَامَ عَلَى حُبِّهَا وَضَلَّ مَنْ يَسْمَعُ فِيهَا الْمَلَامِ
 نَعِمْتُ فِيهَا لَيْلَاتِي كُلِّهَا بِأَرْشَقِ الْخَلْقِ وَأَحْلِي الْأَنَامِ

De tiernas extremidades y bóveda de pies arqueada¹⁷,
 con la estatura de una espada y la forma de un mozo.
 De hermosos ojos negros pintados con kohl,
 una de aquellas que resguardadas están en tiendas¹⁸,
 cerca de intrincarse de tanta blandura suya,
 demarcación en las curvas y meneo de la talla.
 Quien la viera juraría que de
 bambú se le han tallado huesos.
 Dios ha reunido en ella encantos,
 la dulzura de la palabra, el hechizo de la elocuencia,
 la noche, el día, la pureza de la arena,
 la rama, el cervato y la luna llena.
 Su sonrisa se abre en dientes separados, fríos
 y más apetecibles que el vino mezclado con agua de las nubes.
 Perdido está quien reprocha su amor,
 y equivocado quien, sobre ella, da su oído a prestar en la reprensión.
 En ella disfruté mi noche entera,
 de la criatura más esbelta y la más gentil persona¹⁹.

Las reuniones festivas de amigos junto al vino se reflejan en el poema báquico (*jamriya*). Una invitación a asistir a estas reuniones es casi siempre el inicio de un poema báquico, junto a la descripción del jardín y de los períodos cronológicos: noche, día, atardecer, amanecer, tal es el caso en estos versos del brillante literato Abū Marwān ‘Abd al-Malik b. Sumaydi²⁰ (*Ṭawīl*):

هَلُمُّوا إِلَي رَاحٍ يَطُوفُ بِهَا بَدْرٌ عَلَى مِثْلِ مَرَأَةٍ تَطْيِبُ لَنَا
 الْخَمْرُ

¹⁷ Tener la bóveda del pie arqueada constituía un símbolo de belleza para los árabes.

¹⁸ Alusión a Corán: 55/72, donde se describen las mujeres del paraíso: “De hermosos ojos negros, resguardadas en tiendas”.

¹⁹ Cf. El *Mugrib*, *Libro del alborozo primero que produce el vino acerca de las galas del Reino de Almería*, Trad. Hanaa Mohamed-Hammadi, pp. 42-45.

²⁰ Véase BA, 5, n° 1102 (Documentación).

هُوَ الرَّوْضُ حَقًّا فَالْأَرَاكَةُ قَدُّهُ وَوَجْنَتُهُ وَرْدٌ وَمَبَسَمُهُ زَهْرٌ

Acudid a un vino alrededor del cual un plenilunio está girando,
con semejante contemplación la bebida se nos hace más agradable.
Es el jardín cuya talla es el papilionáceo,
las rosas sus mejillas y su sonrisa el azahar²¹.

Luego está la descripción del vino, de las copas y del copero por Abū I-ḥusayn Muḥammad b. Safar²², poeta de Almería por excelencia (*mutaqārib*):

أَلَا هَاتَهَا مِنْ يَدَي مَائِسٍ يُؤَافِيكَ بِالأَمْرِ مِنْ فِصِّهِ
يُغَنِّي وَيَسْقِي وَمَهْمَا أَتَيْتَنِي أَمَالَ القَضِيْبَ عَلَى دِعْصِهِ
إِذَا أَنَا لَاحِظْتُهُ رَاقِصًا خَلَعْتُ الفُؤَادَ عَلَى رَقْصِهِ

¡Tráigala de las manos de un petulante
que te proporciona el asunto con sus engarces!
Canta y escancia y cada vez que se encorva,
el tronco soslaya sobre sus dunas.
Si yo lo contemplara bailando
perdería el corazón por su danza²³.

En el texto correspondiente al reino de Almería, Ibn Sa'īd recoge una sátira (*hiyā*) en la cual Ibn ḥazmūn, “uno de los relámpagos de la sátira”, tal y como él mismo lo describe, en vez de satirizar a un rival o a un enemigo, como se suele hacer en este género, realzando sus defectos y señalándole con el más feo de los calificativos, lo hace con su misma persona, describiendo su imagen con un insuperable tono de jocosidad, dice [*Tawīl*]:

تَأَمَّلْتُ فِي المِرْأَةِ وَجْهِي فَخَلَّتْهُ كَوَجْهِ عَجُوزٍ قَدْ أَشَارَتْ إِلَى اللُّهُوِ
إِذَا شِئْتُ أَنْ تَهْجُو تَأَمَّلْ خَلِيقَتِي فَلِإِنَّ بِهَا مَا قَدْ أَرَدْتُ مِنَ الهَجْوِ

²¹ *Op.cit.* pp. 40-41.

²² Véase *BA*, 5, n° 1038 (Documentación).

²³ *Op.cit.* pp. 54-55.

كَأَنَّ عَلَى الْأَزْرَارِ مَيِّ عَوْرَةً تُتَادِي الْوَرَى غُضُّوا وَلَا تَنْظُرُوا
نَحْوِي
فَلَوْ كُنْتُ مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ لَمْ أَكُنْ مِنْ الرَّائِقِ الْبَاهِي وَلَا الطَّيِّبِ الْخُلُو
وَأَفْبَحُ مِنْ مَرَأِي بَطْنِي فَأَيْتُهُ يُقْرِقِرُ مِثْلَ الرَّعْدِ فِي مَهْمَةٍ جَوِّ

Al contemplar mi cara en el espejo me la imaginé
cual semblante de una anciana aludiendo a la diversión.
Si zaherir quieres, contempla mis facciones,
pues en ellas está toda la sátira que buscas.
Como si en los botones llevara cada una de mis partes pudendas
llamando a la gente: bajad la vista y hacia mí no miréis.
Si de lo que crece en la tierra yo formara parte, no sería
ni de lo más bello y brillante, ni de lo más dulce y agradable.
Más feo que mi apariencia es mi abdomen que
borborigmos produce como el trueno en su celeste balbuceo²⁴.

Sin olvidar la moaxaja (*al-muwaššah*) y el céjel (*al-zajal*) que en al-Andalus tuvieron su cuna y ahí vieron la luz por primera vez, para, luego propagarse a otros sitios, se trata de una composición que supuso una verdadera revolución en la poesía andalusí, con sus metros, sus rimas, los estilos y las reglas seguidas en la composición de versos tal y como se puede apreciar en esta moaxaja del poeta virgitano Abū 'Abd Allāh Muḥammad b. Abū l-Farāy²⁵, autor de moaxajas y filósofo según Ibn al-Jaṭīb, que vivió en época de los almohades, dice:

يَا رَبَّيَّةَ الْعُقُودِ مَتَّى تَقْلُدُ
بِالْأَنْجُمِ الزُّهْرِ ذَلِكَ الْمُقْلُدُ
مَنْ أَطَاعَ الْبَدْرَا عَلَى جَبِينِكَ
وَأُودِعَ السُّحْرَا بَيْنَ جُفُونِكَ
وَرَوَّعَ السُّمْرَا بِفَرْطِ لَيْبِكَ
يَا لَكَ مِنْ قَدِّ مَهْمَاتِنَا أَوْدُ
أَهْدَى إِلَيَّ الزُّهْرِ خَدًّا مُوَرِّدًا

²⁴ Cf. El Mugrib, *Libro del alborozo primero que produce el vino acerca de las galas del Reino de Almería*, Trad. Hanaa Mohamed-Hammadi, pp. 56-57.

²⁵ Véase Pilar Lirola Delgado, *BA*, 5, n° 1121.

فَمُفَاقَتْ دِحَ زَنْدَا مِنْ الْعُقَارِ
 فَذُفَلَّتْ دَتَّ عَفْدَا مِنْ الدَّرَارِي
 وَالْبَسَتْ بُرْدَا مِنْ النَّضَارِ

Oh dueña del collar, ¿cuándo fue adornado
 con las resplandecientes estrellas aquel ataviado?
 ¿Quién, en tu frente, hizo subir la luna llena,
 depositó el hechizo entre tus párpados
 e impresionó los venablos con tu ductilidad?
 ¡Qué talla tienes, que cada vez que se inclina
 regala al azahar una mejilla sonrosada!
 ¡Levántate y, de las cenizas, enciende un ascua,
 que engalanada fuiste con un collar de centelleantes estrellas,
 y vestida de un atuendo a rayas de oro puro!²⁶

Los zéjeles recogidos por Ibn Sa'īd en estos textos todos están escritos en dialectal andalusí puesto que eran dedicados al canto, tal es el caso de este zéjel en el que Abū 'Alī al-ḥasan b. Abī Naṣr al-Dabbāg satiriza a un médico:

إِنْ رِيَسَتْ مِنْ عَدَاكَ يَشْتَكِي مِنْ تَلَطُّوِيْحِ
 وَتَرِيَدُ أَنْ يُقْبَرَ أَحْمِلُ لِلْمَرِيْحِ
 قَدْ حَلَفْتُ مَلِكِ الْمَوْتِ بِجَمِيْعِ أَيْمَانِ
 أَلَا يِيْرِحُ سَاعَهُ مِنْ جَوَارِدِ دَغَانِ
 وَيِيْرِحُ رُوْحُ وَيُعْظَمُ مَشِيْمِ شَانِ
 وَفَسَادِ النَّيِّتَاتِ ذَاكَ التَّوْبِيْحِ

Si vieras que el que te ofendió
 con su mugre se está quejando,
 y quieres que fuera enterrado,
 ¡llévalo a Marte!

²⁶ *Op. cit.*, pp. 88-89.

El ángel de la muerte prometió, invocando todos sus juramentos,
que, de al lado de la tienda, no se movería ni un instante
y así aliviaría un alma y ensalzaría una posición.

La corrupta intención se esconde
debajo de aquella reprimenda.²⁷

También se insertan en el texto cartas o extractos de cartas, cuentos, y anécdotas o breves narraciones con el fin de romper la monotonía, algo que todavía añade más belleza al texto. Ejemplo de ello está este extracto de la carta que dirigió Abū 'Abd Allāh Muḥammad b. 'Āmir al-Bizilyānī, el escribano²⁸, Ibn 'Abd Allāh, gobernante de Carmona:

"من النصح تقريع، ومن الحفاظ تضييع، ولكل مقام مقال، إذا عدى به عنه استحال، ووصل منك كتاب طمست مناه، وغممت معناه، وأومات فيه إلى النصح، ودلت على سبيل النجح، وقفت على فصوله ومعانيه، وأحطت علماً بما فيه، ولم يكن لمن أوحشت جهته، وتغيرت مودته، أن يدخل مدخل الناصحين، وقد خرج من جملة المشفقين".

Algunos consejos, en realidad, son amonestaciones y alguna preservación es derroche, para cada situación existe una homilía especial, de la cual si se desvía se obstruye. Llegó tu escrito cuyos propósitos has borrado, empañando su significado, inclinándote, en él, hacia el consejo y guiando a la senda del éxito. He comprendido sus capítulos y sus conceptos y asimilado lo que en él viene; aunque no le corresponde a quien su sector quedó desierto y su afecto fue alterado entrar por la puerta de los consejeros después de haber salido del grupo de los preocupados²⁹.

Estoy convencida, quizás por el tiempo que he pasado y sigo pasando en contacto con estos textos y con las biografías de estos ilustres personajes, de que la poesía andalusí, en este caso, constituye una de las fuentes más importantes para el estudio de la historia, la geografía, la política y la sociedad andalusíes, y también nos proporciona una fiel visión de lo que fue la realidad social e intelectual de aquel entonces al ponernos entre mano el valioso testimonio de los que fueron sus propios protagonistas. La sinceridad y la profunda preocupación del poeta andalusí por todas las circunstancias que le rodeaban y su refinada sensibilidad respecto a las dichas y las desdichas que experimentaba su nación encontró en estos géneros el refugio, el sostén y el instrumento perfecto para reflejar su versión poetizada de los hechos, por lo que la traducción de estos textos constituye una antorcha que iluminaría el camino de la investigación en este ámbito.

²⁷ Véase el poema completo en *El Mugrib: Libro de las burlas de la adulación acerca de las galas del reino de Málaga*, trad. Hanaa Mohamed-Hammadi, pp. 50-51.

²⁸ Véase F. N. Velázquez Basanta, *BA, A*, nº 1934.

²⁹ Véase *El Mugrib: Libro de las burlas de la adulación acerca de las galas del reino de Málaga*, trad. Hanaa Mohamed-Hammadi, pp 62-63.

ENCUENTROS

ENTREVISTA A MARTA CEREZALES, TRADUCTORA A LA LENGUA ESPAÑOLA DE LA OBRA *EL OJO Y LA AGUJA* DE ABDELFATTAH KILITO

Realizada por la revista *Aljamía*

Abdelfattah Kilito nació en Rabat en 1945. Profesor universitario y escritor laureado, en sus obras aporta una reflexión sobre la creación literaria y las relaciones entre lenguas y culturas distintas. Por ello, la apertura de sus libros al ámbito hispanohablante a través de la traducción es un acontecimiento de gran trascendencia. Marta Cerezales ha llevado a cabo esta labor y nos brinda a continuación su experiencia como lectora y traductora del escritor rabatí, a través de su reciente trabajo en que vierte a la lengua española *L'oeil et l'aiguille* (*El ojo y la aguja*).

¿Cómo conoció la obra de Abdelfattah Kilito? ¿Qué aspectos le suscitaron mayor interés de la personalidad literaria del autor? ¿Qué le motivó la traducción sus libros?

Durante mi estancia en Rabat como asesora de la Consejería de Educación tuve la ocasión de conocer a Abdelfattah Kilito y leer parte de su obra que me resultó fascinante, tanto por su estilo como por la posibilidad que me ofrecía de penetrar de algún modo en la literatura y la cultura árabe desde una perspectiva nueva, próxima, llena de talento y erudición y a la vez con un fino sentido del humor. Empecé leyendo su obra narrativa escrita en francés. Luego, durante una visita del escritor Lorenzo Silva a Rabat, nos pusimos de acuerdo para editar junto con otro compañero, Miguel Moreta, una antología de cuentos de escritores marroquíes que escriben en español. Pero pensamos que si



MARTA CEREZALES

queríamos reflejar la complejidad lingüística de Marruecos era interesante incluir algún cuento de escritores marroquíes que escriben en francés y por supuesto en árabe. La parte reservada a la escritura marroquí en lengua francesa, está exclusivamente dedicada a Abdelfattah Kilito, cuya obra,

de valor seguro en cualquier idioma, que había sido traducida al inglés, al italiano, al alemán y al griego, tendría en nuestra opinión que haber estado traducida, publicada y estudiada en español. Esta parte, se llama *La muralla* porque Kilito, del que se iban a publicar tres cuentos, contestó con un pequeño relato, *Le rempart*, a la pregunta que le hicimos: ¿Por qué escribe usted en una lengua extranjera?

Aprendí el francés a causa de un accidente histórico, o mejor dicho geográfico. Si hubiera nacido en el norte de Marruecos hubiera aprendido la lengua de Cervantes (y creo que mi camino, mi destino hubieran tomado otro rumbo). Estudié el francés porque nací en Rabat que en aquel entonces formaba parte de la zona situada bajo el



protectorado de Francia. **ABDELFATTAH KILITO**

En cuatro páginas, Abdelfattah Kilito evoca sus recuerdos de niño de la medina que cruza todos los días la muralla para acudir al colegio francés, dejando tras él su lengua materna, el árabe dialectal, que recobrará por la tarde a la vuelta del colegio:

A partir de entonces, el viaje se hizo rutinario, de la medina, al otro lado de la muralla, del espacio familiar al espacio extranjero. Viaje, también, del registro oral al escrito: El francés se me reveló como una lengua inseparable de la escritura; lo aprendí deletreando y copiando las letras en mis cuadernos, lo estudié, no para hablarlo, sino para leerlo y escribirlo.

El árabe clásico, que aprendió al mismo tiempo que el francés, estaba igualmente suscrito a la escuela, al libro.

El francés y el árabe clásico tienen en común ser las lenguas de la escritura, y por lo tanto de la literatura. A través de ellas accedí al placer de leer textos literarios. Lenguas del placer, pero también lenguas de la culpa, ya que siempre temo no utilizarlas correctamente...

En este pequeño texto Kilito nos hace ver la complejidad lingüística de Marruecos e introduce los principales temas que recorren su obra: la tradición oral, el libro, la lectura, la escritura, la traducción, el diálogo entre culturas.

En su artículo “Lire pour vivre” recopilado en *Abdelfattah Kilito. Dédales de l’écriture*, se alude también a estos temas recurrentes. ¿Qué aporta la obra del autor a la literatura marroquí?

No conozco suficientemente la literatura marroquí como para poder encuadrar en ella la obra de Abdelfattah Kilito. Me consta sin embargo que Abdelfattah Kilito es un autor de gran prestigio en el mundo literario de Marruecos tanto entre los escritores francófonos como entre los arabófonos. Todos sus libros escritos en francés han sido traducidos al árabe y muchos de los escritos en árabe han sido traducidos al francés. En sus escritos hay referencias a autores árabes de la antigüedad así como a autores occidentales y a escritores árabes y marroquíes actuales. Esta confrontación entre autores de diferentes épocas y de distintas culturas descubre afinidades pero también diferencias y antagonismos. Es cierto que la lengua, la traducción, el autor, el lector son temas recurrentes en su obra vistos desde ángulos distintos.

En la obra de Abdelfattah Kilito se establece un diálogo con grandes autores de la literatura universal. ¿Quiénes ejercen influencia en la creación literaria del autor? ¿En qué aspectos contribuye la obra de Abdelfattah Kilito al diálogo entre culturas?

Kilito es un profundo conocedor tanto de la literatura árabe clásica como de la literatura occidental. Una doble riqueza que le permite escribir indistintamente en francés o en árabe. Roland Barthes, que estuvo enseñando en la Universidad de Rabat durante el curso 1969-70, significó un hito decisivo en su formación como escritor. Le descubrió que se puede analizar un texto literario a partir de distintas disciplinas: psicoanálisis, teoría marxista, estructuralismo, sociología, antropología... En sus escritos, que sobrepasan la noción de género, Kilito disecciona con sutileza los textos árabes y los hace dialogar con la literatura occidental. Flaubert, Roland Barthes, Borges, Cervantes, Nietzsche, Ibn Battuta, Dante, Al-Jahiz, Hariri, Kafka, Proust y tantos otros habitan los libros de Kilito, proponen, cuestionan, discuten y sus voces se mezclan a las del autor, los personajes, los lectores, se unen a las de otros autores del pasado, del presente e incluso del futuro... Ya que las respuestas no son nunca definitivas; como decía Borges, otro de los autores importantes para Kilito, la duda es sinónimo de inteligencia.

En sus escritos, que sobrepasan la noción de género, Kilito disecciona con sutileza los textos árabes y los hace dialogar con la literatura occidental.

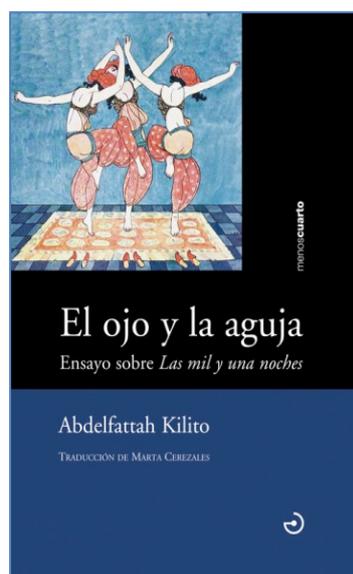
Borges, estudioso apasionado de la lengua y la literatura árabe que encontraba en *Las mil y una noches* su sueño de un "libro infinito y circular" y que se dedicó a estudiar las diferentes traducciones y a descubrir lo que los traductores habían añadido o suprimido.

En un artículo publicado en 1939, hace creer que ha encontrado en las notas de Burton un cuento inédito que pertenecía a *Las mil y una noches*, que Galland habría suprimido por prudencia y que Burton habría recuperado. El cuento se llama *Historia de dos reyes y de dos laberintos*. Gracias a esa estratagema, Borges consigue introducir una página suya entre las páginas del libro que considera el infinito literario por excelencia. Más tarde lo incluyó entre los cuentos de *El Aleph* con el título de *Los dos reyes y los dos laberintos*. Kilito

hace algo parecido. En uno de los relatos de *La curiosidad prohibida*, uno de los protagonistas descubre un viejo manuscrito árabe entre las páginas de una edición de Burton que podría ser un cuento inédito de *Las noches: Historia del príncipe Nuredinne y del caballo*. Y es que Kilito se declara admirador de Borges: “Borges -dice- es un autor árabe. No ha leído toda la literatura árabe, pero da la impresión de haberla leído toda. Personalmente lo leo como si se tratara de un autor árabe.”

***El ojo y la aguja* tiene como germen creativo de sus reflexiones *Las mil y una noches*, un libro enigmático, en que se tejen los múltiples avatares entre realidad y escritura, ambiguo y mágico, que puede salvar o hacer perder una vida. ¿Qué vínculos mantiene la escritura de Abdelfattah Kilito con esta obra?**

En la obra de Kilito el libro es protagonista. *Las mil y una noches* está muy presente No solo en el ensayo *El ojo y la aguja*. El cuento, *La mujer de R.*, por ejemplo, incluido en *La controversia de las imágenes* nos presenta a una mujer que se dedica durante el día a recopilar las historias del barrio para por la noche contárselas a su marido. *La curiosidad prohibida* (el título original es *Dites-moi le songe*), libro que se sitúa entre la narración y el ensayo, está compuesto por cuatro narraciones entrecruzadas a la manera de los cuentos de las Noches, en las que todos sus protagonistas son universitarios especialistas en *Las mil y una noches*, ligeramente paranoicos por cierto (no se puede leer impunemente el libro infinito y circular). En este libro Kilito enfoca la lectura de las *Noches* a su manera, entrelazando recuerdos, encuentros, sueños, reminiscencias literarias y reflexiones sobre el lector, y el libro, la noción de autor...



Portada

***El ojo y la aguja* es una obra ensayística. ¿Qué temas destacaría? ¿Qué rasgos característicos del autor encontramos en ella? ¿Qué significado tiene este título?**

El título alude a una metáfora que se encuentra en algunos de los cuentos de *Las Noches* para señalar la cualidad edificante de una historia: merece escribirse en el ángulo interno del ojo con una aguja muy fina. La referencia a la costura no solo está justificada por la aguja, sino también por el verbo *kataba* que significa tanto escribir como coser. Sherezade, la tejedora de historias...

El ojo y la aguja es un ensayo sobre *Las mil y una noches* y un ensayo a partir de *Las mil y una noches*. Aquí Kilito profundiza en los temas que recorren toda su obra. ¿Quién cuenta las historias? ¿Quién las escribe? ¿Quién está habilitado para hacer pasar una historia del registro oral al escrito? ¿Cuál es la

diferencia entre la noción de relator y la de autor? ¿En qué biblioteca se ubica finalmente el libro? ¿Qué manos pueden abrirlo? ¿Por qué, una vez registrada la historia, no hay nada más que contar como no sea la muerte de los personajes? ¿Qué sortilegio hace que el libro se transforme en un principio de muerte, aún cuando se presenta como un coadyuvante, un remedio destinado a reforzar, a mejorar la vida?

Sobre la diferencia entre la escritura y la transmisión oral, por ejemplo: cuando los viajeros llegan a la Ciudad de Bronce, la ciudad en la que todos sus habitantes están muertos pero tienen delante de ellos parte de su historia escrita en una tableta, Kilito nos presenta una definición del libro:

Quando un personaje, hombre o genio, aparece en las Noches, es a menudo para contar su historia, exponer las circunstancias que a fin de cuentas le han llevado a encontrarse con aquel al que se confía. En este sentido, es ante todo un "hombre-relato". Para que la narración funcione, es evidentemente necesario que el narrador esté vivo en el momento en que se dirige al interlocutor. Pero en la historia de la ciudad de bronce, los viajeros tienen que vérselas con muertos, seres que ya no están, pero cuya vida se perpetúa a través de la escritura. Su voz, rígida y petrificada, alcanza a los vivos bajo la forma de signos gráficos. Si la palabra supone la presencia del que habla, la escritura equivale a su ausencia irremediable. Por un lado la inmediatez de la comunicación, el cara a cara, la proximidad física, por el otro la distancia, el alejamiento espacial o temporal. En el escrito, el que habla es un ser invisible, un fantasma; su palabra se despega de él y lleva una vida independiente. Llega hasta el destinatario al cabo de un tiempo más o menos largo, que puede medirse, como en este caso, en siglos. El momento de la lectura no corresponde al de la redacción: uno de los dos polos de la comunicación está siempre ausente.

Otro episodio recurrente es el del personaje obligado a narrar su historia a otros. A través de su relato, el narrador reafirma su identidad o la reconquista en el caso de haberla perdido, como le ocurre a Simbad el Marino.

Y a pesar de la leyenda que dice que todo aquel que lea las *Noches* de cabo a rabo morirá, la narración, la escritura se revelan finalmente como la mejor defensa de la vida.

La exégesis sobre *Las mil y una noches* permite actualizar y comprender la herencia cultural ¿Es el ensayo un género con el que puede darse respuesta a este objetivo hermenéutico?

Evidentemente. En este ensayo sobre *Las mil y una noches* aprendemos implícitamente, historia, sociología, leyendas, literatura árabe. Kilito presenta así su ensayo:

Al hilo del relato, y tirando del hilo, mi lectura de las Noches tratará, no de despojar el libro de sus secretos (utilizando uno de tantos cuadros interpretativos), sino de revelarlo a su propio misterio conservando intactos

todos sus significados implícitos. En todo momento, el ojo y la aguja estarán presentes.

Los cuentos de *Las mil y una noches* pueden dar lugar y han dado lugar a múltiples análisis y diferentes niveles de lectura.

¿Qué aspectos formales de estilo tiene en cuenta para traducir la obra de Abdelfattah Kilito?

La escritura de Abdelfattah Kilito tiene un francés muy limpio y no presenta, en principio, demasiadas dificultades para ser traducido al español. Creo sin embargo que el traductor de una obra debe ser el mejor lector. Para traducir todo lo que Kilito nos aporta en este ensayo es necesario leer antes los textos de las Noches a los que se refiere así como investigar sobre los autores y los textos árabes que menciona en esta y otras obras. Es lo que permite captar las intenciones y poder transmitir en muchos casos el fino sentido del humor y los entresijos lúdicos que están presentes en sus escritos. Una amiga traductora de árabe, Sofía Younoussi Blanco, revisó las transcripciones al español de palabras y nombres árabes.

En la obra *El ojo y la aguja*, se alude al tema de la transmisión de la cultura, y de que toda transmisión supone una renuncia, un desposeimiento. ¿Hasta qué punto una traducción se convierte en otra obra distinta?

La traducción es una recreación, tiene por lo tanto una parte creativa. El objetivo inexorable es que la obra traducida se acerque tanto como sea posible a la intención del escritor. La base es la obra original y el traductor debe acercarse a esa obra con gran respeto y cuidado, pero el hecho es que lo que leemos en una traducción es la escritura del traductor – y esa escritura está asimismo influida por la lectura que el traductor haya hecho del texto original. Hay que recrear hasta donde sea posible todos los elementos y las peculiaridades de estilo de la obra que se traduce, encontrando esos mismos elementos y peculiaridades en el segundo idioma, que podrán ser comparables pero nunca idénticos.

La prueba es lo diferentes que son a veces dos traducciones de un mismo libro. Y el ejemplo más evidente es el de *Las mil y una noches*. El lector, nos advierte Kilito, aunque quisiera hacerlo

nunca será capaz de completar la lectura de este libro diseminado, corpus de innumerables manuscritos, ediciones, traducciones, adiciones, exégesis y reescrituras. Siempre habrá otro texto de las Noches por descubrir, por leer.

Nunca podrá hacerse una edición definitiva de este libro innumerable, un libro que es muchos libros; una fuente inagotable de estímulos para el lector.

Otro aspecto relevante que Abdelfattah Kilito observa es el valor terapéutico de las historias narradas en *Las mil y una noches* y el papel que desempeña la literatura en el acercamiento y confluencia entre lo distinto o desconocido. ¿La literatura es un medio de comunicación entre culturas? ¿Qué lugar ocupa la traducción? ¿Cómo contribuye la traducción a la evolución de la lengua y literatura de recepción?

La traducción tiene un efecto renovador y expansivo sobre la lengua y la literatura del idioma al que es traducido el texto.

Edith Grossman, en *Por qué la traducción importa* explica muy bien que si los únicos mundo ficticios que pudiéramos explorar, las únicas experiencias literarias que pudiéramos tener fueran las escritas

en idiomas que podemos leer con facilidad, la privación sería indescriptible y la separación entre culturas mucho más profunda.

Nuestro mundo de lectores depende de la disponibilidad de obras traducidas, clásicas y contemporáneas. Y para los escritores, que se nutren, al igual que los músicos y los pintores, los unos de los otros, la posibilidad de acceder a otros mundos y corrientes literarias gracias a la traducción es imprescindible.

En *Vivir para contarla* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002) García Márquez evoca la amplitud y la intensidad de la formación de un joven escritor en el oficio de escribir, iniciación que no hubiera sido posible sin la existencia de las traducciones literarias. Sobre el *Ulises* de Joyce, por ejemplo, escribe:

no solo fue el descubrimiento de un mundo propio que nunca sospeché dentro de mí, sino además una ayuda técnica invaluable para la libertad del lenguaje, el manejo del tiempo y las estructuras de mis libros.

La traducción tiene un efecto renovador y expansivo sobre la lengua y la literatura del idioma al que es traducido el texto.

¿Finalmente, a quién recomienda la lectura de la obra de Abdelfattah Kilito?

La recomiendo a los que disfrutan de la buena literatura, a los amantes de los libros y a los que a través de ellos quieren conocer y descubrir otros mundos y otras épocas y ver que todo está relacionado, y a los que se implican en la lectura. A los que, como concluye Kilito en este ensayo, saben reflexionar y captan

el mandato, la súplica, muda o articulada, que hay en la historia, en cualquier historia: no me olvides, porque hablo de ti.

Agradecemos la colaboración de Marta Cerezales, cuyo conocimiento del autor y experiencia traductora nos ayudan a entender mejor la obra de Abdelfattah Kilito, además de destacar la función de la traducción en la comunicación mutua de lenguas y culturas.

OBRAS de Abdelfattah Kilito traducidas a la lengua española:

1. De la lengua francesa, por Marta Cerezales:

(2004) En el recopilatorio *La puerta de los vientos*: “La femme de R.”, “Duo”, y “Le rempart”. Barcelona: Destino.

(2005) *Le cheval de Nietzsche: El caballo de Nietzsche*, (incluye cuatro relatos de Kilito titulados *En quête*, que se reflejan en la índice). Madrid: Editorial Losada.

(2007) *La querelle des images: La controversia de las imágenes*. Madrid: Editorial Losada.

(2011) *Dites-moi le songe: La curiosidad prohibida*. Madrid: Editorial Turner.

(2015) *L'oeil et l'aiguille. Essai sur les mille et une nuits: El ojo y la aguja*. Palencia: Editorial Menoscuarto.

2. De la lengua árabe, por Said Sabia y Ahmed Arsrou:

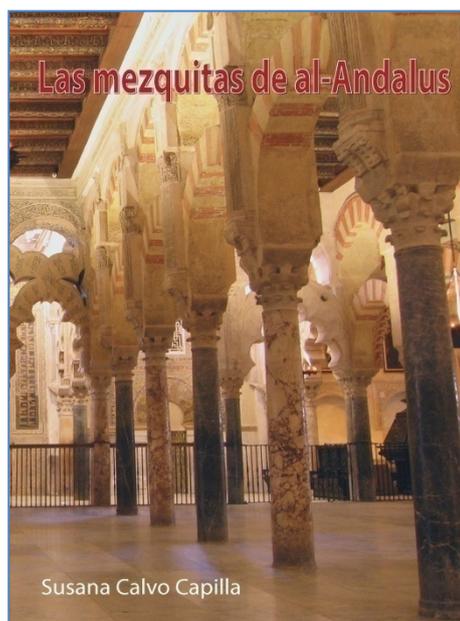
(2012) *Tu ne parleras pas ma langue: No hablarás mi lengua*. Buenos Aires: Editorial Kaicron

RESEÑA

Reseña a: **Susana Calvo Capilla. *Las mezquitas de al-Andalus*. Realizada por Fernando Villada Paredes. Instituto de Estudios Ceutíes.**

Almería: Fundación Ibn-Tufayl de Estudios Árabes, 2014
(Estudios Andalusíes; 9)
838 pp., il. col. y n., planos; 24 cm
ISBN 978-84-16134-98-

Ninguna institución es tan característica del mundo islámico como la mezquita, espacio para la plegaria en que se manifiesta la fe y la cohesión de la comunidad de creyentes. Pero su importancia excede al ámbito meramente religioso. Es escenario además, especialmente en el caso de las aljamas, de los principales acontecimientos sociales y políticos en tanto que en ellas se sancionan los relevos dinásticos, se dan a conocer los principales anuncios de carácter religioso, político y militar, se exponen los principios del Estado y del Islam, se imparte justicia y se enseñan las principales materias religiosas o de otra naturaleza.



A su estudio, en un marco geográfico-temporal concreto como es al-Andalus, consagra Susana Calvo Capilla esta obra, que tiene su origen en su tesis doctoral dirigida por los Dres. Bango y Ewert.

Resume en la introducción el doble propósito que la guía.

De una parte, “ofrecer una visión general del tema recogiendo los datos disponibles sobre mezquitas que, hasta ese momento, no se habían estudiado de forma conjunta” superando una mera aproximación formal al “examinar su importancia y su significado dentro de la sociedad musulmana” (p. 15). Es decir, inscribiendo esta institución en el contexto político y social en que surgieron, lo que es, sin lugar a dudas, uno de los aciertos de esta obra.

De otra, enmarcar esta investigación sobre las mezquitas andalusíes en el contexto general del mundo musulmán medieval identificando “en qué medida sus expresiones piadosas y litúrgicas así como los lugares donde se realizaban seguían unos modelos extendidos o los trasgredían y creaban modelos nuevos” (*ibídem*). Además, dado el contexto histórico peninsular de esos siglos, pretende valorar en qué medida sus posibles singularidades pueden ser explicadas por la influencia de los reinos cristianos del norte peninsular.

Unos objetivos ambiciosos, como deberían ser los de cualquier tesis doctoral, que son abordados mediante un minucioso y solvente análisis de las fuentes, tanto textuales como arqueológicas, enriquecidos además por una adecuada batería de referencias a la evolución de estas instituciones tanto en el norte de África como en Oriente.

La obra se estructura en tres bloques fundamentales.

En el primero ofrece una visión diacrónica de la evolución de las mezquitas en al-Andalus, centrada fundamentalmente en las aljamas, desde el momento de la conquista hasta el periodo almohade.

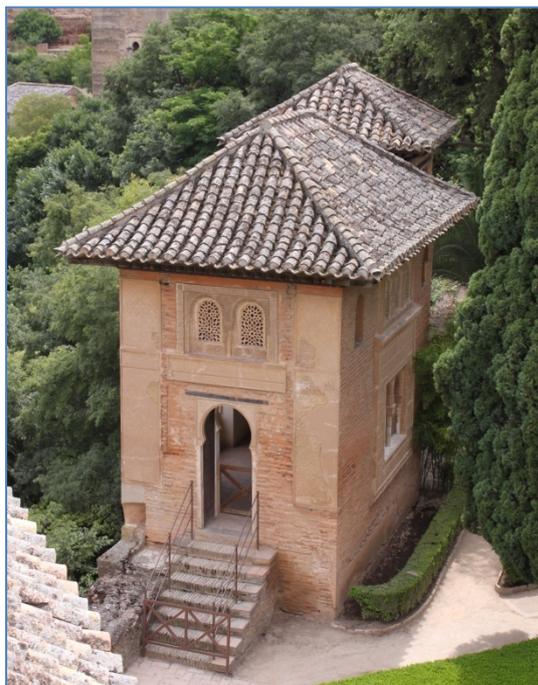
Curiosamente el estudio de las mezquitas nazaríes no es abordado más que puntualmente lo que contradice en parte la intención de abordar un estudio de conjunto del problema. Quedan así, salvo referencias puntuales, fuera de esta investigación los últimos siglos de historia andalusí que, sin duda, hubiesen permitido completar este estudio.

Este primer bloque se divide en tres capítulos.

El primero analiza los primeros años de la presencia islámica en al-Andalus (92H./711d.C.-138H./756 d.C.), unas décadas en que las fuentes conservadas son no solo escasas sino también en muchas ocasiones de difícil interpretación.

En este periodo las mezquitas se levantan en “lugares estratégicos desde un punto de vista político o simbólico, en lugares ligados a un acontecimiento importante de la conquista” con la intención de “hacer visible la presencia del Islam en territorio conquistado”, participando decisivamente en su construcción “personajes de reconocida autoridad moral y piadosa, los *tābi`ūn*, o Seguidores de los Compañeros del Profeta” (p. 28).

Sin olvidar las dificultades inherentes al uso de fuentes escritas con bastante posterioridad a los acontecimientos que narran y guiadas en muchos casos por



Oratorio del Partal en la Alhambra de Granada

intereses no siempre explícitos, analiza la Dra. Calvo con minuciosidad y pericia las diferentes noticias recogidas, en ocasiones contradictorias, en estas fuentes que confronta con la escasa información arqueológica disponible. Logra así trazar un valioso panorama de estas primeras construcciones adecuadamente contextualizado al identificar similitudes notables con lo acontecido en otros territorios de *Dār al-Islām* en el momento de su conquista.

En este análisis presta especial atención a la tan polémica cuestión de la continuidad/ruptura del uso de espacios religiosos cristianos como mezquitas destacando, a pesar de la parquedad de datos disponibles, que “apenas se menciona en las fuentes la conversión de iglesias, sino su destrucción para ser sustituidas por mezquitas” prefiriendo los musulmanes “levantar *ex novo* sus lugares de oración, reaprovechando materiales antiguos” (p. 61).

El segundo capítulo corresponde al emirato y califato omeya (138 H./756 d.C.-390 H./1000 d.C.), es decir al periodo de construcción y consolidación del estado islámico en al-Andalus. En opinión de la autora, la construcción de mezquitas aljamas en estos siglos pone de manifiesto simbólicamente la autoridad de los nuevos soberanos configurándose como espacios políticos y de representación e instrumentos de sedentarización e islamización. Este papel se formaliza en la introducción de elementos tales como la macsura, el *sābāt* y la erección de cúpulas ante el mihrab.

Aunque estudia también las de otras ciudades la atención se centra, como no podía ser de otro modo, en la mezquita aljama de Córdoba, el mejor ejemplo del proceso de legitimación política y religiosa de la autoridad omeya.

El periodo taifa centra la atención del tercer capítulo. La caída del califato omeya abre un periodo turbulento conocido caracterizado por un nuevo escenario político y religioso, un momento de disputas entre diversos poderes locales. Una situación agudizada por el avance cristiano en la frontera norte materializado en la pérdida de algunas de las principales ciudades del Islam andalusí, como es el caso de Toledo conquistada en 1085. La legitimación de estos nuevos reinos se realiza por dos vías opuestas: acentuando las diferencias con el orden califal anterior o bien mostrándose como sus herederos. Estas actitudes se concretan en la decisión de los soberanos de ampliar o reformar las mezquitas aljamas de sus respectivas capitales. Tras analizar los diferentes ejemplos de que tenemos noticias (Toledo, Almería, Granada, Tudela, Zaragoza, etc.) la Dra. Calvo concluye que se aprecia básicamente una dependencia del modelo de la Mezquita de Córdoba (p. 124) aunque con novedades significativas tales como la reafirmación de las plantas en T, la liberación de la nave paralela al muro de quibla que se convierte en un verdadero transepto, la ampliación de las naves laterales que se prolongan en las galerías del patio y la evolución de los motivos y composiciones de tradición omeya a los que se unen ahora la introducción de otros nuevos de origen local u oriental. Estas transformaciones, consecuencia del nuevo orden establecido, tienen también su incidencia en las mezquitas construidas en el interior de los palacios.

Termina esta primera parte de la obra abordando el estudio del periodo almorávide y almohade, momento en el que la construcción o reforma de las mezquitas adquiere gran importancia y, en el caso de al-Andalus, manifiesta una apropiación simbólica de los nuevos espacios bajo su gobierno. Dado el origen norteafricano de ambos movimientos, las referencias a construcciones magrebíes son constantes en este capítulo evidenciando el conocimiento de la autora de las realidades arquitectónicas de este territorio.

Desde un punto de vista formal, los almorávides generalizan el uso de arcos de diferentes trazados, de cúpulas de mocárabes, de espacios dedicados a los funerales, etc. En el caso de los almohades destaca la autora especialmente las innovaciones introducidas en los alminares. Transformaciones todas ellas que son explicadas a partir de las propias prácticas culturales y de representación del poder de estas nuevas dinastías.

El segundo bloque de la obra analiza la sociedad andalusí a través de su relación con los espacios de oración y, en general, con las prácticas religiosas abordando cuestiones tales como el ritual, el papel de las mujeres, la enseñanza, la justicia, el papel de las mezquitas como espacios de representación del poder, su relación con el mundo funerario, etc. Distingue con acierto la autora el diferente papel de los distintos tipos de mezquitas (aljamas o vinculadas directamente con el estado, privadas o familiares, conmemorativas, etc.) y presenta cuestiones básicas para su comprensión en el marco social en que nacen identificando quienes fueron los promotores de su fundación, de su financiación así como su rol como elementos vertebradores de la vida social.

Se trata de una de las aproximaciones más logradas en la obra en la medida en que pone de manifiesto el poliédrico papel de las mezquitas en la sociedad andalusí permitiendo al lector captar en toda su extensión el papel sustancial de estas instituciones en la sociedad islámica.

El tercer bloque está dedicado a abordar los aspectos formales de las mezquitas. Para su clasificación se toma en cuenta su localización y rango. Atendiendo al primer criterio distingue entre mezquitas urbanas, rurales y palatinas. Conforme al segundo, diferencia las aljamas, de las de barrio y palatinas.

El objetivo de este arduo esfuerzo de definición tipológica es, de una parte, “mostrar las diferencias tipológicas, las singularidades y las semejanzas de estas mezquitas de al-Andalus con respecto del resto del mundo islámico, en definitiva, el grado de originalidad o de autonomía creativa con otros ámbitos del Islam” (p. 18). De nuevo asistimos a ese intento que subyace en todo el desarrollo de la obra de contextualizar el fenómeno andalusí en el contexto general del mundo islámico, tanto oriental como norteafricano, que es uno de los aciertos de este estudio.

De otra parte, pretende determinar en qué medida las tipologías de las mezquitas rurales y de ciudades provinciales se ven influidas por la de los grandes centros urbanos. Es decir, cómo los modelos de las mezquitas

vinculadas al estado de las capitales influyeron en el resto y si las exigencias rituales de las mezquitas rurales y de pequeñas ciudades se formalizaron en soluciones arquitectónicas originales.

Tras su exhaustivo análisis concluye que “es probable que las innovaciones arquitectónicas y decorativas que presentan las grandes mezquitas de capitales como Córdoba, Sevilla o Zaragoza llegaran parcialmente y con retraso a las ciudades menores y, sobre todo, a las poblaciones rurales, donde parecen mantenerse los mismos tipos, los más elementales, durante mucho tiempo (los mihrabes de planta semicircular interior y exterior, las naves de igual anchura). Asimismo, la irregularidad de su trazado indicaría la ausencia de proporciones o cánones fijos” (p. 484). La influencia de las grandes mezquitas aljamas en ellas se verá condicionada también por una cierta pobreza de medios materiales y humanos.

Destaca también la inexistencia de diferencias rituales entre las comunidades urbanas y rurales como parece indicar la generalización en el uso de almimbares móviles. Las diferencias entre las mezquitas aljamas y el resto radican en su tamaño y complejidad, consecuencia de exigencias ceremoniales ligadas a su función como espacios de representación del poder que provocan la introducción de macsuras o de naves axiales monumentalizadas con cúpulas.

Esta perspectiva de análisis permite explicar la diversidad formal de las mezquitas dentro de al-Andalus entendiendo las distintas soluciones adoptadas como consecuencia de las diferentes necesidades sociales de un al-Andalus heterogéneo que supera la visión, simplista y ajena a la sociedad en la que nacieron, de los fenómenos artísticos.

La obra cuenta con un anexo, especialmente útil para cualquier investigador que se aproxime al análisis de las mezquitas andalusíes, en el que bajo el epígrafe “Estudios monográficos de las mezquitas” recoge un total de 60 fichas de síntesis sobre aquellas mezquitas andalusíes de las que aún hoy se conservan restos, desde las grandes aljamas de Córdoba, Sevilla, etc., a las pequeñas mezquitas rurales o de barrio.

Un panorama amplio y rico, no en vano supone casi una tercera parte de la obra, valiosamente ilustrado por un amplio conjunto de planos (en buena medida cedidos por el Dr. Almagro a quien tanto debe la investigación de la arquitectura andalusí). No obstante, se echan en falta algunos edificios (por ejemplo, el denominado Cortijo de las Mezquitas en Antequera dado a conocer por Carlos Gozalbes Cravioto) sin que



Alminar de la Iglesia de San José de Granada

ello reste mérito al gran esfuerzo de recopilación y ordenación de datos realizado por la autora. También hubiese sido deseable introducir un mapa general de distribución que permitiese localizar con mayor facilidad su emplazamiento.

La estructura de la presentación de cada una de estas fichas, clara y bien estructurada, se articula en los siguientes apartados: datos identificativos (nombre, ubicación, tipo y cronología), descripción formal con indicación de las diferentes fases constructivas, datación y paralelos, fuentes textuales en que aparece mencionada y bibliografía, todo ello complementado como se indicaba con planos y fotografías. En definitiva, un interesante y valioso corpus de datos que, observados en conjunto, permite valorar, si alguna duda restaba, la minuciosidad y solidez con que se ha abordado este trabajo.

La obra incluye también un interesante glosario, agrupado temáticamente (lugares de oración, interior de la mezquita, patios y fachadas, elementos exteriores, instalaciones para abluciones y depósitos hídricos, alminares, elementos arquitectónicos y decoración, proceso constructivo y sus artífices y estructuras funerarias), que al margen de la definición de cada término, ofrece indicación de las fuentes textuales en que los términos son utilizados.

Completa la obra una amplísima nómina de más de un centenar de referencias a fuentes árabes y aproximadamente 2.000 entradas bibliográficas que denotan de una parte el interés suscitado por este tema y la exhaustividad y rigor con que ha sido abordada la redacción de esta obra.

Abordar un estudio de las características del que aquí reseñamos, tanto por su amplitud como por la relevancia de las cuestiones tratadas, deja de manifiesto no solo el coraje de la Dra. Calvo sino también su solvencia en el análisis en el manejo de tan diversas fuentes de información como las empleadas. Es destacable su esfuerzo de contextualización de las mezquitas andalusíes en una doble vertiente. De una parte, su inserción en el marco más amplio del conjunto del mundo islámico, subrayando semejanzas pero también poniendo de manifiesto sus peculiaridades. De otra, por su perspectiva de análisis al entender esta institución como fruto de la sociedad en que nació, acertando con ello a valorar su real importancia y sus implicaciones en otros muchos ámbitos de la realidad histórica que es al-Andalus.

En definitiva, en un panorama bibliográfico en que proliferan estudios sobre aspectos muy concretos de la realidad andalusí, esta obra constituye una loable excepción. Su rigor y amplitud de miras la convierten en un estudio de referencia para todos los interesados en el Islam medieval.

La publicación de una obra de esta magnitud es siempre una tarea compleja más aún si cabe en un contexto como el actual. Por ello debe ser reconocida la excelente labor editorial de la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes que desde hace años ha puesto a disposición del público un significativo número de estudios de gran interés.

La correcta elección del tipo de papel, una tipografía clara y la generosidad de márgenes permiten una lectura amable del texto, si bien sería de agradecer en futuras ediciones la corrección de algunas erratas y una impresión en mayores dimensiones de algunas figuras.



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN MARRUECOS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN