



ALJAMIA

العربية

7

Sumario

	Pág.
EDITORIAL	
I ENTREVISTA	
Entrevista a <i>Gonzalo Torrente Ballester</i> Catiana Cortés Ruiz	7
II ESTUDIOS	
<i>Sobre la literatura aljamiada</i> Hossain Bouzineb	11
<i>El laberinto y su representación en la obra de Borges</i> Michel Gilles	24
<i>Unas notas sobre el refranero hispano-marroquí</i> Francisco J. Álvarez Curiel	33
<i>La etnomotricidad como marco teórico en la investigación en el mundo árabe</i> Julia del Pino y Pino	48
<i>Averroes y la filosofía de Occidente</i> Gonzalo Alonso Vázquez	54
<i>La expansión europea y el descubrimiento de América</i> Domingo Luis González Lopo	58
III CRÍTICA LITERARIA	
<i>Sustancia y forma en poesía. (Aplicación a un poema de Antonio Carvajal)</i> Domingo Eseverri	63
IV CREACIÓN	
<i>Infusión de verbasco</i> Venancio Iglesias Martín	70
<i>Dejadme llorar</i> Manuela Fernández	75
<i>Relámpagos fósiles</i> Federico Chabaud Magnus	78
V HOMENAJE	
<i>Adiós al Pintor Antonio Fuentes</i> Manuel Rodríguez Ballester	80
VI PREMIO «GARCÍA LORCA»	
<i>Federico García Lorca en Fez</i> Alumnos del Liceo «Moulay Idriss» de Fez	83
VII RESEÑAS	
<i>Boca bilingüe</i> María Luisa Ayala Egea	93
<i>Lorca y la cultura popular marroquí de Ahmed El-Gamun</i> Miguel A. Moreta Lara	95
VIII BREVES	98

EDITORIAL

Tal como señalábamos en el número anterior, ALJAMÍA inicia con éste una nueva etapa en la que, en línea con lo que ha sido su caminar en estos cuatro años, desea servir de cauce a quienes consideran oportuno contribuir con sus aportaciones al reforzamiento del hispanismo en Marruecos. El acuerdo cultural hispanomarroquí, firmado recientemente por los dos países y con una vigencia de dos años, pone claramente de manifiesto la firme voluntad común de profundizar e intensificar la colaboración en el terreno educativo y cultural.

ALJAMÍA deja de publicar aquellos trabajos cuyos contenidos específicos son materiales de apoyo a la enseñanza del Español como segunda lengua. Una nueva publicación, «Cuadernos de Rabat», se dedica exclusivamente a esta tarea, intentado con ello dar respuesta a la creciente demanda que la enseñanza del Español está conociendo en Marruecos. Las distintas secciones que conforman este número no tienen un carácter fijo. ALJAMÍA pretende optar por una estructura abierta, flexible, que permita dar cabida a todas aquellas colaboraciones que, de un modo u otro, contribuyan a un mejor conocimiento de una historia tantas veces compartida.

Conscientes de que los lazos culturales son los más perdurables, aunque también los de más lenta penetración, reiteramos nuestra invitación de colaboración a todos aquellos que, en el ámbito general del hispanismo, deseen publicar en una lengua que, en los últimos años, está suscitando un interés creciente en todos los ámbitos del conocimiento y que, a la vez, se va implantando en la mayor parte de los sistemas educativos del mundo.

Textos narrativos, poéticos, de crítica literaria, de lingüística, filosóficos, ensayísticos, históricos, entrevistas, etc., tendrán cabida en las páginas de ALJAMÍA, que quiere ser un balcón abierto a dos culturas secularmente entrelazadas, a dos países que son puertas de continentes llamados, cada vez más, a estrechar relaciones y a olvidar sus diferencias.

ENTREVISTA A GONZALO TORRENTE BALLESTER

Catiana Cortés Ruiz



La aparición de seis piezas teatrales durante los años 1930 a 1940 que recuperan las características formales y temáticas del auto sacramental del siglo XVII, nos obliga a un nuevo replanteamiento del tema. Nos encontramos ante obras de autores como Azorín, que publica en 1930 *Angelita*, y que él mismo subtitula «auto sacramental»; Rafael Alberti, que en 1930 da a conocer su auto *El hombre deshabitado*; Max Aub con el auto *Pedro López García* de 1936; Miguel Hernández con *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* de 1934; Gonzalo Torrente Ballester con *El casamiento engañoso*, que recibió el Premio Nacional en 1939; y Salinas con *El Director*, obra de la

cual tan sólo sabemos que es anterior a 1936.

Ante este hecho se impone como primera tarea un nuevo estudio del auto sacramental (del que de momento adolece la historia del teatro contemporáneo) que pase por una nueva y más completa definición del género; por la delimitación de los elementos temático-formales definitorios, y por la visión del contexto cultural y social en el que éstos se han dado. Por todo ello he considerado de suma importancia conocer las opiniones de Gonzalo Torrente Ballester, sus planteamientos teóricos acerca de este tipo de teatro, su particular visión del tema y de la forma y su valoración de este fenómeno en el contexto del teatro contemporáneo.

La entrevista aporta datos esenciales para la comprensión de los aspectos anteriormente citados; sitúa el tema desde sus más diversas y amplias perspectivas y abre nuevos caminos para posteriores investigaciones.

Abordar un género como es el auto sacramental, plantea serias dificultades, incluso al establecer unos rasgos representativos. Bástenos citar como breve referencia los múltiples intentos de definición a los que éste se ha visto sometido a lo largo de la historia de la literatura. Si a ello añadimos que su resurgimiento tiene lugar en un contexto literario y cultural complejo, que se manifiesta desde unos presupuestos literarios distintos a los que regían en el teatro del siglo XVII y en convivencia con unas formas de teatro nuevas, reconoceremos que su estudio entraña mayor dificultad. La presencia de Gonzalo Torrente en este ambiente cultural al que nos hemos referido confiere a sus palabras un valor inestimable. Su aportación literaria en este variado y

ENTREVISTA

complejo mundo cultural de los años treinta a través de una composición teatral que recrea el auto sacramental, sus conocimientos teóricos y su conocida actividad como crítico literario, le sitúan en una posición privilegiada para abordar el tema desde una visión amplia y clara del fenómeno. Torrente Ballester enmarca el auto sacramental en sus nuevas coordenadas temporales y establece unas relaciones significativas con el teatro español y europeo contemporáneos.

Pregunta. *¿Cuál fue el motivo por el que escribió El casamiento engañoso?*

Respuesta. Fue por un motivo muy material. Se publicó un concurso de Autos Sacramentales, y como yo por aquella época estaba muy metido en Calderón, creí que podría escribirlo. Y entonces, no ahora, tenía cierto entusiasmo por ese tipo de literatura. Recuerdo que la tenía escrita como obra religiosa, y lo que hice fue adaptarla mediante algunas correcciones; pero esto no invalida lo dicho anteriormente.

Cuando todavía no tenía pensado escribir teatro vi representar *El Gran Teatro del Mundo* que se hizo en Granada, más o menos dirigido, promovido por Lorca. La interpretación que yo vi la realizó Margarita Xirgú, pero antes la habían representado en Granada creo que «Los Estudiantes». Fue una sesión de teatro de cámara y creo recordar que gustó; a mí me gustó. Esto fue en diciembre del 30 o enero del 31 en el Teatro Caracol.

P. *¿Tiene conocimiento de otros escritores que se presentaran al concurso?*

R. No. Únicamente, una vez un jesuita, que no sé cómo se llamaba, me dijo que él se había presentado y que el suyo era mejor que el mío; lo cual a lo mejor es cierto.

P. *¿Responde su auto a un modelo de auto sacramental?*

R. Yo creo que sí, al modelo clásico; personajes abstractos, desarrollo dramático en un acto y lenguaje conceptual.

P. *¿La deuda con Calderón es decisiva o existen otros modelos?*

R. Es calderoniano exclusivamente. Me refiero a la forma, aunque no está escrito en verso.

El motivo intelectual fue un libro de Spengler, publicado entonces, que se llamaba *Los años decisivos*. En él se hace una defensa a ultranza de la técnica. Entonces yo intento dar mi punto de vista sobre ello. Era un momento, además, en que se temía mucho, como se sigue temiendo, que la técnica acabase por ahogar a la persona. Este es fundamentalmente el tema.

P. *¿Qué elementos pertenecen a la tradición y cuáles suponen una innovación?*

R. La única invención es la prosa. Los personajes tampoco pertenecen a la tradición, si tenemos en cuenta el nombre que llevan; pero sí lo son en cuanto que representan ideas encarnadas. Todos ellos son personajes abstractos.

La presencia del libre albedrío es otro elemento de la tradición. También es una innovación el hecho de que la obra no acabe con el «tantum ergo» ni con la apología del Corpus Christi, sino con una lamentación de Jeremías, mozarabe.

P. *¿El casamiento engañoso tiene alguna relación formal o temática con algunas de sus obras?*

R. No, ninguna. Lo que sí puede observarse es una semejanza con *El viaje del Joven Tobías*, pero únicamente desde el punto de vista del lenguaje. Existe una evolución desde el lenguaje de *El Viaje del Joven Tobías*, que es más retorcido, hasta *El retorno de Ulises y Atardecer en Londgword*, que es más sencillo.

P. *¿Cómo definiría el auto sacramental?*

R. Es un episodio estético provocado por una situación histórica y religiosa, y destinado a un pueblo que, contra lo que se suele decir, no es absolutamente realista. Es decir, un pueblo que admitía en el siglo XVII los personajes abstractos y los admitía a finales del siglo XIX, en ciertas obras del tipo del sainete musical como *El año pasado por agua* o *La Gran Vía*, no puede considerarse realista. Esta supuesta preferencia del público español por la realidad queda desmentida en primer lugar por ciertas formas de pintura primitiva: la pintura de los beatos, por ejemplo; y luego por la afición y comprensión del mensaje de los personajes abstractos tanto del auto sacramental calderoniano, que es el más abstracto de todos, como de ciertas piezas modernas, como son las que acabo de citar: *El año pasado por agua* y *La Gran Vía*, dos piezas cuyos personajes son abstractos.

P. *¿Qué elementos considera básicos en el auto sacramental?*

R. Es necesario que esté dentro de un pensamiento religioso y que tenga un final litúrgico. Para que entre en el concepto de sacramental, ha de tener un elemento religioso visible y, si es posible, espectacular: aparición del Santísimo Sacramento y todos los elementos que usaba Calderón y que a mí no me parecieron útiles en aquel momento.

P. *¿Con un auto sacramental de Calderón bien estudiado, puede llegarse a tener un concepto claro del auto sacramental?*

R. Dentro de la inmensa variedad de los autos de Calderón existe una constante ideológica y estética que observa desde el principio hasta el fin, incluso con contaminaciones en otras obras de Calderón que no son autos. Calderón tiene cierta tendencia al tipo; que al fin y al cabo viene a ser un personaje abstracto. Entre la época de influencia lopesca, como la época de *El Alcalde de Zalamea*, y todo el teatro posterior, hay una diferencia que es la tendencia a los tipos. Parte de un personaje concreto como es Pedro Crespo, y uno menos concreto que es Segismundo. Realmente Segismundo es una idea y Pedro Crespo es un hombre.

P. *¿Qué diferencias se pueden observar entre un auto del siglo XVII y otro del siglo XX?*

R. En primer lugar una diferencia de lenguaje y una diferencia de forma, en cuanto que los de este siglo suelen estar escritos en prosa. La única excepción es Miguel Hernández y algún otro grande que escriben en verso. Además, el auto sacramental de Calderón pertenece a un ciclo de cultura católica que ha evolucionado mucho. Hoy, la mayor parte nos resultan pesados.

P. *¿Es posible un auto sacramental en la actualidad?*

R. Posible, sí; actual, no. Es decir, existen formas teatrales con personajes abstractos que más o menos pueden pertenecer a esa tradición pero con otra temática y hasta con otra forma incluso.

Alguna obra de Beckett podría considerarse dentro de este grupo. El hecho de que se haya interpretado fundamentalmente la significación de sus figuras y situaciones me hace pensar en el teatro abstracto, al igual que en algunas piezas de Ionesco, en ciertas obras de teatro expresionista alemán de carácter abstracto y en otras de teatro revolucionario ruso de propaganda que utilizó personajes abstractos y contenidos ideológicos. Fue un teatro que además estuvo muy influido por la vanguardia. *La máquina de sumar* de Maiakowski podría ser un ejemplo.

Elmer Rice es otro de los autores que escriben obras de corte abstracto. *La Antígona* de Anouilh, de tema clásico pero con trajes de hoy, presenta ciertos puntos de contacto con esta tradición. También son figuras abstractas las que presenta Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*.

En la literatura española encontramos algunas obras como *Narciso* de Max Aub, *Tres comedias* de Bergamín y *Tic-Tac* de Claudio de la Torre, una pieza de teatro expresionista que fue representada en España. Pero otros autos propiamente dichos, no. Sin embargo el auto sacramental propiamente dicho no tiene mucho sentido, simplemente como tal auto sacramental de la tradición católica; pero no está dentro de lo que llamamos modernidad.

El público de hoy, por otra parte, no entiende el auto sacramental porque no le interesa. Formas de teatro abstracto, sí; pero el auto sacramental propiamente dicho, no.

P. ¿A qué se debe la proximidad de fechas entre los distintos autos del siglo XX?

R. Probablemente todos los debieron escribir para el mismo concurso. En aquel momento el Teatro Nacional, que empezaba, representó en varios lugares un auto de Valdivielso que no me acuerdo cuál era. Tuvo mucho éxito porque estaba muy bien montado y sirvió de acicate. Pero cuando se representó, que fue en Segovia en el año 38, el mío ya estaba escrito sin intención religiosa, en su versión original.

Por otra parte hemos de tener en cuenta la prolongada vigencia de una moda y la necesidad de hacer del teatro un vehículo de ideas sin los estorbos del realismo.

P. La relación que puede establecerse con otros autos, ¿es fortuita?

R. Naturalmente excluyamos el auto de Miguel Hernández que está escrito en verso, muy fiel a la tradición barroca. Estaba publicado en alguna revista, pero por aquel entonces no lo había leído. Y había leído *El hombre deshabitado* y había leído el teatro de Azorín, y no descarto la posibilidad de que existan influencias lejanas. Lo de Alberti puede ser un auto no sacro, evidentemente, y lo de Azorín también era otra cosa. Era una trilogía obsesionada por el tema de la muerte y pretendía que sus personajes fueran lo más concretos posibles.

Había una diferencia de enfoque bastante grande, pero eran autores que yo conocía.

*P. ¿Considera *El Hombre Deshabitado* como un auto sacramental?*

R. No es un auto religioso, evidentemente, pero tiene toda la técnica y la concepción del auto; lo que pasa es que él intenta hacer con estos elementos una obra de significación moderna sobre un tema moderno. Hay que tener en cuenta y recordar la coincidencia de título entre el auto de Arberti y la novela de Musil, que en el fondo vienen a ser lo mismo. Yo creo que responde a una inquietud semejante.

P. ¿Por qué autores tan significados socialmente escriben este tipo de teatro?

R. Son casos diferentes. Cada uno escribió por razones completamente diferentes y además con inspiraciones distintas. El que está más cerca de la tradición es el de Miguel Hernández y quizá el que esté más lejos es el de Alberti.

P. Azorín, Miguel Hernández, Max Aub, Salinas y Rafael Alberti, ¿son deudores eminentemente de Calderón o tienen otros modelos?

R. Sería preciso releer sus obras con detenimiento para rastrear influencias concretas y probablemente insignificantes.

Calderón es siempre un buen modelo; pero no hay que olvidar que esas obras se escriben en pleno auge del teatro abstracto, modelo mucho más próximo.

SOBRE LA LITERATURA ALJAMIADA

Hossain Bouzineb
Universidad de Rabat

La literatura aljamiada, que hoy conocemos gracias a una serie de manuscritos de los que muchos fueron encontrados en entretechos, cuevas, escondrijos, etc..., es una literatura híbrida en la que se combinan el árabe y el español de una manera *sui generis*, resultando algo muy expresivo y representativo de lo que fueron los propios usuarios de esta literatura: escritura árabe; lengua castellana, aragonesa... impregnada de términos árabe-islámicos y de abundantes formas morfosintácticas árabes, así como revestida en ropaje fonético morisco, que ni podemos afirmar que sea español, ni tampoco árabe. Esta lengua, como ya hemos dicho, refleja con bastante fidelidad la personalidad de un grupo de personas que constituía un islote humano dentro de la península ibérica. Un grupo de personas que se sentía diferente del resto de sus compatriotas, y también de esos que de alguna manera tuvieron algo que ver con su existencia; me refiero a los arabobereberes norteafricanos sobre todo. Con unos compartían la tierra (1), y con otros el credo y parte de la cultura. Estos moriscos se sentían nacidos en la tierra de «Andaluzía», y por lo tanto, dueños legítimos de la misma. Ahora ya no poseen poder para gobernar, pero no han perdido la esperanza de recuperarlo. El Islam, con todo lo que supone como religión, cultura, tradición..., es un factor que infundía la esperanza en el futuro que se prometía mejor que el momento que vivían, y un elemento de unión.

La cultura morisca, que a la vez tenía que mirar hacia adentro para satisfacer las necesidades y demandas de sus adeptos, tenía que mirar hacia fuera y hacer frente a un doble peligro: el de los ataques que venían de la cultura que le acechaba para destruirla (la cultura hispanocristiana), y el que suponía la tendencia de muchos moriscos hacia la indiferencia, por el decaimiento del ánimo y del fervor islámico, que muchas veces dio lugar a deserciones de las filas islámicas.

Dado este papel polivalente que desempeñaba la cultura morisca, hemos intentado esquematizarla, *grosso modo*, en los tres aspectos siguientes: el instructivo, el defensivo y el recreativo.

A) La parte instructiva se caracteriza por ofrecer los rasgos de la época que le tocó vivir dentro de una situación de prohibiciones y acechos. El peligro apuntaba a lo más vital de la comunidad morisca: la fe islámica. Por eso veremos que los brevariarios coránicos, los tratados de *hadiz*, y demás libros de instrucción islámica, que hoy conservan varias bibliotecas españolas y extranjeras, centraban su atención en aquellos aspectos fundamentales que había que salvar. Es muy significativo el que un breviario coránico como el que en la BNM (2) se encuentra bajo la signatura 5078, recoja ciertas *aleyas* de varias *azoras* (3) que a primera vista, y por carecer de comentario introductorio, puedan parecer recogidas arbitrariamente; pero, al analizar el contenido de las mismas, nos damos cuenta de que habían sido seleccionadas de manera

escrupulosa y traducidas en aljamía con fines adoctrinadores, en función de la situación de persecución y acoso inquisitoriales que vivían los moriscos a quienes iban destinadas. No vamos a presentar aquí todo el manuscrito, pero sólo, a guisa de ejemplo, unas cuantas *aleyas* que hablan por sí solas.

El manuscrito, falto de algunas hojas al principio, empieza con la *aleyá* 163 de la *azora* de Albaqara:

«Vuestro dios es un solo Dios. No hay dios fuera de Él, el Clemente, el Misericordioso» (4)

a la que siguen en la misma página las *aleyas* 255, 256, 257:

«El Dios, no hay dios, sino Él, El viviente, El Subsistente. Ni la somnolencia ni el sueño se apoderarán de Él. A Él pertenece cuanto hay en los cielos y en la tierra. ¿Quién intercederá ante Él si no es con su permiso? Sabe lo que está delante y detrás de los hombres, y éstos no abarcan de su ciencia, si no es lo que Él quiere... Su trono se extiende por los cielos y la tierra, y no le fatiga la conservación de éste. Él es el Altísimo, el Inmenso.

¡No hay apremio en la religión! La rectitud se distingue de la aberración. Quien es infiel a Tagut y cree en Dios, ha cogido el asa más fuerte. Dios es oyente, omnisciente.

Dios es amigo de quienes creen: los saca de las tinieblas a la luz; quienes descreen tienen por amigos a los tagut, quienes los sacan de la luz a las tinieblas: éstos serán los dueños del fuego; ellos vivirán en él eternamente».

Después se salta a las *aleyas* 284, 285 y 286 con las que acaba la *azora*:

«A Dios pertenece lo que hay en los cielos y en la tierra. Tanto si mostráis lo que hay en vuestras almas como si lo ocultáis, Dios os pedirá cuenta de ello. Perdonará a quien quiera y castigará a quien quiera. Dios es poderoso sobre toda cosa.

El Profeta ha creído en lo que se le ha hecho descender, procedente de su Señor, y todos los creyentes creen en Dios, en sus ángeles, en sus escrituras, y en sus enviados. Dicen: No establecemos diferencias entre ninguno de sus enviados, y añaden: Hemos oído y hemos obedecido. ¡Danos tu perdón, Señor nuestro! Hacia Ti conduce el Porvenir.

Dios no obliga a un alma sino en la medida de su capacidad: tendrá lo que haya adquirido y se le reprochará lo que haya adquirido. ¡Señor nuestro!: No nos agobies con tu fardo semejante al que cargaste sobre quienes nos precedieron. ¡Señor nuestro!: No nos cargues con lo que no tenemos fuerzas para soportar. ¡Borra nuestras faltas! ¡Perdónanos! ¡Ten misericordia de nosotros! Tú eres nuestro Señor: auxílianos contra la gente infiel».

Como bien hemos podido observar, los temas que tratan estas aleyas son los que constituyen las preocupaciones más importantes de los moriscos, a saber:

- La unicidad de Dios (detrás de la cual se esconde el categórico rechazo islámico de *al-'isrāk* que, para los moriscos, supone el Dogma de la Trinidad (5).
- La tolerancia del Islam (frente a la intransigencia que les han mostrado las autoridades cristianas, sobre todo el Santo Oficio).
- La perseverancia en el Islam, que es la luz con la que Allah ha iluminado a los creyentes que no se desvían del buen camino.
- La importancia que tiene la fe para el Islam.
- La victoria sobre los descreyentes (cristianos).

El resto del manuscrito se encuentra en total armonía con las preocupaciones de los moriscos.

Los libros del *hadiz* (o la tradición del Profeta Muḥammad) a su vez reflejan las mismas preocupaciones que los breviarios coránicos. Abdeljelil Temimi (6) ha destacado la adhesión de los moriscos a su identidad con el apoyo en el *hadiz*. Dos manuscritos de la Biblioteca «Miguel Asín» de Madrid (7) le sirven para ilustrar esta adhesión. La lectura -dice A. Temimi- de estos dos manuscritos que se complementan (uno de los cuales está traducido a la aljamía), no sólo ofrecía a los moriscos perseguidos un refugio de paz, sino también una llama de esperanza que podía devolverles la confianza, preservar entre ellos los lazos de comunidad y otorgarles la fuerza para el sacrificio o la lucha (8).

He aquí algunos de estos *hadizes*:

- «El mejor esfuerzo del creyente es luchar en nombre de Dios».
- «Mártir es aquél a quien se le confiscan sus bienes».
- «El Islam progresa y no retrocede».
- «Matad al que cambie de religión».
- «Aquel que reza bajo otra religión que no sea el Islam, es un mentiroso».

El perdón y la generosidad del Islam.

- «Aquel que imita a otros pueblos no es de los nuestros».
- «Los turbantes son la corona de los árabes».
- «Los que aman al árabe, yo les amo a ellos, y los que le odian, les odio».
- «El musulmán no hereda del infiel, y el infiel no hereda del creyente. No reneguéis de vuestros padres; porque los que lo hacen son infieles».
- «El que abandona la comunidad tendrá la muerte del infiel».
- «La fe en el porvenir borra las inquietudes y la tristeza».
- «La religión empezó siendo algo extraño, y acabará siendo algo extraño. Felices son los extraños».
- «Cuando Dios quiere el bien a un pueblo, lo pone a prueba».

Esta especie de antología que hemos presentado, no obedece a criterios gratuitos de elección como bien hemos podido constatar. Ejemplos como los anteriores podemos encontrar en gran cantidad.

Otro manuscrito, el 5267 de la BNM, recoge también numerosos pasajes tomados de la obra de Samarqandī *Tanbīh Al-ġāfilīn* (*Advertencia a los negligentes*), obra conocidísima entre los moriscos, así como de otros *hadīzes* que no hemos hallado aquí, pero sí en Muçlim, Buḥārī, Mālik..., o que no hemos podido localizar todavía (aunque siempre queda el predominio de los de Samarqandī). Sin embargo, hemos constatado que estos *hadīzes* de Samarqandī no siguen en nuestro manuscrito el orden que tienen en *Tanbīh*, sino que se encuentran esparcidos desordenadamente por la obra. Así pues, nuestro manuscrito empieza con un *hadīz* que en la copia de *Tanbīh* (9) que tenemos, se encuentra en la pág. 154, y luego sigue otro que se halla en la pág. 83, y luego otro en la pág. 157, sigue otro en la pág. 159, más tarde hallamos otro en la pág. 147 y otro en la pág. 8, etc..., e intercalados entre éstos, tenemos los que hemos hallado en Buḥārī, Muçlim, etc.

Este procedimiento de utilizar varias fuentes nos hace pensar en la manera que hoy seguimos los profesores para preparar nuestras clases. Por eso me pregunto: ¿no tendrían estos manuscritos aljamiados un destino docente lo mismo que nuestras clases actuales? Este procedimiento de refundición de varias obras en una, del que participa la literatura aljamiada en tanto que literatura tradicional (10), se justifica aquí por la imperiosa necesidad de aportar unas enseñanzas en unos contextos históricos determinados.

B) El segundo aspecto que presenta la literatura aljamiada en nuestro reparto, lo constituye la defensa del Islam frente al cristianismo que se cristaliza, sobre todo, en esos escritos que nos presentan la polémica entablada entre musulmanes y cristianos sobre la verdad de ambas religiones. De este tema morisco-cristiano el profesor L. Cardaillac (11) nos ha brindado una obra magistral que recoge y comenta cuantos escritos ha producido esta polémica iniciada mucho antes que los moriscos (12), pero en la cual éstos hallaron un instrumento para defender su identidad cultural.

Los textos polémicos tenían un doble destinatario: los cristianos y los musulmanes; para éstos cumplían un papel instructivo, mientras que para aquéllos suponían la demostración de la superioridad del Islam sobre el «mal cristianismo» que ellos practicaban.

Los manuscritos aljamiados que abordaron el tema de la polémica contra los cristianos son bastante pocos si los comparamos con aquellos otros que recogen leyendas, devocionarios, textos jurídicos, etc..., aunque en cierta medida, toda la literatura aljamiado-morisca es ya de por sí una polémica anticristiana; una polémica que se manifiesta en el contenido de estos manuscritos, y que se extiende, incluso, al lenguaje de los mismos. En otra ocasión (13) habíamos hablado de cómo el lenguaje morisco era regido por la religión islámica, y el uso de los distintos términos islámicos obedecía a la intencionalidad de evitar la confusión con sus correspondientes cristianos: *Allah* no es Dios, *al-s.sala* no es la oración, *al-'imâm* no es el sacerdote, etc..., de la misma manera que se querían distinguir de los cristianos en el hábito:

«... no usos (sic) las platikas ni usos los kristianos, ni sus trajes ni semejanças, ni de los malos pekadores infernales. Kunplirás i guardarás los dijós (sic) i dotrinas i usos i kostumbres i ábitos i trajes

de akél bien aventurado de l-an.nabi Muḥam.mad ṣal.la Al.lahu 'alayhi wa ṣal.lam, i de su alṣiḥaba sobre la Alta providençia dió tan gran graçia» (14)

El discurso morisco, dicho en términos políticos modernos, es un discurso «comprometido» y «militante», donde toda palabra tiene su valor comprometido y toda frase es pronunciada con una intención, que hoy calificaríamos de política.

Además del lenguaje, para los musulmanes, los actos y manifestaciones del Profeta, incluso los más insignificantes de ellos, constituyen símbolos venerados por los musulmanes.

Diversos son los puntos que constituyeron los ejes de la polémica morisco-cristiana. En primer lugar, hallamos el tema de la Trinidad. Este dogma era, seguramente, el que más chocaba a los moriscos en la exposición que se les hacía de la doctrina cristiana (15), y no nos extrañe que esto ocurra con adeptos de una religión que de ninguna manera acepta una asociación con Dios, cualquiera que fuera la naturaleza de la misma, y anuncia los más duros castigos a los «musrikīn» (asociadores). Además, en la mente del morisco no podía haber «que aya tres dioses y que los tres sean uno y el uno tres cosas, que está contrario del entendimiento», como dice un morisco expulsado de España y refugiado en Túnez (16).

Otro punto polémico entre moriscos y cristianos es la identidad de Cristo, un personaje venerado por ambos. Por supuesto, los moriscos en el tema de Cristo adoptan y defienden la teoría islámica (17) de que Cristo es hijo de María ('isā bnu Maryam) y enviado de Dios, es decir, profeta, mientras que para los cristianos es hijo de Dios. Rechazan la idea de la encarnación de Dios en el hombre, que consideran contraria a la propia naturaleza de Dios, así como rechazan la crucifixión de Jesús. Para los moriscos, de acuerdo con el Corán, el crucificado es otra persona que Dios asemejó a Cristo.

Por otro lado encontramos la Iglesia como tema polémico: «los moriscos veían en la Iglesia una sociedad legalista y formalista instituida por los hombres, y pretende fundarse sobre el Evangelio, mientras que su organización y sus principios básicos son de su propia creación. La Iglesia ha falsificado el Evangelio a su manera y ha alterado la tradición» (18).

Otras veces la polémica entre musulmanes y cristianos no tiene como base dogma alguno, sino que se sitúa más bien en un plano de explicación de enigmas y descubrimiento de lo oculto para demostrar la superioridad de una religión sobre otra, como en el caso de *El-alḥadiṣ de Ṣarjil ibnu Ṣarjūn* (19) donde este personaje que es «un kristiano ke vino de tierras de Aṣṣām, ke nunca konoçió ni supo kon su nombre, i era de los más fuertes en defensa del mundo, i kon él çinkuenta abades o çinkuenta frayles» (20), inquiere a Abū Bakr «kon una demandas kontrarias, ke é trobado en unas eskribturas de mi padre i de mi agwelo, i si tú me las deklaras así komo son enta nosotros, sabremos ke Muham-mad es an.nabi i mensaḥero, i ke ell-adīn dell-aliçlām es verdadero, i todo lo otro no es nada» (21).

Las respuestas a las preguntas del cristiano las aporta 'Alī y no Abū Bakr, es decir, el personaje investido por poderes mágicos en la tradición Ṣi'i, y que, por consiguiente, tenía conocimiento de lo oculto. Vemos que a esto no se asocia el nombre de Abū Bakr que más bien se asociaría con la ortodoxia.

Así pues, 'Alī contestará a todas esas preguntas como: «¿kon ké voluntad sallī de tierras de Aṣṣām? o ¿a ké é venido? ¿fesme a saber por wa-d.dariy.yāti darwwan ké es?... ¿ké dize el gallo en su kanto; i ké dize el perro en su aulla; i ké dize el asno

kuando rrebuzna...?» además de descubrir el nombre de Šarjīl ibnu Šarjūn que sólo conocía el propio personaje.

En este *hadiz* vuelve la teoría coránica de la anunciación del Islam en las escrituras anteriores al mismo.

C) En cuanto al aspecto recreativo de la literatura aljamiada, lo veremos reflejado en una serie de novelas, cuentos, leyendas, etc., traducidos del árabe y a veces del español. Estos escritos, que constituían un deleite para los moriscos, representaban también un refugio cultural que les transportaba a la atmósfera araboislámica, hacia la que sentían una fuerte adhesión, así como servían de soporte para enseñanzas religiosas y morales islámicas.

Como ejemplo de novela de pura recreación, tenemos *La historia de los amores de París y Viana* (22) que narra los amores de la hija del Delfín de Francia, llamada Viana, y del noble caballero París. Es una historia caballerescas llena de torneos y de aventuras, sobre la cual tiene lugar una típica acción sentimental; se trata de una clásica fábula de amor constante y perseguido, con los habituales recuerdos de las cruzadas y el obligado viaje a Oriente.

Hemos dicho que esta novela es de recreación pura, porque en ella no intervienen para nada los temas islámicos que normalmente hallamos tratados en la literatura aljamiada, sino todo lo contrario: con *París y Viana* estamos ante una novela caballerescas occidental típica, donde los torneos, las aventuras, el amor perseguido... constituyen las constantes de la historia, y el tema del Islam, incluso cuando aparece, lo tenemos de manera muy marginal y sin las notas que habitualmente lo caracterizan en la literatura aljamiada, pues la única vez que se habla directamente de los musulmanes en la novela, es cuando París va a rescatar al Delfín engañando a los guardias de la cárcel que antes le habían dejado hablar con éste:

«-Señores, pues tanto plazer me habéys fecho de desarme hablar kon onbre, mañana yo me parto, i kiero esta noche tomar plazer kon vosotros.

I dioles tanto de komer i tanto de buen vino, ke, komo vino al (sic) pirimer sueño, todos fueron embriagados; de su sueño i de vino estaban todos komo muertos.

I laora tomóles París las claves de la presión, i obrió las puertas...» (p. 207).

Como bien podemos observar en este detalle, el morisco no censura el presente pasaje que de alguna manera alude negativamente a los musulmanes, así como tampoco ha censurado otros pasajes que indirectamente manifiestan el aborrecimiento del Islam por el Delfín:

«Ke si él me saka desta presión yo le faré señor de todo mi Dalfinalgo, por sólo ke muera en tierra de kristianos» (p. 206)

Sin embargo, si le vemos, en otras ocasiones, evitar algunas fórmulas cristianas que tenemos en las versiones española y catalana de la novela:

<i>Versión española</i>	<i>Versión catalana</i>	<i>Versión aljamiada</i>
pero dezidle que no dude de que yo soy aparejado de jurar sobre el cuerpo de Jesuchristo (p. 29)	no dupte que yo so content de jurar sobre los preçios cors de Jesuchrist (p. 29)	Dezidle ke no dude ke yo juraré (p. 37)
y el frayle tornó esta respuesta a París. Y luego mandó consagrar el cuerpo de Jesucristo (p. 29)	La respota feta a París, ell feu sacrificar al monjo lo cors preçios de Iesuchrist (p. 29)	I luego el frayre tornó esta rres puesta a París (p. 37)
y allí el Dolfín juró que él haría todas las cosas que él demandase, y en señal de amistad él rescibió aquél sancto sacrificio (p. 29)	E lo Dolfi jurá sobre lo sagrat cors de Iesuchrist, que faría totes coses que París volgues. E en senyal de prometença e amistad ell rebebe lo sacrament (p. 29)	I allí el Dalfin juró k-él fariya todo kuwanto él mandase, en señal de gran amistad (p. 37)

Estas discretas tolerancias y censuras no denotan sino la prioridad que se da aquí a la diversión sobre cualquier otra consideración; la diversión con la literatura cristiana a la que no eran ajenos los moriscos. El autor del ms. S2 (24) que J. Oliver caracteriza con el epíteto de «admirador de Lope» (25) es un ejemplo muy ilustrativo de esa permeabilidad cultural de las dos castas. Este morisco que hace gala de un perfecto dominio de la poesía de Lope de Vega, y sentía una admiración por el lirismo de Garcilaso de la Vega, así como pudo destacar el fondo moralizador y crítico de parte del romancero español, debió de ser el prototipo del morisco cultivado y abierto a la cultura hispano-cristiana, que vive su época áurea, y que goza con su teatro y arte (26).

Por otro lado tenemos también una serie de leyendas y cuentos nacidos en el ambiente cultural de los primeros tiempos del Islam, que también formaban parte de esa literatura de evasión de los moriscos. Este tipo de lecturas moriscas que tenemos en mayor cantidad que el tipo anterior, tuvo doble misión. Por una parte, deleitaban a sus lectores con hazañas, aventuras espaciales, o simplemente con la historia de un amor prohibido o de un desdichado que contempla a través de un viaje imaginario escenas de felicidad y amor, y por otra parte, constituían una plataforma para ofrecer al morisco una serie de enseñanzas religiosas, morales e históricas, y evocar los gloriosos tiempos del Islam, así como las historias de los profetas que precedieron a Muham-mad.

El *Libro de las Batallas*, editado por A. Galmés de Fuentes (27), recoge una serie de narraciones sobre las batallas que constituyeron las victorias de los primeros tiempos del Islam que permitieron a esta religión someter a los «descreyentes» y sentar sus cimientos. Estos relatos que tuvieron una base histórica real, son ahora presentados de manera exagerada que los convierte en fantásticas leyendas que de la historia sólo conservan los nombres de algunos protagonistas y el esquema reducido de los hechos que se narran.

La citada exageración es explicable por la sublimación que los *šī'a* hicieron del personaje de 'Alī bnu abī Tālib -protagonista casi exclusivo de estas narraciones-, ídolo

incontestable de esta secta duramente perseguida por los Omeyas y luego por los Abasíes. La circulación de tales narraciones entre los moriscos -de secta malequí- no puede explicarse desde el ángulo sectario, sino más bien como herencia cultural en la que se refugian los moriscos perseguidos por el poder inquisitorial, y como una vuelta hacia los siempre añorados tiempos gloriosos del Islam «invencible».

De los títulos que encontramos en el *Libro de las Batallas*, donde 'Alī interviene con sus extraordinarias dotes, tenemos, por ejemplo, «La batalla de Al-Āšyab Ibnu Ḥanqar» (28) en la que, como en tantas otras, 'Alī interviene cuando los musulmanes se ven en peligro o son vencidos por sus enemigos. En el presente caso, y cuando los musulmanes estaban a punto de liquidar la batalla a su favor, un anciano del bando de Al-Āšyab aconseja a éste que envíe un mensajero a Muḥam-mad invitándole a pelear con la «Idola», prometiéndole abrazar el Islam en caso de vencerla. El propio anciano se encargó de llevar el mensaje a Muḥam-mad al que dijo:

«-Yā raḥūlu Al.lah. Dize Al-Āšyab ke envíes a 'Alī a pelear kon nuestra ídola; i si la vençirá, kreeremos kon Al.lah por Señor, i tomaremos a tí por mensajero y a-n.nabī verdadero.

Kuando lo oyó l-an.nabī (Š'M) volvióse enta 'Alī i díxole: ¿Ké te parece, ¡ya 'Alī! de akeste fecho?

-Ke yo iré ¡yā raḥūlu Al.lah! aunke aya de los aljīnes muchos.

I kabalgó 'Alī kon mil kaballos y díxole el an.nabī ('lm):

-Ves, ¡yā 'Alī!, i kriébala i-esmenúzala, ke Al.lah te ayudará sobre-ella.

I kaminó 'Alī, i hizo lo ke le mandó el-an.nabī (Š'M). Aprés Al-Āšyab salló affuera de la çiwdad, i mandó ke trayesen la ídola, i trayéronla. Veos ke vino 'Alī kon mil de a kaballo i kuando llegaron a la ídola, rodeáronla los aššaytanes alrededor d-ella, i levantóse un polvo grande, i turbábase la tiyerra, i salleron westes de aššaytanes i de al-jīn.nes muchos. Pues kuando vieron los del aš.šihāba ke fuweron kon 'Alī akellas westes, huyeron todos, i dešaron a 'Alī solo. I kuando vió akello 'Alī apeóse del kaballo, y dixo:

- Yo soy 'Alī, el kaballero wabado en todas las partidas, el kortante, públiko vençedor kon el poder de Al.lah, mi Señor, ¡Yā konpañas de al-jīnes!, afirmaos a mí, i sufrid hasta ke veréys de mí lo ke vos pasará.

I rremetió a los al-jīnes; i peleó kon ellos una grande ora, hasta ke los vençió, i huyeron todos los aljīnes ke no kedó nenguno delante de 'Alī.

I fue 'Alī a la ídola y echóla en tierra; i koçeóla kon sus pides i espedaçóla kon Du-l-Fikar su-spada, fasta ke no kedó d-ella nada.

I, quando Āl-Āšyab vió lo ke 'Alī abía hecho kon la ídola, hízose muçlim delante de 'Alī, i hizieronse muçlimes sus jentes i sus kaballeros, i los fijos de 'am.mi» (pp. 255-256).

De las leyendas con fondo moralizador y de enseñanza islámica tenemos por ejemplo la del «Al-ḥadiç del alárabe i la donçella» (29) donde se cuenta la historia a la que el Corán alude en los versículos 8 y 9 de la azora 81: wa'idā al-maw'ūdatu su'ilat bi-'ayyi đanbin qutilat (cuando se interroga a la víctima acerca del pecado que motivó

que se le matara), en la que se trata de la niña que fue sacrificada por atacar las creencias de sus padres y creer en Al.lah.

«Yā padre, tu vives en el desyerror y en la mentira, ke la ídola Alata wa-Al-'Uz.za no tiene ningún poder ni saber ni porovecho, ni daña ni defiende; !Yā padre! mi señor i-el señor de mi madre, i tu señor, i el señor de la ídola mayor es Al.lah, Akel ke krió a los çielos i la tierra, i krió la persona i todas las kosas».

El padre, siguiendo las recomendaciones de la madre:

«toma esa muchacha delante de ti i vete kon ella a los yermos de la tierra i degüéllala i traime su koraçón i su ffgado; si no, ella nos afollará nueso adín».

Después de ejecutar lo que su mujer le mandó, y cuando quiso volver a su casa, se levantó a su alrededor un fuego abrasador de enormes llamas, del que sólo se podía salvar haciéndose musulmán.

Efectivamente, tomó la decisión de hacerse musulmán y desaparece ese fuego. Luego fue a declarar su fe en el Islam ante Muḥam.mad y contarle lo que le había sucedido con su hija. Muḥam.mad y sus compañeros fueron al lugar donde había sido enterrada la muchacha, y con la licencia de Al.lah fue resucitada. El Profeta le pidió a la muchacha que perdonara a su padre, pero ella respondió que sólo accedería a esta petición si el padre declaraba sinceramente su fe en Al.lah y en Muḥam.mad. El Profeta le anuncia que ya lo había hecho, y la hija perdona a su padre. Luego Muḥam.mad le pregunta si quería vivir con su padre en este mundo, pero respondió que «no trokaría la gloria del-al-jan.na por el plazer del mundo».

Otra leyenda que también trata este tema del conflicto entre padre e hija por causa de la fe, lo tenemos en el relato de la Doncella Arcayona (30).

Esta doncella fue hija de un rey llamado Aljafre que adoraba una «ídola» de oro. Esta hija, que había pedido a su padre creer en el Dios Único y dejar de adorar a los ídolos, tuvo como respuesta de aquél cortarle las manos y desterrarla a un «monte fragoso y temeroso».

El desacuerdo sobre la cuestión de la fe no es el único punto de discordia entre padre e hija en este relato, sino que hallamos otro, humanamente mucho más dramático; se trata de las intenciones incestuosas del padre hacia la hija:

«Crióse tan linda y ermosa, que cuando llegó a edad, el rrey su padre se enamoró della y la pidió su amor. La onesta y casta doncella, bergonzosa y almirada, consideró que todas las carizias y amores quel padre la azía no yban por el camino paternal, sino con pensamiento malo y lazibo».
(p. 5)

La amputación de las manos de la hija y el destierro a que hemos asistido anteriormente, no tuvieron, pues, como causa única el haber seguido una fe contraria a la de su padre, sino que fue también por no haber cedido a las pretensiones incestuosas de éste.

Una vez en el monte a donde fue desterrada, la desgracia de Arcayona se verá aliviada con la aparición de una «blanca ziebra» que le va a conducir a una «bien fabricada cueba» y le proporcionará comida; con su boca le daba de comer y le «lamía sus manos que luego sanó, aunque sin manos», y después con la aparición del príncipe Antarchía que se va a enamorar de Arcayona con la que se casará luego. La madre del príncipe, a la que no agradó este casamiento, aprovechará la salida de su hijo a una guerra, para mandar a sus servidores llevar a Arcayona y a su hijo al monte de donde el Príncipe la había traído. Allí le volverán a crecer las manos como respuesta divina a las llamadas de socorro que Arcayona hacía a Dios. Al volver el Príncipe de la guerra, le dice su madre que, nada más irse él, Arcayona, con su hijo en brazos, se escapó al monte; y por lo tanto, después de este acto, no tenía por qué preocuparse por ella. No obstante, el Príncipe, que no se creyó del todo las palabras de su madre, salió en busca de Arcayona y de su hijo. Al encontrarla, tuvo la feliz sorpresa de hallarla con las manos crecidas de nuevo. Los tres volvieron a vivir al Palacio Real, y a la madre la llevó a vivir aparte a un lindo alcázar. Luego, el Príncipe organiza una expedición contra el rey Aljafre, padre de Arcayona, a quien vence con facilidad, acabando así con su pertinaz idolatría. Por fin queremos señalar que Arcayona en todo momento de desgracia o de felicidad invoca a Al.lah pronunciando la fórmula de «ley laha y'la Alla» (no hay dios sino Dios).

Otra leyenda que también contiene referencias islámicas como elemento constante de la inmensa mayoría de las narraciones aljamiadas es «Tamín Ad.dari». No obstante, y abstracción hecha de esas referencias islámicas, nos interesa la leyenda como modelo de historia extraordinaria, que en la actualidad podría hacer las delicias de los amantes de las novelas de ciencia ficción y viajes de extraterrestres. Esta leyenda de Tamín Addari, nos recuerda el argumento de la película americana «Encuentros en la tercera fase»; pues en nuestra leyenda también tenemos secuestro de una persona por extraterrestres a la propia puerta de su casa, y llevada por los cielos a un lugar lejano y, después de un largo tiempo, devuelta a su casa. Además de esta coincidencia, tenemos una serie de detalles que dibujan un escenario y una acción extraterrestres que nada tienen que envidiar a aquellas concebidas por los ficcionistas modernos.

Como ejemplo, veamos algunos detalles de cómo está descrita la vuelta de Tamim a tierra:

- i yo leía (kul huwa Al.lah aḥadun), i komeñó el Aṣayṭ.ṭan de regalarse komo el plomo en el fuego i kay d-ençima d-él volando en el ayre, fasta ke llegué a la tierra komo un kopo de lana... (p. 172). (31)
- kaminé por una tierra blanca ke pareçía l-alqafur luziente komo rrayos del sol, i llegué a una çiudad fraguada de oro i plata i piedras preçiosas (p. 172).
- Yo vide dos kaballeros kon mucha prisa, i en sus manos lanças de klaredad (p. 17).
- [...] i vede una kueva muy grande. i en ella una perra ke ladraban los perros en su kuerpo; i kuando la vi tuve miedo i veo os una voz del çielo ke dixo:
- no ayas miedo, entra en la kueva i verás maravillas... (pp. 178-79).
- En-esto vino una nube negra i en ella venfan los almalakes de la pena kon truenos i rrelánpagos fuertes (p. 181).
- ... vino otra nube blanka i en ella dos almalakes de la piedad...
- ... ya nube kerría ke llevases este onbre a l-almadina del an.nabi Muḥam.mad...
- ... kabalga en ella y puye en ella... (p. 82).

Hemos intentado abordar algunos aspectos de la cultura morisca a través de ciertos documentos que han tenido la suerte de poder burlar el acecho inquisitorial, para tener nosotros luego la suerte de poseerlos. Si tuviéramos que enjuiciar esta cultura, creo que tendríamos, primero, que prescindir de aquella terminología valorativa que mide los hechos en el sentido vertical, porque una cultura como la morisca, que no se movía en sentido vertical, es decir que no tenía como preocupación el «crecer» sino más bien el «mantenerse», no le tenemos que aplicar calificativos como «decadente» (32), «empobrecida» y otros semejantes. Creo que lo que tenemos que preguntar a la cultura morisca es si ha cumplido o no su objetivo de mantener viva la identidad islámica de esa comunidad continuamente acosada por la de otra religión que categóricamente rechazaba. No voy a dar aquí respuesta a una pregunta contestada ya por la propia expulsión que sufrió dicha comunidad.

Así pues, si nuestro enjuiciamiento va encaminado por esta vía, veremos que con los escasos medios de que disponía la comunidad morisca y en un ambiente y situación totalmente hostiles para su desarrollo, pudo llevar a cabo su empresa. No importaba la calidad de las enseñanzas que se daban, pero sin embargo, sí importaba que se dieran esas enseñanzas. Dice B. Vincent (33): «En Segorbe había en 1605 tres alfaquíes que instruían a los vecinos al ritmo de una reunión semanal. Aunque clandestina, esta actividad no carecía de eficacia, pero ¿hasta qué punto fue suficiente para mantener el Islam en todas sus dimensiones? En la práctica, el oportunismo que representa la *taqiyya* conducía a una selección entre los signos externos de adhesión al Islam; para conservar lo esencial, algunos fueron total o parcialmente abandonados».

Era justamente eso lo que querían: conservar lo esencial, porque tenían la esperanza de liberarse de los cristianos y volver a conducir su propio destino. No faltaban profecías que les anunciaban su pronta liberación que iba a tener lugar a mano del turco: «... rremoverá Al.lah ta'âlâ los koraçones de los rreyes muçlimes, i su kapitân d-ellos será el turko ke asentará de sus konpañas en la mar lo ke no se podrá kontar kon konto. I la primera kosa ke volverá al addîn del aliçlam será la isla de Çeçilia. despues la isla de la Oliva ke es Mallorca i la isla de la Sal ke es Ibiça [...]. Dize ke ganarán los muçlimes la isla mayor de España» (34).

Por lo tanto, para seguir perteneciendo al Islam, no era tan importante conocer en detalle las instrucciones de esta religión, como lo era la mera adhesión a las mismas. Pues no importaba tanto recitar un texto coránico sin hacer faltas y deformaciones del mismo, como lo era el hecho material de leer ese texto, aunque completamente deformado. Lo esencial era hacer una lectura en árabe como sea y con ello se quedaba en la atmósfera islámica. Cuando una vez la Doncella Arcayona estornudó invocando a su ídola, un ángel apareció ante ella y le mandó que dijera «alandu lilahi arabin allamin», una fórmula islámica que vemos ya muy desgastada materialmente y que sólo se puede restaurar, como si fuera una pieza arqueológica, poniendo delante el modelo coránico: al-ḥamdu li-L.lahî rab.bi al-'âlamîn.

O cuando pronuncia otra fórmula. «Emin a rabi yllamin», que procede de la fórmula conclusiva: âmin yâ rab.bi al-'âlamîn, etc.

NOTAS

- (1) V. Pedro de Valencia, citado por L. Cardaillac en «Vision simplificatrice des groupes marginaux par le groupe dominant dans l' Espagne des XVI^e et XVIII^e siècles» en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*. Publications de la Sorbonne, pg. 22: «Es de considerar que todos estos moriscos en cuanto a la complexión natural, y por consiguiente en cuanto al ingenio, condición y brío, son españoles como los demás que habitaban en España».
- (2) Estas iniciales corresponden a la Biblioteca Nacional de Madrid.
- (3) Estas azoras son las siguientes: números 2, 3, 9, 26, 28, 30, 33, 36, 59, 67, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 89.
- (4) Utilizo la traducción del Corán hecha por J. Vernet, publicada por Ed. Aguilar, Madrid.
- (5) L. Cardaillac, *Morisques et Chrétiens*, París, Ed. Klincksieck, 1977, pg. 225: «La controverse sur le dogme de la Trinité est un des thèmes traditionnels de la polémique musulmane. Qu' il nos suffise de rappeler, par ce qui est de la polémique hispano-arabe, que Ibn Ḥazm de Cordoue, des le IX^e siècle, consacre l'un de ses deux traités anti-chrétiens a la critique de la Trinité. Au XIII^e siècle, c'est Al-Qurtubî qui se livre dans les deux premières parties de son ouvrage polémique, à la réfutation de ce dogme. L'Espagne morisque [...] ne faillit pas à cette tradition».
- (6) A. Temimi, «Atachement des morisques a leur religion et a leur identité a travers les hadiths dans deux manuscrits morisques» in *Religion, Identité et sources documentaires sur les morisques andalous*, 2eme. tome, Tunis, Publications de l'Institut Supérieur de Documentations, 1984, pp. 155 a 161.
- (7) Se trata de los mss. 29 y 54 del catálogo publicado en 1915. El ms. 29 es obra de un morisco de finales del siglo XVI. Consiste en una copia de la colección de *ḥadīzes* del Profeta hecha por el egipcio Ibn 'abd Allah Muḥam.mad Ibn Salim Ibn Buḡaffar Al-Kudai muerto en el año 455/1061, así como su traducción aljamiada. El ms. 54 pertenece a un andalusí: Abu Al-'abbās Muḥam.mad At.tuḡjaibī Al-Andalusi, conocido por el nombre de Al-Iqlīṣī, que estudió en Valencia y vivió en Denia, luego en Uclés y en Egipto donde muere en el año 550/1155.
- (8) A. Temimi, «Atachment...» pg. 157.
- (9) Naṣr b. Muḥam-mad b. Ibrāhīm Assamarqandī, *Tanbih Algāfilīn*, Dar Al-kitāb, Casablanca.
- (10) Vid. A. Galmés de Fuentes, «La literatura española aljamiado-morisca» en *Grundriss der Romanihen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, vol IX (Carl Winter Universitätsverlag 1985) pg. 120: «La literatura aljamiado morisca tuvo [...] una difusión colectiva a través de un cultivo tradicional y anónimo, rehaciendo sus obras en continuas variantes y frecuentes refundiciones de las que en muchas ocasiones se nos conservan varias».
- (11) *Morisques et Chrétiens, un affrontement polémique (1492-1640)*, París, Librairie Klincksieck, 1977, 543 pp.
- (12) V. nota 5. Véase igualmente L.P. Harvey «Textes de litterature religieuse des moriscos tunisiens» in *Étude sur les moriscos andalous en Tunisie*, Madrid, IHAC, 1973, pg. 200.
- (13) Vid. mi «Religión y lengua en los escritos aljamiados», *Actas del II Simposio Internacional del CIEM*, Túnez 1984.

- (14) Ms. BNM, fol. 3v-4r.
- (15) Cardaillac, *op. cit.*, pg. 227.
- (16) Cardaillac, *op. cit.*, pg. 227.
- (17) Cardaillac, *op. cit.*, pg. 228: «Les morisques [...] connaissent les textes coraniques, mais, là encore, donnent des interpretations parfois très diferentes».
- (18) Cardaillac, *op. cit.*, pg. 309.
- (19) Ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid 4953 editado por O. Hegyi, Madrid, Ed. Gredos, CLEAM, 1981.
- (20) *Op. cit.*, pg. 73-74
- (21) *Op. cit.*, pg. 74-75
- (22) Editada por A. Galmés, Madrid, Ed. Gredos, CLEAM, 1970.
- (23) *Id. ibid.*
- (24) Ms. de la colección Gayangos depositado en la Real Academia de Historia de Madrid.
- (25) «Un morisco admirador de Lope», revista *Al-Andalus*, 1953.
- (26) Vid. *Études sur les moriscos andalous en Tunisie*, preparado por M. de Epalza y R. Petit, Madrid, IHAC, 1973, pg. 213-214.
- (27) Madrid, Ed. Gredos, CLEAM, 1975.
- (28) *El libro de las Batallas*, vol. 1, pp. 245-256.
- (29) Hegyi, *Cinco leyendas...*, pp. 185-196.
- (30) Vid. A. Galmés de Fuentes: «Lle-yeísmo y otras cuestiones lingüísticas en un relato morisco del siglo XVII» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1956.
- (31) La numeración de las páginas en las citas, corresponde a la edición de O. Hegyi.
- (32) Vid. L. P. Harvey, «El Mancebo de Arévalo y la literatura aljamiada» en *Actas del Coloquio Internacional sobre Literatura Aljamiada y Morisca*, Cleam, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pg. 23: «En cuanto a la herencia hispano-árabe, es de notar que se trata de una cultura decadente. Una cultura puede calificarse de decadente cuando pierde la capacidad de renovar sus propias estructuras, con la consecuencia de que pronto o más tarde llegará a anquilosarse y a morir». — A. Domínguez Ortiz (y B. Vincent) *Historia de los moriscos*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1979, pg. 124: «...representantes de una cultura de larga tradición pero ya en plena decadencia y desintegración».
- (33) *Op. cit.*, pg. 135.
- (34) «Rrekontamiyento de los eskándalos ke an de akaeçer en la çagueríya de los tiyempos en la isla de España» en el ms. 774 de la Biblioteca Nacional de París, editado por Mercedes Sánchez Álvarez, CLEAM, Ed. Gredos, Madrid, 1982, pg. 241.

EL LABERINTO Y SU REPRESENTACIÓN EN LA OBRA DE BORGES

Michel Gilles
Universidad de Messina

TESEO EN EL LABERINTO

Teseo acaba de penetrar al laberinto. Sabe que un doble reto le aguarda: deberá vencer al Minotauro; después, vencer al laberinto. Esas son -él lo sabe- las dos caras de un mismo espanto: «la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro»¹. Lógicamente, con la monstruosidad biológica hace juego la monstruosidad espacial. Pero Teseo sabe además que los dioses olímpicos (Zeus, Apolo, Atenea) están de su parte, enfrentados a esos supervivientes de la edad del caos, cuando el hombre se confundía con la bestia, cuando la racionalidad de la línea recta o de la curva regular no había aún domesticado la ferocidad del espacio. Por otra parte, ostenta en cada mano la clave para cada prueba. En la derecha, sostiene la espada (o la maza) que acabará con la «*proles biformis*» de Pasífae. En la izquierda, el hilo que «*dolos tecti ambagesque resolvit*»².

Avanza, pues, confiado. Confiado pero prudente. Porque el monstruo puede surgir de cualquier recodo. Una tradición -mayoritaria en la iconografía de las monedas cretenses- quiere que el encuentro tenga lugar en el centro del laberinto. Sin duda una estética del equilibrio -«un furor simétrico», diría Borges, citando a Schopenhauer³- se cumple aquí. Pero, ¿dónde se ha dicho que el laberinto tenga un centro? ¿Y por qué la Bestia se mostraba tan raramente accesible con las presas, que le eran proporcionadas con esa parsimonia (¡cada nueve años!)? ¿Acaso los lobos interponen entre los corderos y su hambre un «*inextricabilis error*» para retrasar indefinidamente -y quizás infinitamente- el encuentro? Como Teseo, el Minotauro padece un espacio que en principio es su cárcel. Sólo sueña con anularlo en provecho de la línea recta. Para él, el laberinto no ofrece ciertamente más que dos ventajas: obstaculiza la huida de sus víctimas; es un lugar ideal para el acecho. También Teseo, que ignora olímpicamente una tradición aún por nacer, cuenta con verle saltar desde detrás de un muro, del fondo de un callejón sin salida, de uno de los infinitos recodos con los que está fabricado su palacio. Sabe que su propio errar es menos una búsqueda que una espera: será el monstruo quien lo encuentre.

Teseo ha matado a la Bestia y, aligerado por el peso de su triunfo, regresa hacia Ariadna. Nos lo podemos imaginar contemplando con un feliz estupor el camino que, sin embargo, conoce por haberlo recorrido a la ida. ¡Pero qué enorme diferencia! Por

1. BORGES, J. L., «El Minotauro» in *El libro de los seres imaginarios*.
2. «desenreda los engaños y las ambigüedades del palacio», *Eneida*, VI, 29.
3. *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, p. 85.

la gracia del hilo, lo que era un aparente caos se ha convertido en cosmos. El espacio abierto, mudo, desordenado se ha cerrado sobre la unicidad de un camino donde el paso no vacila. No solamente eso: Teseo acaba de descubrir que el laberinto está lastrado con un centro que lo completa, lo extingue y lo concluye. Y que este centro se llama Ariadna.

Quizás suceda que, durante los minutos de este rápido regreso, Teseo tome conciencia de un tercer desafío que le acecha y no el menos pérfido. Quizás le ha impresionado el parentesco sonoro que une los nombres de Ariadna (que él llama sin duda Ariagné⁴) y de Aracne. Y, puesto que ambas son hiladoras, ambas están en el centro de una trampa con múltiples recodos. De ahí el pensar que ambas no sueñan más que con envolver a su presa con una seda infrangible para nutrirse con su sustancia... ¿No es Ariadna la hermana uterina de Minotauro? Entonces Teseo quizás descubra que él, el héroe colonizador, es conducido por una senda que no ha trazado hacia un destino que no ha elegido. Bastó la voluntad (o el amor) de una mujer para que el espacio - que, para los héroes, debe ser infinito y peligroso como un laberinto- se convierta en un camino señalizado donde el valor no tendrá sentido.

Sabemos que Teseo abandonó a Ariadna en Naxos (o en la isla de Día). Con lo cual, se enajenaba para siempre las simpatías de una buena parte de la posteridad, la cual perdona todo a sus héroes, excepto la ingratitud. Pero, ¿negarles la hija de Minos a los dioses uranios (en este caso a Dioniso, que la quería por esposa), los mismos dioses que hasta entonces siempre le habían amparado en su lucha contra los monstruos ctonios, no habría constituido una ingratitud más grave? Dividido entre dos fidelidades, Teseo elige a los dioses. Llegado a Delos, ofrece un sacrificio a Apolo, después erige una estatua en honor de Afrodita. Más tarde, sacrificará a su padre adoptivo, Egeo, a su verdadero progenitor Poseidón⁵ (si queremos considerar que el olvido de la vela blanca no fue involuntario). Se confirma de esta manera como héroe del Olimpo, de la teología de la luz, de la civilización de la razón que hace retroceder a los tiempos oscuros de la leyenda todos los dédalos ctonios, todos los cultos cavernícolas y todos los Minotauros. El precio fue elevado. Podemos pensar que no lo pagó sin aflicción. Pero esto queda en el secreto de su conciencia. Lo que aquí importa es que Teseo, navegando hacia Atenas, lleva con él la sombra de dos laberintos, ambos vencidos pero vivos para siempre.

LOS TRES LABERINTOS Y LA POSTERIDAD

Estos dos laberintos han realizado, a través de la historia y hasta nuestros días, sendos recorridos. Cuando Santarcangeli sugiere denominar a los laberintos de vía única «pseudolaberintos», porque «*non si può considerare labirintico in senso proprio un percorso che è soltanto lungo, che non dá luogo a dubbi né impone delle scelte, poiché basterá seguirlo per arrivare alla méta oppure alla uscita e, comunque, alla sua fine*»⁶, sólo podemos suscribir su afirmación. Tal laberinto, cuya simplicidad desliga de toda función al hilo de Ariadna, va contra la leyenda. Pero cuando Saint-

4. Tal sería el nombre original: cf. *Encyclopaedia Universalis, Thesaurus*: «Ariane»; SANTARCANGELI, P., *Il Libro dei Labirinti*, Milano, Frassinelli, 1984, p. 5.

5. Para la genealogía de Teseo, cf. por ejemplo SANTARCANGELI, *op. cit.* p. 6.

6. *Op. cit.* p. 28. [No puede considerarse laberíntico en sentido propio un recorrido que es solamente largo, que no ofrece dudas ni propone equívocos, pues bastará seguirlo para llegar a la meta o quizá a la salida y, en todo caso, a su final].

Hilaire escribe que «jamás el diseño simbólico de un laberinto ha comportado un callejón sin salida, ni más de una entrada, o de un camino para alcanzar el centro»⁷, hay que reconocer que la inmensa mayoría de las obras iconográficas le dan la razón.

Así pues, dos laberintos: el laberinto-nasa (el griego *laburinthos* tenía igualmente ese sentido), centrífugo, con múltiples sendas, «vasto edificio concebido de tal manera que una vez dentro, se padecería sobremanera para encontrar una salida»⁸; y el laberinto-espiral⁹, de una sola senda, centrípeto (y consecuentemente provisto de un centro). ¿Qué tienen en común? Aparentemente nada, sino que ambos son «lo contrario de la línea recta: de un extremo a otro, el camino laberíntico jamás es el más corto»¹⁰.

Para quien quisiera investigar la influencia de estos dos laberintos en el campo de la literatura, el resultado se revelaría en principio muy pobre. La posteridad del laberinto-nasa casi no aparece más que en algunos relatos míticos de viajes a los infiernos (de importancia primordial, es verdad, para la cultura europea: pensemos en Orfeo, en Heracles, en Ulises, en Eneas y, entre los cristianos, en el mismo Cristo, en Dante y en tantos otros) y en los guijarros blancos que el Pulgarcito o el Hansel de Grimm esparcen tras sus pasos. En cuanto al laberinto-espiral, aunque está fuertemente representado en la tradición iconográfica (pensemos en los grafitos rupestres que nos ha legado la prehistoria, en las monedas cretenses, en los mosaicos romanos de Pompeya y de otros lugares, en los «caminos de Jerusalén» de las catedrales francesas...), su trillado itinerario apenas estaba hecho para inspirar a poetas y prosistas. Toda narración se nutre de obstáculos. ¿Qué podemos decir de un recorrido que sólo tiene en su contra la longitud? Pero para mayor felicidad de la literatura, los dos laberintos se cruzaron un día -y parece que muy tempranamente. De su encuentro nació un tercero en el que se fundieron los caracteres de los dos primeros. Como el laberinto-nasa, este último -llamémosle el laberinto-búsqueda- es un dédalo con múltiples bifurcaciones, rico en recodos y en caminos sin salidas, que mezcla sabiamente las promesas de triunfo y las promesas de fracaso. Pero, igual que el laberinto-espiral, está orientado hacia un centro que el viajero se afana en conquistar. *Grosso modo*, es ya el esquema de la *Iliada*. Es por otra parte el de toda narración tal como la ha definido Greimas: basta con sustituir a Teseo por el *sujeto-héroe*, al centro por el *objeto*, al laberinto por el *adversario*, y se obtiene el nudo central de su modelo de los actantes. El laberinto-nasa carece de objeto; el laberinto-espiral, de adversario. Es con el laberinto-búsqueda con el que nace el relato literario.

Llegado a este punto el análisis puede orientarse en dos sentidos, según que el laberinto sea fruto de las circunstancias o de una voluntad humana; según sea hijo del azar o de un Dédalo cualquiera. En el primer caso, el problema no incluye la propia solución. Es en efecto indemostrable que el único medio de invadir la ciudad de Príamo pasara por la invención de un caballo de madera. Otras estratagemas eran sin duda posibles. Pero también era *a priori* imaginable que el problema fuese insoluble. En el caso de un laberinto concebido por un arquitecto, la solución existe, es única y simultánea a la invención del problema. Este segundo caso es el que ahora retendrá nuestra atención.

7. *Le Mystère des Labyrinthes*, Bruxelles-París, Ed. Rossel, 1977, p. 54.

8. *Grand Larousse Encyclopédique*, 1960.

9. «Tutti i labirinti che hanno un solo centro possono essere idealmente scomposti in una spirale». SANTARCANGELI, (*op. cit.* p. 28)

10. *Encyclopaedia Universalis, Thesaurus*, 1990, p. 1932.

EL ARQUITECTO Y EL VIAJERO

En el encuentro entre el laberinto-nasa y el laberinto-espiral que debía engendrar el laberinto-búsqueda, el primero, en el nivel de la función literaria, se diluirá totalmente. En cuanto al segundo, subsistirá como solución implícita -como esperanza- en el horizonte del tercero, como deben coexistir necesariamente, en la problemática del laberinto literario, la visión del arquitecto y la del viajero¹¹. El primero de éstos -llamémosle Dédalo- conoce el laberinto en tanto que problema *acabado y humano*. Conoce sus trampas y sabe que la solución existe, puesto que él es su inventor. Para él, el laberinto es un cosmos, un espacio ordenado y construido que oculta un solo sendero -el laberinto-espiral- encajado en el corazón del otro. Para el segundo, el «*ignaro viaggiatore*» -es el primer Teseo, aquel de la «ida» -«*tutto gli appare infinito, tanto è sconcertante l'illusione delle similitudini (il viaggiatore ha infatti l'intuizione del potere senza limite dell'uniformità)*»¹². El laberinto para él aparenta el caos. Puede intuir que un desorden tan concertado, un juego de semejanzas tan minucioso no es fruto del azar solamente. Pero siente que la solución del problema escapa a su razón, y quizá a la razón humana. «*Si può dire che il viaggiatore è miope*»¹³.

Sin embargo, el hilo que Teseo sostiene en la mano le asegura el camino de vuelta. Ese hilo -que una tradición distinta cambia por una corona luminosa- es el trasunto de la llama que Prometeo robó a los dioses y que permitió a los hombres descubrir un orden en la oscuridad en que vegetaba el mundo. El laberinto fue imaginado por el arquitecto «*para que la gente se pierda*». Así vemos que el viajero -el segundo Teseo, el del «retorno»- por una revelación llegada de fuera (pero propiciada por el arquitecto: sería Dédalo quien inspirara a Ariadna la estratagema del hilo), participa del secreto de su creador. «*Lo smarrimento che si è impossessato di lui deve dissiparsi grazie a una esplorazione piú profonda. Il labirinto è umano*».¹⁴ Tras la etapa del arquitecto (el laberinto es cosmos) y la etapa del viajero (el laberinto es caos) surge una tercera etapa en la que el saber de Dédalo se transforma en el saber de Teseo; etapa en la que el caos, tanto para Teseo como para el lector, vuelve a convertirse en cosmos. Y en el intrincamiento del «*inremeabilis error*», los pasos del viajero delimitan ahora el sendero único del laberinto-espiral, que «*è esso stesso il filo d'Arianna di se stesso*»¹⁵.

Se comprende entonces que, para el arqueólogo Michelangelo Cagiano de Azevedo, «*il labirinto é un poco il simbolo degli studi archeologici. Lo studioso di cose antiche che si addentri in un tale argomento é -eroismi e Arianna a parte- un Teseo che si accinge a percorrere gli oscuri antri del labirinto e, come l'eroe greco, egli ha bisogno di un lume che rischiari le tenebre o di un filo che gli permetta di*

11. Me apoyo aquí en el magnífico artículo que consagró al tema P. ROSENSTHIEL, tal como aparece en la *Enciclopedia Einaudi*, 1979, art. «Labirinto», trad. L. Magnani.

12. Ídem., p. 7 [todo le parece infinito, tan desconcertante es la ilusión del parecido (el viajero tiene de hecho la intuición del poder ilimitado de la uniformidad)].

13. Ídem., p. 8 [Puede decirse que el viajero es miope].

14. íbid. [El desconcierto que se ha apoderado de él debe disiparse gracias a una exploración más profunda. El laberinto es humano].

15. ECO, U., «Prefazione» a SANTARCANGELI, *op. cit.*, p. IX [no otra cosa es el hilo de Ariadna en esencia].

*ritrovare il cammino nel complicato percorso delle ipotesi e delle deduzioni»*¹⁶. Se podría afirmar lo mismo de cualquier tentativa intelectual que buscara su camino en la espesa complejidad del mundo. Teseo, el sabio a la búsqueda de una teoría que dé cuenta de una realidad anárquica; Teseo, el detective que, en una selva de indicios, busca la señal que no mienta; Teseo, en fin, el razonar lógico que sustituye a la polisemia del pensamiento paralógico (o primitivo, o simbólico) por la rigurosa monosemia de la relación causa-efecto. Cada vez que el espíritu humano consigue reducir la multiplicidad -e, incluso, la infinitud- a la unicidad de *la* solución (o de la *mejor* solución), hay un laberinto vencido y un Teseo triunfante.

Existe un género literario cuya estructura es estrictamente la del laberinto resuelto: aspecto de la novela policíaca que ha sido denominado «detective novel». Quiero decir: aquel cuya trama está centrada en un misterio desvelado. Y esto es verdad en un doble nivel. El de la intriga en principio: un criminal -llamémosle Dédalo-, una vez cometida su fechoría, trata de disimular sus huellas, creando así un universo laberíntico donde se esmera en construir callejones sin salida. El detective -llamémosle Teseo- entra pues en un mundo caótico del que debe salir para volver a traer al universo a las luces de la razón. En origen, todas las pistas se revelan falsas. Su propósito es descubrir el esquema del arquitecto. Se encuentra a la búsqueda de un hilo. El único hilo que se le ofrece ha sido definido por Conan Doyle: «Si, entre varias hipótesis, todas se revelan imposibles salvo una que es improbable, esa es la verdadera». Por eliminación de los callejones sin salida, transforma el caos en cosmos y descubre el designio del arquitecto: el culpable (el arquitecto) es X. Situación literaria ideal donde la trama reproduce exactamente la relación del autor con el lector: un arquitecto (el autor), creador de un cosmos visto por el lector como caos; un viajero (el lector), en principio perdido ante una ausencia o (lo que viene a ser lo mismo) una sobreabundancia de indicios; un viajero que descubre la intención del arquitecto y reconstruye el cosmos identificando al culpable.

El problema está en saber si esta victoria de la razón vale siempre la pena. Algunos lo dudan. Borges (cuyas simpatías por la novela policíaca son sin embargo conocidas: bastaría con evocar su interés por Chesterton y los *Seis problemas para don Isidro Parodi*) se cuenta entre ellos. Él ha escrito: «*la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos*»¹⁷. Desde un punto de vista literario, estamos tentados de darle la razón. El fracaso de lo «fantástico desvelado» al estilo de Radcliffe confirma lo que de deletéreo pueda tener la irrupción de la racionalidad triunfante en el campo de la imaginación. Las novelas de Kafka ilustran lo contrario: las infinitas secuelas ligadas a unas búsquedas sin solución. Ariadna es el faro luminoso donde todo laberinto queda abolido. Pero la literatura puede prescindir de Ariadna. Más difícil es que prescinda del laberinto.

16 *Saggio sul labirinto*, Milano, 1958; citado por P. SANTARCANGELI, *op. cit.*, p. 35 [el laberinto es un poco el símbolo de los estudios arqueológicos. Todo estudioso de hechos antiguos que se adentre en argumento semejante es -heroísmo y Ariadna aparte- un Teseo que se decide a recorrer los oscuros antros del laberinto y, como el héroe griego, tiene necesidad de una luz que aclare las tinieblas o de un hilo que le permita encontrar el camino en el complicado recorrido de las hipótesis y las deducciones].

17. «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», in *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 134.

EL LABERINTO EN BORGES

Nuestro análisis se ha referido más de una vez a quien podemos definir como «el más grande laberintólogo contemporáneo»¹⁸. Ha llegado el momento de dirigirle una mirada más atenta. De un extremo al otro de *Ficciones* o de *El Aleph*, el laberinto es -implícita o explícitamente- analizado, diseccionado, desarrollado en todas las direcciones por las que se ha aventurado la historia del mito (y que han sido sistematizadas magistralmente por Santarcangeli¹⁹). Intentemos por nuestra parte una «ordenación» del concepto, tomando por guía a Borges.

Comencemos por uno de los relatos más breves y nítidos del cuentista argentino: *Los dos reyes y los dos laberintos*²⁰. Un «rey de las islas de Babilonia» manda construir un laberinto «*con muchas escaleras, puertas y muros*» (p. 140); laberinto «*tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían*» (p. 139). Envía allí, por diversión, para que se pierda en él, a su huésped, «*un rey de los árabes*», el cual no consigue salir hasta que pide ayuda. El Árabe confiesa que posee «*un laberinto mejor*», regresa a su país, conquista el reino de Babilonia y abandona a su desgraciado rey en un laberinto «*donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso*» (p. 140): el desierto. El Babilonio muere de hambre y de sed.

Notemos en primer lugar que este corto relato (dos páginas) se centra sobre el concepto de laberinto-nasa: ninguno de los dédalos posee un centro y ambos son centrífugos (el problema está en salir de él). La oposición se establece en torno a la «naturaleza» de los laberintos: el primero es artificial, el segundo («el mejor») no es obra del hombre. ¿Éste último es una paradoja? Si analizamos bien la noción de laberinto-nasa, hay que reconocer que no. Si no necesita un centro, si su única función es cuestionar la salida, entonces puede hallar su realización última en un espacio «cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna», cuyas salidas se sustraen debido a su multiplicidad y a su práctica inaccesibilidad. El desierto es el laberinto-nasa absoluto, ante el cual todo laberinto humano sale perdiendo.

Entre los dos laberintos, la relación es, ya se ve, jerárquica: el laberinto deliberado es inferior, en tanto que trampa, al laberinto fortuito porque el primero encubre necesariamente un hilo de Ariadna (un laberinto espiral) que puede llegar a ser legible, mientras que el otro está desprovisto de él. Es lo que afirma claramente un personaje de *Abenjacán el Borají*: *no preciso erigir un laberinto cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio*²¹. Lo ilustra igualmente el protagonista del relato *El Inmortal*²². Perdido en *la ciega región de negros laberintos*, llega a una vasta cámara circular, apenas visible. *Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras*²³. Cree haber

18. P. ROSENSTIEHL, *op. cit.*, p. 7.

19. *op. cit.*, pp. 25-31.

20. in *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, pp. 139-40.

21. in *El Aleph*, p. 133.

22. *ibid.* pp. 7 - 28.

23. in *El Aleph*, pp. 13-14.

palpado, en el laberinto simétrico y repetitivo que aprisiona los cuerpos, el horror supremo. Pero no: es un horror soportable, puesto que uno puede habituarse a él: *Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos largos que se bifurcan*²⁴. En un laberinto así, la razón reconoce reglas. Solamente *abominadas del hombre son la novedad y el desierto*²⁵. Ahora bien, sucede que, habiendo salido de ese mundo subterráneo, descubre la Ciudad de los Inmortales, y con ella, bajo su forma absoluta, «el terror y el asco». Pues *un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo*²⁶. El cosmos se ha hecho caos, el Arquitecto cede su lugar a los dioses locos²⁷, el hilo de la razón de Ariadna se ha quebrado en las manos de Teseo: ya no tiene sentido la aventura humana.

Resumamos. Por un lado, tenemos los pobres laberintos humanos, ingenuos rompecabezas de solución a menudo fácil: *«el consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos»*²⁸. Pueden tomar la forma de una casa (*La muerte y la brújula*), de un jardín (*El jardín de senderos que se bifurcan*), incluso de una obra literaria (*El acercamiento a Almotásim, Examen de la obra de Herbert Quain, El jardín de senderos que se bifurcan*²⁹)³⁰. Por otro, están los laberintos no deseados como tales, pero que funcionan como tales y funcionan de maravilla: el desierto, el mundo³¹, incluso realizaciones humanas liberadas de la tutela del hombre: la gran ciudad³², *las leyes laberínticas* de una lotería que se ha vuelto loca³³. Por un lado creaciones donde la razón, aunque desnortada por un momento, se siente en su casa; por otro, espacios monstruosos que despiertan *más horror intelectual que miedo sensible*³⁴. Por un lado una legibilidad al menos teórica; por otro, su negación absoluta.

24. *ibid.*, p. 14.

25. *ibid.*, p. 13.

26. *ibid.*, p. 15.

27. *ibid.*, p. 15: *los dioses que lo edificaron estaban locos*.

28. «El jardín de senderos que se bifurcan», in *Ficciones*, p. 106. Cf. «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», *El Aleph*, p. 127.

29 *Ficciones*.

30. Pueden incluso tomar la forma paradójica de una línea recta, que constituye, como ya hemos visto, la negación teórica del laberinto. *Yo sé* -declara el héroe de «La muerte y la brújula»- *de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Mátame en D* ...in «La muerte y la brújula», pp. 162-3.

31. «*El mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma*», «La muerte y la brújula», *Ficciones*, pp. 159-60.

32. «Abenjacán el Bojarí», p. 133.

33. «La lotería en Babilonia», *Ficciones*.

34. «El inmortal», p. 15.

Pero la jerarquía borgiana no se reduce al laberinto humano y al laberinto fortuito. Superando el aparente caos de este último, coronando estas antítesis, se alza *el universo (que otros llaman la Biblioteca)*³⁵. Como el desierto, más que él, la Biblioteca no tiene límites³⁶, es «una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible» (p. 90). Pero aquí acaba la semejanza. El desierto es un laberinto natural³⁷, fortuito («casuale»³⁸), irregular³⁹, bidimensional⁴⁰; la biblioteca-universo, con su número infinito de galerías hexagonales distribuidas invariablemente, es manifiestamente un dédalo artificial, deliberado, geométrico (simétrico) y tridimensional: «el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrina para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios» (p. 91). Pero ¿qué diseño inscribió allí su misterioso arquitecto? En la imposibilidad de agotar materialmente sus recodos, el viajero humano se reduce a fabricarse él mismo su propio hilo de Ariadna: un conjunto de hipótesis explicativas que permitan al menos a su espíritu domeñar ese espacio monstruoso. De ahí la serie de axiomas, fruto de una indagación secular: 1) *La Biblioteca existe* ab aeterno (p. 91); 2) *El número de símbolos ortográficos es veinticinco* (p. 91); 3) *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos* (p.94). De ahí se deduce la ley: *La Biblioteca es total y sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (...) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas* (p. 94). De ahí, en fin, la teoría: *La Biblioteca es ilimitada y periódica* (p. 100). ¿Qué más esperar? Todo intento material no conseguirá más que hacernos pasar de un hexágono a otros hexágonos que remedan infinitamente al primero. Incluso el furor iconoclasta de los «Purificadores», deseosos de eliminar las obras inútiles, se revela infructuoso: cada libro aparece duplicado por *varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma* (p. 96). La única aventura posible es de orden intelectual: tratar de comprender el juego que nos han impuesto.

¡El juego! Borges habla en otra parte de «los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio»⁴¹. Son desde luego las características de la Biblioteca-Laberinto. Más allá de un humor nunca ausente -esa cortesía de la desesperación- no es arriesgado bosquejar el rostro del universo según Borges: un laberinto riguroso, estructurado, no caótico, y no fortuito -lo que parece implicar la presencia de un arquitecto (*un dios*). Pero ese arquitecto es un Dédalo recatado. No revela su presencia más que a través del «orden del mundo», cuya superficie apenas la puede acariciar el hombre. Para éste, el centro se encuentra siempre fuera de su alcance, como el «libro total» que explicaría la Biblioteca -y que por otra parte, en este universo siempre huérfano del criterio de verdad, se vería negado por millares de otros libros. Queda pues el juego. Juego de un universo que, como todo juego, no se sostiene más que por sus propias reglas, sin otro fin, sin otra verdad que él mismo. Juego del escritor, que ironiza con el rigor laberíntico a través de fábulas, pero cuya nostalgia

35. «La Biblioteca de Babel», *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1984

36. *Ídem* p. 100.

37. SANTARCÁNGELI, p. 25.

38. *Ídem*, p. 26.

39. *Ídem*, p. 28.

40. *Ídem*, p. 30.

41. «Examen de la obra de Herbert Quain», *Ficciones*, p. 83.

queda delatada por una referencia constante a quienes buscan un centro: filósofos y teólogos. Juego quizás sacrílego: «*Esa obra* [el laberinto del «rey de las islas de Babilonia», pero también cualquier laberinto humano] *era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres*»⁴², escribe Borges en un tono semi-serio -que es menos jocoso de lo que aparenta. ¿Acaso no es el objetivo de todo escritor competir con la Creación? ¿No está marcada en el corazón de su tarea esta satánica ambición de ser el «remedo de Dios»? Paradójicamente, lo conseguirá, no mediante el falso realismo de la novela psicológica, la cual «*propende a ser informe*»⁴³, sino por medio de «*el intrínseco rigor de la novela de peripecias*»⁴⁴, producto de una imaginación impecablemente controlada, donde los actos y las palabras se encadenan según una lógica que no libra nada al azar. Sólo a este precio nacerá la obra-juego, fiel espejo del universo: laberinto trágico, riguroso, insensato, cuya circunferencia está en todas partes y el centro en ninguna.

[Trad. Miguel A. Moreta Lara]

42. «Los dos reyes...» p. 139.

43. Prólogo a la *Invencción de Morel* de Adolfo BIOY CASARES, Buenos Aires, Losada, 1940, p. 10. Borges añade: «*Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nada es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden.*»

44. *ibid.*

UNAS NOTAS SOBRE EL REFRANERO HISPANO-MARROQUÍ

Francisco J. Álvarez Curiel

Los estudios de paremiología comparada han confirmado que existe un fondo común de refranes compartido por distintas lenguas y culturas. Esta identidad se da a veces tanto en el sentido como en la forma; en otros casos la coincidencia se produce sólo en el sentido. Si repasamos los abundantes repertorios paremiológicos podremos observar que un buen número de refranes «poseen un sello internacional y se encuentran en forma idéntica, o ligeramente cambiados, entre los pueblos más antiguos como entre los más modernos»¹. Pero lo «más fácil es que exista una unidad equivalente en cuanto al sentido y en cuanto a la intención pero no en cuanto a la estructura, a la forma y al léxico»².

Como muestra de refranes gemelos, un botón, que extraigo de la selección paremiológica que aparece en *Paremia I*, elaborada por P. Pardo, A. Ndiaye y H. Bouzalmate, en la que se comparan 30 paremias en español, francés, árabe (dialeto marroquí) y wolof.

Esp. En el país de los ciegos el tuerto es el rey.
Fr. Au royaume des aveugles les borgnes sont rois.
Ar. في بلاد العورين المعمش سلطان.
[*En el país de los ciegos el tuerto es el rey]
Wo. Dëkkub gumba, patt afay nyitt.
[*En el país de los ciegos, el tuerto dirige]

Como podemos observar no se trata de simple correspondencia semántica sino de una verdadera identidad de formulación y de imágenes utilizadas. He aquí otras paremias, extraídas de la misma selección, en las que la identidad se produce sólo en cuanto al sentido:

Esp. Más sabe el diablo por viejo que por diablo.
Fr. Ce n'est pas à un vieux singe qu'on apprend à faire des grimaces.
Ar. الا فاتك بليلة فاتك بحيلة.
[*Quien es mayor que tú de un día, te gana en audacia]

¹ Maurice Molho (1960): *Literatura sefardita de oriente*, Instituto «Arias Montano» (CSIC), Madrid-Barcelona.

² Julio Fernández-Sevilla (1985a): «Consideraciones lexicológicas y lexicográficas sobre el Refranero» en *Estudios románicos, dedicado al profesor Andrés Soria Ortega*, vol. I, Universidad de Granada, p. 92.

Wo. *Ku la mag äpp lay sagar.*

[*Quien es mayor que tú tendrá más ropa vieja]

Para explicar este fenómeno se han argumentado diversas teorías. Una de ellas, en la que se detectan algunos resabios del romanticismo, postula la hipótesis de que estos refranes surgieron a la vez en un momento lejano e indeterminado de la humanidad y desde entonces constituyen un patrimonio común. Esta idea tan extendida entre los paremiólogos es tildada de descabellada por E. García Gómez quien niega la existencia «de una especie de ‘Pentecostés de los refranes’, o sea su ‘revelación’ simultánea, y cuya data no importa, a varias lenguas, no [...] por directa influencia divina sino -tal vez- por la vía indirecta del ‘espíritu del pueblo’ o de la ‘sagesse des nations»³.

No se discute, como dice Julio Casares, el que muchos refranes traten de formular, mediante una forma abstracta, «una verdad valedera para toda la humanidad, sin distinción de tiempos ni lugares»⁴. La conciencia, la ética, la moral y las costumbres constituyen un tejido común para el hombre de todos los tiempos sobre el que se han ido elaborando normas de conducta y prejuicios sociales que modulan el comportamiento de la comunidad. León Murciego en *Los refranes filosóficos castellanos*, al intentar explicar la identidad y universalidad de algunos refranes, afirma que «están extendidos por todos los países y a través de los siglos, porque siendo la Humanidad una, una la conciencia universal, y uno el orden moral, unas han de ser, en todas partes, las leyes que presiden el raciocinio, unas las inducciones y deducciones y unas, por tanto, las normas que, basadas en la razón y en la experiencia, regulen los pensamientos y acciones de los hombres. De ahí la unidad prodigiosa que tiene ese idioma mental y ese código manual»⁵. En efecto, «ils [les proverbes] permettent, en tant qu’expression d’une civilisation, de dessiner le type de l’homme ou de la société dont ils proviennent. Mais ce qui est l’expression d’une civilisation déterminée, concerne souvent l’humanité toute entière»⁶.

Por otro lado es lógico pensar que, como dice J. M. Sbarbi, «sucesos de idéntica o parecida índole, ocurridos en distintos países, han dado como resultado sentencias muy semejantes en el fondo, con corta diferencia en la forma»⁷. He aquí un ejemplo aducido por Valentín García Yebra (*Paremia I*, pág. 12) en el que se observa la presencia de un mismo refrán a lo largo de distintas culturas y que ha cuajado con muy similar forma en diferentes lenguas:

Gr. Μια χελιδών εαρ ου ποιει

Lat. *Una hirundo non efficit ver*

Al. *Eine Schwalbe macht keinen Sommer*

Ing. *One swallow does not make a summer*

³ «Una prueba de que el refranero árabe fue incorporado en traducción al refranero español» (1977) en *al-Andalus*, XLII, p. 275.

⁴ Citado por Julia Sevilla Muñoz (1988), *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Editorial Complutense, Madrid, p. 34.

⁵ *Los refranes filosóficos castellanos*, 1962, Librería General, Zaragoza.

⁶ Bouchta El Attar (1992), *Les proverbes marocains*, Imprimerie Nahad El Jadida, Casablanca, p. 6.

⁷ Citado por Julio Fernández-Sevilla, *op. cit.* p. 91.

Fr. *Une hirondelle ne fait pas le printemps*
Esp. *Una golondrina no hace verano*
It. *Una rondine non fa primavera*

Pero los refranes, como tantos otros patrimonios culturales de la humanidad, han viajado en el tiempo y en el espacio. En este trasiego del saber el refrán ha sido continua moneda de cambio. Por otro lado es evidente que cada lengua tiene su propio refranero y, como dice Lázaro Carreter⁸, «el hecho de que muchos dichos sentenciosos aparezcan en comunidades diversas como fenómeno de préstamo, no invalida la convicción de esas comunidades, que los consideran propios y hasta exclusivos».

Antes de poder constatar el hecho de que entre las paremias españolas y marroquíes existen similitudes sustanciales -lo mismo se podría hacer con las francesas, italianas, portuguesas...-, debo concretar qué es lo que se ha de entender por refrán.

CONCEPTO DE REFRÁN

Bajo esta denominación se recogen y se mezclan construcciones y expresiones diferentes en cuanto al origen, la forma, el uso y el sentido. Se puede enumerar una larga lista de términos referidos al mismo campo nocional y que se utilizan frecuentemente como sinónimos de refrán; nos referimos a *proverbio, paremia, sentencia, máxima, aforismo, axioma, apotegma, locución, frase proverbial*...⁹. Aunque los límites no son precisos, ni el deslinde puede ser tajante, el refrán castellano posee unos rasgos temáticos y formales que permiten, con algunas vacilaciones, su identificación.

Las definiciones que se han dado para acotar el concepto de refrán adolecen de ciertas imprecisiones. El *Diccionario* de la R.A.E. dice que refrán es todo «dicho agudo y sentencioso de uso común». Algo más explícita es la que propone el *Diccionario de uso del español* de María Moliner: «cualquier sentencia popular repetida tradicionalmente con forma invariable». El folclorista y erudito andaluz Francisco Rodríguez Marín precisó algo más al definir el refrán como «dicho popular, sentencioso y breve, de verdad comprobada, generalmente simbólico y expuesto en forma poética, que contiene una regla de conducta u otra cualquier enseñanza»¹⁰. Por último, y para no hacer interminable esta lista, doy la de Julio Casares¹¹, que a nuestro juicio precisa suficientemente el concepto: «Refrán es una frase completa e independiente, que en sentido directo o alegórico, y por lo general en forma sentenciosa y elíptica, expresa un pensamiento -hecho de experiencia, enseñanza,

⁸ *Estudios de Lingüística*, 1980, Editorial Crítica, Barcelona, p. 212.

⁹ Sobre este aspecto son muy esclarecedores los trabajos de Julio Fernández-Sevilla (1985b) «Paremiología y lexicografía. Algunas precisiones terminológicas y conceptuales» en *Philologica Hispaniensis*, vol. II, Gredos, Madrid, y Julia Sevilla Muñoz (1988) *op. cit.* Nosotros en el presente artículo utilizaremos indistintamente los términos *refrán* y *paremia*.

¹⁰ Discurso leído en la Academia de Buenas Letras de Sevilla el 8 de diciembre de 1885; reproducido bajo el título «Los refranes», en *Más de 21000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Madrid, 1926, pp. XII-L.

¹¹ *Op. cit.*, p. 192.

admonición, etcétera- a manera de juicio en el que se relacionan al menos dos ideas». Veamos algunos de los rasgos en los que coinciden casi todas las definiciones.

RASGOS DE LOS REFRANES

Todo refrán es un *dicho*, es decir, un conjunto de palabras con que se expresa un pensamiento cabal; pero también son dichos los modismos. Aunque los límites no están bien definidos existen diferencias formales y semánticas entre ambas construcciones de la lengua. Un refrán (p. e.: *A quien madruga, Dios le ayuda*) tiene sentido completo en sí mismo, posee entonación propia y constituye, en la mayoría de los casos, una oración, es decir, una unidad sintáctica autónoma: equivale a un texto o mensaje completo. El modismo o idiomatismo (p. e.: estar con *el agua al cuello*; conseguir algo *a trancas y barrancas*; ser *más feo que Picio*) carece de independencia semántica y sintáctica: sólo se actualiza y adquiere sentido dentro del contexto lingüístico. Si es una construcción que requiere verbo, como en dos de los ejemplos antes aludidos, éste se ha de enunciar en infinitivo; será dentro del texto donde se actualice poniéndolo en la forma personal y tiempo correspondientes (*...era más feo que Picio*; *...estábamos con el agua al cuello*). Por supuesto que los modismos carecen de autonomía semántica, y sintácticamente equivalen a complementos circunstanciales, a adjetivos, a adverbios, etc. Son construcciones peculiares de cada lengua (*idiotismos*) y constituyen dentro de ella un corpus prácticamente cerrado. Semánticamente se caracterizan porque su significado total no coincide con la suma de los significados parciales de cada uno de sus componentes.

La misma noción de *dicho*¹² nos remite al carácter *oral* del refrán. Son acuñaciones, creaciones acertadas que se han ido transmitiendo de padres a hijos gracias a la tradición oral y a que algunos recopiladores han tratado de conservarlos en los refraneros¹³. Pertenecen a la lengua hablada, y cuando han sido utilizados en obras literarias (*Lazarillo de Tormes*, *La Celestina*, *El Quijote*) se ha hecho precisamente para caracterizar de popular el habla de los personajes. Son por consiguiente *populares*, pues son patrimonio de la comunidad, emparentados directamente con otras manifestaciones folclóricas también anónimas, como el cuento, la adivinanza, la leyenda, la copla... Todos participan de otros dos rasgos: *tradicionalidad* y *antigüedad*.

El refrán es un discurso memorizado y repetido sin apenas sufrir cambios sustanciales; las variantes suelen ser recreaciones espontáneas debidas al ingenio de alguien en un momento y situación determinados. Son, pues, *inmutables*, reacios a cambiar, lo que permite distinguirlos porque presentan numerosos rasgos formales arcaizantes: pérdida de artículos (*Ojos que no ven, corazón que no siente*), ausencia de antecedente (*Quien bien te quiere, te hará llorar*), arcaísmos léxicos y morfológicos (*Cuando las barbas de tu vecino vieres pelar, pon las tuyas a remojar*)... Esta conciencia de que el refrán es algo viejo y arraigado en la comunidad desde tiempo

¹² «Son dichos refranes porque se refieren muchas veces». Blasco de Garay, citado por Julia Sevilla, *op. cit.* p. 24.

¹³ Sobre la importancia de la comunicación escrita en la difusión del refranero, *Vid.* E. García Gómez (1977), p. 250.

inmemorial, se refleja en los introductores que se utilizan para presentar el refrán: *Como decían los antiguos... Como dice el viejo refrán...*¹⁴

Con estas fórmulas introductorias «el oyente podrá detectar fácilmente que [el refrán] pertenece a otro registro de lengua y no pondrá en duda su carácter de texto aducido y no ocasionalmente creado»¹⁵. Se produce así un distanciamiento con el que se le adjudica a la fórmula proverbial un indudable criterio de autoridad y adquiere tintes de verdad incuestionable.

El refrán es un enunciado *breve*. Los elementos elípticos y sobrentendidos permiten formular un pensamiento completo utilizando un número justo de palabras. Esta economía de medios hace posible su fácil memorización, a lo que ayuda la simetría de sus dos miembros y la rima. Hay refranes (p. e. *Por dinero baila el perro...*) que han perdido la segunda parte que originariamente tenían (*...no por el son que le toca el ciego*). Esta reducción no les ha impedido conservar el sentido original. Otro ejemplo: *Cada loco con su tema (y cada llaga con su postema)*. Para K. Bühler el proceso bien pudo ser el inverso. En la formación de las lenguas se partiría de frases nominales, «frases sin verbo, la mayoría proverbiales, que son consideradas por muchos expertos como restos de una frase nominal usada probablemente antes con mucha mayor frecuencia que hoy en el campo de las lenguas indoeuropeas»¹⁶. En un estadio primitivo, de la humanidad y del lenguaje de los niños, la anáfora es un medio de articulación usual. La repetición de dos secuencias, el carácter binario, es rasgo inherente a la gran mayoría de los refranes. Así, continúa Bühler¹⁷ «... antes del nacimiento del relativo también se solía salir del paso, si por su parte tienen razón los que atribuyen a las frases nominales proverbiales una edad especialmente avanzada: *cabellos largos, ideas cortas*».

En la definición que da Julio Casares se destaca el hecho de que en el refrán se relacionen «al menos dos ideas». La gran mayoría son bimembres; los unimembres conservan uno solo de los dos elementos originales ya que el otro está elíptico; los plurimembres no son otra cosa que ampliaciones de los bimembres (J. Casares). Esta simetría elemental es acentuada con repeticiones fónicas y semánticas: rimas, aliteraciones, paralelismos, concatenaciones, retruécanos, anáforas... El paralelismo gramatical fundado en un emparejamiento semántico es un procedimiento que encontramos en todas las producciones orales de nuestros pueblos. Es una práctica ligada al ritmo esencialmente binario que anima al hombre, de ahí su extensión universal. El ser humano es bilateral, por eso la oposición y la comparación que encontramos en las canciones infantiles y en los proverbios de todo el mundo: *De tal palo, tal astilla; Qui vole un oeuf, vole un bæuf* [fr., 'quien roba un huevo, roba un

¹⁴ Ibn Azzuz Hakim, en su *Refranero marroquí*, Tomo I, CSIC, Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1954, p. 10, alude también a estas fórmulas introductorias que preceden siempre al refrán: «Bendiga Dios a los primeros que dijeron... Dijeron los primeros... Que en paz descansen quien dijo... Dijeron las gentes...»

¹⁵ Fernández-Sevilla (1985a), p. 99. También, del mismo autor, (1983) «Presentadores de refranes en el texto de *La Celestina*», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, vol. I, pp. 200-218.

¹⁶ *Teoría del lenguaje*, Alianza Universidad, Madrid, pp. 386-7.

¹⁷ *Op. cit.* p. 435.

buey']; *Almáyt lihúfratu, walhay lixubzatu* [ár., 'el muerto a su hoyo, y el vivo a su hogaza'].

El primer miembro (el primer verso, pues la forma más corriente es la del pareado) suele tener carácter narrativo (*Tanto va el cántaro a la fuente...*), mientras que el segundo es especulativo, conceptual, donde se encierra la enseñanza, la sentencia, la conclusión (... *que al fin se rompe*). Hay dos ideas, representadas por dos palabras claves, que se relacionan para formar un juicio, una oración, un pensamiento completo. A veces, el hablante sólo enuncia el primer miembro (*A buen entendedor...*) porque presupone que el oyente sabe reconstruirlo en su totalidad (...*pocas palabras bastan*)¹⁸.

La forma de los refranes nos remite con frecuencia al lenguaje poético. «Le proverbe semble s'apparenter au poème par sa scansion rythmique, il en épouse une certaine force: la précision, l'image brève, fulgurante (violence dans de nombreux cas, et la figuration rhétorique. Comme tout discours littéraire, il obéit aux lois de l'analogie, en particulier de la métaphore et de la métonymie»¹⁹ Estos recursos «literarios» del refrán aspiran a «extrañar» el mensaje y a acuñarlo en la memoria, engrosando así la literatura oral y el folclore de los pueblos.

En cuanto al carácter sentencioso del refrán, en lo que coinciden la mayoría de los tratadistas, proviene de que es considerado un compendio de sabiduría popular nacida de la experiencia. Muchos de ellos contienen normas moralizantes y didácticas -se ha hablado de tono represivo- si bien es verdad que hay refranes para todos los gustos, incluso los hay contradictorios. No se puede afirmar sin más, como hace Rodríguez Marín, que en el refrán se encierra una «verdad comprobada». Hay en el refrán mucho tópico, muchas verdades a medias, contradicciones y aseveraciones no sólo injustas sino hasta injuriosas. Véase, por ejemplo, qué malparada sale la mujer en nuestro refranero²⁰, cuyo sesgo machista en ningún momento se disimula.

Formal y semánticamente el refrán es un *texto*. La etimología tanto de la palabra *refrán* (¿del latín REFERO, de donde proviene *relato*?) como del término sinónimo *paremia* (del griego *paroimia*, 'a semejanza de un relato, de una historia') nos remite al nacimiento de las expresiones proverbiales, que, según esto, se fraguaron a partir de un acontecimiento, anécdota o suceso.

En este mismo sentido va el sentido de la palabra árabe con la que es designado el refrán: "mathal" significa en árabe 'semejante o parecido', haciendo referencia a la primera situación o circunstancia que ha sido el motivo del surgimiento de dicho refrán²¹. Pero este origen anecdótico no siempre puede ser demostrado. Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, explica el nacimiento de numerosos dichos y refranes a partir de una breve historia o acontecimiento, aunque las más de las veces añade que «son cuentos fingidos que nacen a posteriori para explicar

¹⁸ Cf. Werner Beinhauer, *El español coloquial*, Gredos, Madrid, 1973, p. 308: «Así sucede, por ejemplo, con el empleo de los refranes más conocidos, que a menudo quedan esbozados... Por ejemplo *Don Quijote* I-30, ... mira Sancho lo que hablas, porque tantas veces va el cántaro a la fuente... y no digo más».

¹⁹ Abdelkebir Khatibi, *La blessure du nom propre*, Denoël, Paris, p. 34

²⁰ Cf. Isabel de Torres Ramírez, «En torno al refranero: la mujer en la sabiduría del pueblo», en *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas*, Universidad de Granada, pp. 105-130.

²¹ Cf. Walid Salah el-Jalifa (1994), «Los refranes en árabe» en *Algarabía* n° 2, E. O. I. de Málaga, p. 14.

el refrán». O sea que, según él, en muchos casos se ha seguido el camino inverso del que se supone: se ha inventado una historia en la que el dicho, el refrán o la frase proverbial encaja a la perfección.

De la misma opinión es José María Iribarren al afirmar que «la gente propende a dar por sentado que un dicho popular nació de una historieta, sin caer en la cuenta que esa historieta más que una 'explicación del origen del dicho, es una 'aplicación' muy posterior del mismo»²².

Independientemente de la dificultad para rastrear el origen, el motivo y el autor de un refrán, lo cierto es que estas construcciones de la lengua son textos aducidos. Y «en la lengua hablada, los proverbios y las máximas se distinguen netamente del resto del decurso por el cambio de entonación: se tiene la impresión de que el locutor abandona su voz voluntariamente y se apropia de otra para proferir una porción o segmento de habla que no le pertenece, que no hace sino citar»²³. Esta independencia del refrán, tanto estructural como conceptual es uno de sus rasgos más característicos²⁴. Engloban las diferentes dimensiones del signo lingüístico, ya que son lexías que tienen la estructura de un enunciado y el valor de un texto²⁵. A que este texto mínimo sea memorizado, repetido y conservado ayudan los elementos formales que antes hemos intentado analizar: brevedad, estructura bimembre, rima, anáfora, etc.

RELACIONES ENTRE EL REFRANERO ESPAÑOL Y EL MARROQUÍ

Comparando los refraneros españoles y marroquíes encontramos evidentes diferencias y claras similitudes. Es obvio que costumbres, usos, religiones y relaciones sociales distintas produzcan refranes diferentes. «Les proverbes qui sont fondés sur des opinions particulières et sur des coutumes locales ne sortent guère du pays où ils sont nés, car ils ne seraient pas compris hors du milieu et des circonstances qui les ont inspirés»²⁶. Los proverbios acuñados por el Profeta, dice García Gómez, es uno de los tópicos de las obras árabes de paremiología, y que «tiene cierto paralelismo en lo que sucede en los refraneros europeos con los pasajes evangélicos que son refranes o se han convertido en refranes»²⁷. Ibn Azzuz Hakim²⁸, confirma que «la sabiduría popular que encierran los refranes marroquíes tienen su fuente en el Corán y las Tradiciones del Profeta árabe».

²² *El porqué de los dichos*, Madrid, Aguilar, 7ª edición, 1994, p. 106.

²³ Greimas, «Idiotismes, proverbes, dictons», en *Du sens, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, citado por Estanislao Ramón Trives en «Constantes filológico-lingüísticas en la semiótica de A. J. Greimas» en *Semiotica(s). Homenaje a Greimas*, Visor Libros, Madrid, 1994, pp. 15-16.

²⁴ Cf. Eleonor S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española II, Madrid 1959, pp. 14-15.

²⁵ Cf. Pottier Navarro (1982), «Paraphrase et parasyonymie dans les proverbes espagnols et français», *Contrastes*, n. 3, citado por Julia Sevilla Muñoz en *Hacia una aproximación...*, p. 86.

²⁶ P. M. DQuitard, *Dictionnaire etymologique et anecdotique des Proverbes*, Paris, 1842, pp. V-VI, cit. por Bouchta El-Attar, *op. cit.*, p. 6.

²⁷ «Hacia un refranero arábigoandaluz V», *al-Andalus XXXVII* (1972), p. 255.

²⁸ *Refranero marroquí*.

Fijémonos en las similitudes. Ya hemos hablado de ese fondo común en las paremias de todo el mundo, que también comparten las españolas y las marroquíes. Hakim habla de la «estrecha vinculación de los refranes norteafricanos con otros primitivos -y aun modernos- de la península Ibérica como corresponde a pueblos que han visto transcurrir largas épocas de su vida humana y cultural bajo un signo común y que han sedimentado aportaciones extrañas procedentes de los mismos pueblos colonizadores, dominadores, conquistadores, especialmente el pueblo árabe»²⁹. Además de las históricas relaciones entre los pueblos de un lado y del otro del Estrecho, la presencia española en Marruecos ha permitido un continuo intercambio cultural al que el mundo de la paremiología no ha sido ajeno. Aún hoy es frecuente oír cómo habitantes de Tetuán o de Larache, incluso de zonas que pertenecieron al protectorado francés, aducen y utilizan refranes españoles en nuestra propia lengua; y no me refiero sólo a la comunidad sefardí que mantiene hasta nuestros días el español del siglo XVI como lengua familiar, sino a muchos marroquíes que han recibido una educación que les permite expresarse indistintamente en árabe o en francés, pero que desconocen la lengua española.

Parece ser que, además de estos contactos y contagios, lo que explica en gran parte las similitudes entre los refranes españoles y marroquíes es un común origen árabe. El refranero clásico español -lo mismo que el marroquí- deriva en gran parte de la paremiología oriental, si bien fue al-Ándalus donde se recogió y se difundió el viejo *mathal*³⁰, de la misma forma que fue esta la vía de penetración, el nexo constante para otras manifestaciones culturales que nos llegaron del oriente y que significativamente reciben la misma denominación de *mathal*; nos referimos a la fábula, al apólogo, a la parábola...

Para García Gómez «el refranero árabe es muy anterior en nacimiento, desarrollo y decadencia del castellano, e influyó sobre éste ... de una manera decisiva en un periodo que va de la Edad Media hasta entrado el siglo XVI»³¹. Es más, «el refranero oriental es el antecedente obligado del arábigoandaluz, tanto desde el punto de vista de la materia refranística en sí misma, como desde el punto de vista de la cronología». Si para el refranero marroquí ha sido fuente obligada la tradición árabe, «el gran refranero español nació de gérmenes árabes, tomados del refranero arábigoandaluz, como éste procede por igual modo del refranero árabe oriental, como éste, a su vez, benefició vetas persas, indias, extremo-orientales o grecorromanas»³².

Así pues, los antecedentes más notorios de los refraneros españoles y marroquíes nos remiten a colecciones de paremias que se hicieron en al-Ándalus entre los siglos X y XVI. La importancia de estos refraneros en la difusión y transmisión de los refranes tanto en el sentido Oriente-Occidente como Norte-Sur es destacada por García Gómez cuando dice que «no ha sido -como se sostiene- la 'tradición oral', sino fundamentalmente la 'comunicación escrita' la vía de penetración. Los refranes han

²⁹ Op. Cit. p. 8.

³⁰ Para Julia Sevilla Muñoz, el *mazal* hebreo ('sentencia alegórica'), indudablemente relacionando con el *mathal* árabe, sería la paremia más antigua (1500 a. de C.) sólo superada en antigüedad por el *a-da-man-du-gas* sumerio, que se remonta hasta 3000 a. de C. Cf. *Hacia una aproximación...* p. 210.

³¹ «Hacia un refranero arábigoandaluz» IV, p. 23-24.

³² «Hacia un refranero arábigoandaluz» V, pp. 252-253.

pasado, en no escasa medida, al igual de otras tantas cosas, de unos pueblos a otros mediante traducciones, y por vía erudita más que popular»³³.

Pero la tradición escrita ha de ser considerada como un medio de conservación más que de transmisión. Si comparamos el inmenso corpus de refranes que cada lengua tiene (Martínez Kleiser, sin agotar el filón, llega a los 65.083) y los que realmente se utilizan en la actualidad en el habla coloquial y la literaria, la diferencia es abismal. Una gran mayoría de los refranes clásicos han caído en desuso³⁴, y para entender su sentido y explicar su forma se ha de acudir a una exégesis no siempre convincente.

Para nuestro trabajo comparativo entre los refranes españoles y los marroquíes hemos acudido a recopilaciones de refranes, desde los más antiguos a los más recientes. Hay que tener en cuenta que una gran proporción de los refranes marroquíes proceden del refranero clásico árabe y que sólo unos pocos son originales. Hay que acudir, pues, a las fuentes clásicas. Como hemos dicho, en esta labor de transmisión del refranero árabe clásico jugó un gran papel Al-Andalus, donde se escribieron gran parte de estos tratados. Por otro lado, «el interés de los árabes por la recopilación de refranes como medio de salvaguardar la cultura oral de sus antepasados empieza en época omeya y continúa en la abasí (...), y su recopilación en al-Ándalus comenzó ante que en Oriente (s. VII hég.)»³⁵. Muchas de estas recopilaciones están escritas en lengua dialectal andalusí, pero el origen de estos refranes «no siempre es vulgar, ya que es frecuente adoptar refranes clásicos o incluso versos en árabe y vulgarizarlos, es decir, pasarlos por el tamiz del dialecto»³⁶.

Refraneros clásicos que hemos utilizado (ver referencias bibliográficas):

(Azz.) *Proverbes andalous* de Abu Yahya Ubayd az-Zaggali (1220-1294), que es la recopilación más extensa ya que en ella se recogen 2157 refranes. Ha sido estudiado, comentado y comparado por Ben Cherifa.

(Gar.) *El refranero andalusí* de Ibn Asim al-Garnati (1359-1426), estudiado por Marina Marugán.

(A.C.) Más tardía, pero no por ello menos interesante, es la *Recopilación de refranes andalusíes* del morisco granadino Alonso del Castillo (s. XVI) editada y comentada F. Corriente y H. Bouzineb.

En cuanto a los refraneros propiamente marroquíes, es decir, los que fueron recogidos en encuestas directas en Marruecos y que hemos utilizado para establecer la comparación con los refranes españoles, destacamos los siguientes:

(F.P.) *Colección de refranes y adagios árabes y su traducción castellana* de Fray Patricio José de la Torre, arabista español que estuvo en Marruecos entre 1798 y 1803. Recogió 484 refranes, no sólo del árabe clásico sino también del dialecto marroquí.

(H.) *Refranero marroquí* (1954) de Mohammad ibn Azzuz Haquim. En él se reproducen 1000 refranes, con su traducción en español; fueron recogidos por este investigador en gran parte del antiguo Protectorado Español.

(B.) *Les proverbes marocains* (1992) de Bouchta El-Altar. Es, a nuestro parecer, la más interesante de las recientes publicaciones sobre paremiología marroquí. El autor incluye un estudio sobre dialectología y hace un análisis muy extenso de los refranes, su estructura y su forma.

Para establecer las posibles correspondencias con los refranes castellanos nos hemos basado en tres refraneros:

(C.) *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* ((XVI-XVII) de Gonzalo

Correas.

(M.K.) *Refranero general ideológico español* (1953) de Luis Martínez Kleiser
(D.R.) *Diccionario de refranes* (1993) de Juana G. Campos y Ana Barella.

En cada uno de los 30 ejemplos se sigue el mismo orden:

1. En cursiva, el refrán español.
2. El refrán árabe.
3. La traducción literal.
4. Recopiladores, españoles o árabes, que lo recogen.
5. En negrita, el autor del que lo hemos tomado.
6. Número de orden o página donde aparece.

CORPUS DE REFRANES

1. Al judío dadle un palmo y tomará cuatro.

عطى البربري شبر . طلب ذراع .

[*Si le das al bereber un palmo, te pedirá un brazo]

Azz. 1644 - A. C. 934 - C. pág. 32 - D. R. 1976

2. A mengua de pan buenas son tortas.

طشظون . أخير من الجوع .

[*La torta es mejor que el hambre]

Azz. 1051 - Gar. 444 - F.P. 110 - C. pág. 43 - D. R. 1548

3. Aborrecí el cohombro y nacióme en el hombro.

من بغض الكرنب . في شارب بنت .

[*El que aborrece el cohombro le nacerá en el bigote]

Azz. 1381 - Gar. 508 - A.C. 836 - C. pág. 5 - D. R. 977

4. Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.

لس القرد شي . ولو لبس و شي .

[*La mona vestida de seda es mona]

Azz. 1202 - C. pág. 72 - D. R. 2314

5. Cuando las barbas de tu vecino vieres pelar, pon las tuyas a remojar.

حين تري لحية جارك تنتشف ارق متاعك فالديباغ .

[*Cuando las barbas de tu vecino vieres pelar, pon las tuyas a remojar]

Azz. 2 - Gar. 26 - A. C. 139 - F. P. 15 - H. 32 - B. 1350. -C. pág. 137 - D. R. 393

6. Dio Dios habas a quien no tiene quijadas.

رهي كبعطي القول . غير الي ما عندو سنان .

[*Dios dio habas a quien no tiene dientes]

Azz. 2143 - H. 310 - B. 141 - C. pág. 158 - M. K. 59566 - D. R. 1361

7. El perro del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer al amo.

يحل كلب الورد لا يشم ولا يخلى من يشم .

[*Como el perro del hortelano, ni husmea ni deja husmear]
Azz. 1125 - Gar. 470 - A. C. 36 - C. pág. 119 - D. R. 2791

8. Ver la paja en el ojo ajeno, y no la viga en el nuestro.

الجمال ما كيشوفشى كرتوا ، كيشوف غير كرت اخنوا.

[*El camello no ve sus jorabas; solo ve la de su hermana]

(Su hermana = el dromedario, que no tiene más que una)

Azz. 1764 - H. 206 - C. pág. 503 - D. R. 2625

9. En tierra de ciegos, el tuerto es el rey.

الاتفر في بلاد العمى بسنى أبر العيون.

[*En tierra de ciegos, el tuerto tiene ojos]

Azz. 147 - A. C. 958 - F. P. 262 - H. 820 - D. R. 3254

10. Gota a gota, la mar se apoca.

من النقط ، تجتمع الودية.

[*De gotas se forman los ríos]

Azz. 1459 - Gar. 597 - A. C. 448 - F. P. 144 y 292 - H. 132 y 975 - C. pág. 224 - D. R. 1669

11. Los niños y los locos dicen las verdades.

ما يقول الحق الا صغير او احمق.

[*Los que dicen las verdades son sólo los niños o los locos]

Azz. 1177 - Gar. 108 - A. C. 1010 - F. P. 407 - H. 652 - B. 1537 - C. pág. 277 - D. R. 2481

12. Mal de muchos, gozo es.

حزن الجماع فرح

[*La tristeza colectiva es felicidad]

Azz. 798 - Gar. 374 - A. C. 1056 - C. pág. 286 - D. R. 2481

13. Más vale pájaro en mano que ciento volando.

طير في اليد ، احسن من ميا في السما.

[*Pájaro en mano es mejor que ciento en el cielo]

Azz. 558 - Gar. 334-362 - F. P. 137 - H. 361 - C. pág. 304 - D. R. 2632

14. Ojos que no ven, corazón que no siente.

عين لا ترى قلب لا يوجع.

[*Ojos que no ven, corazón que no siente dolor]

Azz. 468- 1263 - Gar. 679- 569 - A. C. 1318 - F. P. 272 - H. 835 - B. 1656-20 - C. pág. 372 - D. R. 2547

15. Quien del alacrán está picado, la sombra le espanta.

من تلزم الحيا من العجل بنفور.

[*Quien de la serpiente fue picado, la cuerda le espanta]

Azz. 1422 - A. C. 241 - H. 582 - D. R. 104

16. Dime con quién andas y te diré quién eres.

مع من شفتك ، مع من شبهتك.

[*Te comparo al que vi contigo]

Gar. 616 - A. C. 9 - B. 329-267 - C. pág. 157 - D. R. 1209

17.-Nunca el lobo mata al lobo.

اللب أي ياروي ما يادي.

[*El lobo no mata donde vive]

Azz. 345-1195 - A. C. 714 - C. pág. 367 - D. R. 2045

18.- No es oro todo lo que reluce.

راشئ شي كل مدور كمل

[*No todo lo redondo es rosco]

Gar. 126 - A. C. 1052 - C. pág. 347 - D. R. 2576

19.- No se ganó Zamora en una hora.

القصر . ما كينشي في نهارو

[*Un alcázar no se construye en un solo día]

Azz. 1357 - H. 909 - C. pág. 36 - D. R. 3486

20.- Cuando cae la vaca aguzan los cuchillos.

إذا وقع البقر . غزرت السكاكين.

[*Cuando cae la vaca aparecen muchos cuchillos]

Azz. 23 - Gar. 30 - A. C. 476 - H. 716 - B. 673 - C. pág. 133

21.- Quien todo lo quiere, todo lo pierde.

ذ حها كلها كيجلبها كلها.

[*Quien la quiere toda, la pierde toda]

Azz. 1448 - Gar. 513 - B. 863-1395 - C. pág. 429 - D. R. 2967

22.-Dijo la sartén al cazo: quitate allá, que me tizas.

ما مع المقل ما تعبر فاليرما.

[*La sartén no tiene con qué denostar al cazo]

Gar. 664 - A. C. 253 - F. P. 234-235 - C. pág. 157 - D. R. 3115

23.- Cría cuervos, y te sacarán los ojos.

من ربي الغراب ينقب له عينه.

[*El que educa el cuervo le sacará los ojos]

F. P. 437 - H. 302 - C. pág. 130 - D. R. 1142

24.- El poco hablar es oro y el mucho es lodo.

إذا كان الكلام فضه كان السكوت ذهب.

[*Si el hablar es plata, el poco hablar es oro]

A. C. 63 - F. P. 184-215-439 - H. 426 - B. 421 - C. pág. 229 - D. R. 1711

25.- En boca cerrada no entran moscas.

القم المشفود . ما دخله ذبابة.

[*En boca callada no entra mosca]

A. C. 192 - B. 311 - C. pág. 185 - D. R. 450

26 - En casa del herrero cuchillo de palo

جزار و بتعشا باللف .

[^oCarnicero y cena nabos]

F. P. 79 - H. 276 - C. pág. 186 - D. R. 831

27 - Del agua mansa me libre Dios, que de la brava me guardaré yo.

دز على الهرهوري و لا دوز على السكوي.

[^oPasa por el río que mete rudo, y no pases por el que va callado]

A. C. 889 - F. P. 138 - H. 446 - D. R. 73

28 - Dame pan y dime tonto.

اعمل روطح احمق، تشباع الكسور.

[^oHazte pasar por loco y te hartarás de mendrugos]

A. C. 191 - H. 816 - D. R. 2663

29 - Perro ladrador, poco mordedor.

الكلب النباح، ما يعط ما يرح.

[^oEl perro ladrador, ni muerde ni hiere]

F. P. 320 - H. 203 - B. 465 - C. pág. 391 - D. R. 2802

30 - A palabras locas, orejas sordas.

جوب السفيه السكوت.

[^oLa respuesta al estúpido es el silencio]

A. C. 47-310 - H. 38 - C. pág. 56 - D. R. 2640

BIBLIOGRAFÍA

- *ABU YAHYA UBAID ALLAH AZ-ZAGGALI (1971): *Proverbes Andalous*. Edités, commentés et comparés par Dr. Mohamed Bencherifa, Fez.
- *ACERETE BUENO, J. C. (1967 = 1977): *Proverbios, adagios y refranes del mundo entero*, Barcelona, Búguera.
- *AMRANI, Mohammed (1994): «Colección de refranes y adagios árabes, y su traducción castellana de Fray Patricio José de la Torre», *Revista Marroquí de Estudios Hispánicos*, pp. 69-103, Fez.
- *BERGUA OLAVARRIETA, José (1992): *Refranero español. Colección de ocho mil refranes populares...* Madrid, Ibéricas.
- *BERTINI, G. M., (1960): «Aspetti culturali del refrán», *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, I, 274-62, Madrid, Gredos.
- *BOUCHTA EL ATTAR (1992): *Les proverbes marocains*, Casablanca, Imprimerie Najah.
- *BRUNOT, L. (1928): «Proverbes et dictons arabes de Rabat», *Hespéris* T. VIII, pp. 59-121.
- *BRUNOT, L. y MALKA, E. (1937): «Proverbes judéoarabes de Fès», *Hespéris*, 3^o Trimestre.
- *CALVO SOTELO, Joaquín (1978): Prólogo a la 2^a edición del *Refranero general ideológico español* de Luis Martínez Kleiser, Madrid, Hernando.
- (1992) *Bolsa de los refranes...*, Madrid, Grupo Libro.
- *CAMPOS, Juana G. y BARELLA, Ana (1993): *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa Calpe.
- *CARRILLO ALONSO, Antonio (1988): *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco*, Granada, Don Quijote.
- *CASARES, Julio (1950): «La frase proverbial y el refrán», *Introducción a la lexicología moderna*, Madrid, CSIC, Revista de Filología Española, Anejo LII.

- *CHUAQUI, Benedicto (1941): *Ensayos sobre paremiología árabe*, Santiago, Chile, Imprenta Nascimento.
- *CORREAS, Gonzalo (1992): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Prólogo de Miguel Mir, Madrid, Visor Libros.
- *CORRIENTE, F. y BOUZINEB, H. (1994): *Recopilación de Refranes Andalusíes de Alonso del Castillo*, Universidad de Zaragoza. Área de Estudios Hispánicos, 3.
- *COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1984): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, México, Turner.
- *EL KASRI, M. Hocéine (1987): «Contes et proverbes», *La Grande Encyclopedie du Maroc*, Vol. I, pp. 132-142. Cremona.
- *FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio (1983): «Presentadores de refranes en el texto de *La Celestina*», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, pp. 209-218, Madrid.
- (1985): «Consideraciones lexicológicas y lexicográficas sobre el Refranero», *Estudios Románicos, dedicado al Profesor Andrés Soria Ortega*, I, Granada, pp. 89-99.
- (1985): «Paremiología y lexicografía. Algunas precisiones terminológicas y conceptuales», *Philologica Hispaniensa, in honorem Manuel Alvar. II Lingüística*, Madrid, Gredos, pp. 191-203.
- *GARCÍA GÓMEZ, E. (1970): «Hacia un 'refranero' arábigoandaluz. I: Los refranes de Ibn Hisam al-Lajmi», *al-Andalus XXXV*, pp. 1-68.
- (1970): «Hacia un 'refranero' arábigoandaluz. II: El refranero de Ibn 'Asim en el ms. londinense», *al-Andalus XXXV*, pp. 241-314.
- (1971): «Hacia un 'refranero' arábigoandaluz. III: Los refranes poéticos de Beḥ Saraf (texto inédito)», *al-Andalus XXXVI*, pp. 255-328.
- (1972): «Hacia un 'refranero' arábigoandaluz. IV: Los proverbios rimados de Ben Luyun de Almería (1282-1349)», *al-Andalus XXXVII*, pp. 1-75.
- (1972): «Hacia un 'refranero' arábigoandaluz. V: Versión del libro sobre refranes de *al-'Iqd al-farid* (s. X). Preliminares y refranero de Aktam y Buzurymihir», *al-Andalus XXXVII*, pp. 249-323.
- (1972): *Todo Ben Quzman*, 3 vols., Gredos, Madrid.
- (1975): «Tres notas sobre el Refranero español», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, pp. 239-253 Castalia, Madrid.
- (1977): «Una prueba de que el refranero árabe fue incorporado en traducción al refranero español», *al-Andalus*, XLII, pp. 375-390.
- *GREIMAS, A. J. (1960): «Idiotismes, proverbes, dictons», *Cahiers de lexicologie* n° 2 [Reeditado en *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil], 309-314).
- *IBN AZZUZ HAQUIM, Mohammad (1954): *Refranero Marroquí* Tomo I, Madrid, C.S.I.C., Instituto de Estudios Africanos.
- *IRIBARREN, José M. (1955): *El porqué de los dichos*, Madrid, Aguilar, 7ª edición (1994) con estudio introductorio de José María Romera, publicada por el Gobierno de Navarra, Pamplona.
- *KHATIBI, Abdelkebir (1974): *La blessure du nom propre*, París, Denoël.
- *LÁZARO CARRETER, Fernando (1980): *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Editorial Crítica.
- *MALDONADO, Felipe C. R. (1990): *Refranero clásico español*, Taurus, Madrid.
- *MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1992): *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando.
- *MESSAOUDI, Leila (1987): *Proverbes et dictons du Maroc*, Casablanca, Editions Belvisi
- *MOLHO, M. (1960): *Literatura sefardita de oriente*, Instituto «Arias Montano» (CSIC), Madrid-Barcelona
- (1976): *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos.
- *O'KANE, Eleanor S. (1959): *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española II.
- *PARDO, Petra; NDIAYE, Amadou y BOUZALMATE, Houssein (1993): «Selección paremiológica (español-francés-árabe-wolof)», *Paremia I*, pp. 93-100, Madrid, A.C.I. Paremia, I, Madrid, 1993

-
- *PEIRA, Pedro. (1988): «Notas sobre la lengua de los refranes», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, I, pp. 481-9.
- *PINEAUX, Jacques (1967): *Proverbes et Dictons Français*, París, P.U.F.
- *RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1926): *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*, Madrid, RABM.
- *SALAH EL-JALIFA, Walid ((1994): «Los refranes en árabe», *Algarabía* nº 2, E.O.I. de Málaga, pp. 14-16.
- *SBARBI Y OSUNA, José M.(1980): *Refranero general español*, (Obra completa), Atlas, 10 vol.
- *SEVILLA MUÑOZ, Julia (1988): *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Madrid, Complutense.
- *TORRES RAMÍREZ, Isabel de (1989): «En torno al refranero. La mujer en la sabiduría del pueblo» en *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas*, Universidad de Granada, pp. 105-130.
- *WESTERMARCKW, George (1930): *Wit and Wisdom in Morocco (A study of Native Proverbs)*, London,Routledge & Sons, Ltd.
- *ZAMMAMA, Abdelkader (1965-1966): «Les proverbes marocaines» en *Al Baht al Ilmi (Recherche Scientifique)*, nº 6 y 7, Rabat.

LA ETNOMOTRICIDAD COMO MARCO TEÓRICO EN LA INVESTIGACIÓN EN EL MUNDO ÁRABE

Julia del Pino y Pino

INTRODUCCIÓN

La Etnomotricidad tiene como objetivo el estudio de la etnología (1) del comportamiento motor. Cada grupo humano posee un sistema motor propio que le identifica y le diferencia de otros grupos. Existe una enorme variabilidad cultural en la manera de descansar, de trabajar, estar de pie, caminar, danzar, morir, etc., constituyendo todas estas formas manifestaciones culturales inherentes a un tipo u otro de sociedad.

La necesidad de comunicación es innata en el hombre. Esa necesidad orientó su propio instinto hacia los medios más apropiados para expresarse, ser comprendido y entender las manifestaciones de otros individuos. Y sin duda, en el primer intento de comunicación del hombre se utilizó como vehículo el *movimiento*, poniéndose de manifiesto la relevancia que desde el punto de vista semiótico poseerá la motricidad. Como afirma U. Eco (1977), refiriéndose a la expresión corporal, «sin lugar a dudas el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente que el hombre conoce; pero (...), a pesar de ello, existen otros artificios capaces de abarcar porciones del espacio semántico general que la lengua hablada no siempre consigue tocar».

En este artículo me propongo hacer un somero análisis de la taxonomía del movimiento, a través de las técnicas corporales expresadas por M. Mauss (1979), adaptadas al contexto socio-cultural marroquí. De una manera algo más extensa estudiaremos la danza marroquí como la manifestación etnomotriz por excelencia, debido a su gran riqueza ritual, simbólica y comunicativa.

Si observamos el largo caminar del ser humano a través de su evolución, desde los primeros pasos titubeantes del hombre primitivo hasta alcanzar al hombre moderno habilidoso y perfeccionado, fruto de un largo proceso de maduración, vemos que éste no se ha contentado con adaptarse al medio, sino que lo ha transformado y a la vez él mismo, dialécticamente, se ha ido transformando física, psíquica y socialmente.

De otro lado, el ser humano incorpora a su conducta durante el proceso de educación, entendida ésta como transmisión/adquisición cultural que dura toda la vida, una serie de actos que le permiten un mejor ajuste al medio, y aunque la mayoría se adquiera por mero mimetismo, representa una importante señal de identidad, a la vez que un claro condicionamiento.

Pero, ¿de qué instrumento se ha valido el hombre para conformarse como una entidad individual, integrada en una sociedad e inmersa en un proceso continuo de enculturación y aculturación?: no es otro que el más natural y básico del hombre, su

indispensables para la preparación y apropiación de las conductas manifestadas por los adultos.

Desde las *técnicas de la infancia* a las *técnicas de la adolescencia*, el cuerpo se impregna de la cultura y es a través del cuerpo y del movimiento como podemos llegar a comprender las particularidades de cada sociedad. Tomo como ejemplo la «cultura árabe». Durante la crianza del niño son muy importantes las diferentes formas de llevarlo: en esta sociedad se potencia el contacto del bebé sobre la piel de la madre, se agarra al cuello, a la espalda, y va a horcadas sobre la cadera; esta relación tan íntima puede prolongarse durante dos o tres años. De la misma manera el destete también suele atrasarse y la mujer tarda mucho en perder su leche. Durante la infancia el niño aprende a comer, a beber, a andar, a adoptar la posición en cuclillas para reposar, a sentarse y, entre otras habilidades motrices, a utilizar los dedos como instrumentos para comer (siempre de la mano derecha). Todas estas técnicas que son a la vez costumbre nos ayudarán a interpretar este modelo de sociedad. También es importante desde un punto de vista social analizar la educación diferenciada que recibe la población en función del género al que pertenezca. Los roles femeninos y masculinos están claramente diferenciados y resalta el papel inferior que se le adjudica a la mujer, siendo el hombre el verdadero motor y protagonista de todos los actos sociales: es suya la responsabilidad de formarse, trabajar y mantener a su familia, mientras que a la mujer le toca jugar el papel de esposa y madre.

Esta separación de sexos sigue manifestándose durante los ritos más importantes, como son las fiestas celebradas en ocasión de un matrimonio o la llegada de un hijo.

Todo ello da lugar a este relativismo cultural, en el que cualquier comportamiento puede juzgarse justo o erróneo en base a su propio contexto cultural. Si retomamos la cultura árabe, encontraremos cómo un hecho considerado delito en la cultura occidental, como el caso de la poligamia, para el hombre árabe es un derecho y un privilegio.

También es interesante resaltar que por un fiel cumplimiento de sus creencias religiosas durante el mes de Ramadán toda una sociedad quede paralizada parcialmente durante el día (debido al más estricto ayuno) y durante la noche las calles y los hogares se conviertan en una fiesta continua, cambiando por ello los estados y las *técnicas de reposo y sueño*. Distinguimos, asimismo, que hay una población que no tiene un lugar especial para dormir sino el suelo y otras que sí se ayudan de instrumentos (camas, hamacas...).

Dentro de las *técnicas de la actividad y del movimiento*, hay que destacar la danza, no sólo como un ejercicio relajante, sino como una expresión de la personalidad de este pueblo y cómo a través de ella se manifiesta la organización social de la comunidad. Normalmente está cargada de un carácter ritual que representa la dimensión simbólica de las actividades sociales. No es extraño ver que los grupos musicales que reviven las tradiciones por medio del canto y la música estén formados exclusivamente por hombres.

Un antropólogo clásico como es F. Boas opina que la danza es un fenómeno humano universal cuyos patrones de ejecución se hallan de manera recurrente en amplias zonas separadas y no relacionadas, debido a las limitaciones de movimiento que posee el ser humano. Aunque, claro está, cada cultura posee una singular configuración en los patrones de movimiento, como se puede apreciar mediante la comparación intercultural. A. L. Kaeppler la concibe como una «forma de cultura, resultado de un proceso creativo que se apoya en la manipulación humana del cuerpo en el tiempo y en el espacio».

propio *cuerpo*. Y no sólo desde un punto de vista físico, como motor del individuo, sino con sus motivaciones psicológicas, siendo esta conjunción de lo psíquico y lo físico el agente primero de las *acciones corporales* condicionado por dos aspectos: por un lado sus pulsiones y sus deseos, y por otro el respeto a una normativa y a un modelo de comportamiento económico-social.

LAS TÉCNICAS CORPORALES

A través de su cuerpo y sus acciones el hombre adquiere la dimensión social que le es propia a partir de su nacimiento. Por ello las primeras adaptaciones del ser humano van a ser de origen motor y se iniciarán y desarrollarán paralelamente desde una perspectiva filogenética y ontogenética y, una vez alcanzado el techo de esta evolución como especie y como individuo, el hombre hará uso de las *técnicas corporales*, entendidas como *acciones motrices eficaces* (Mauss, 1979), que evolucionan conforme al avance y necesidades de las diferentes culturas; sin olvidar que las técnicas corporales no son universales ni únicas, sino que se van a clasificar en función del sexo, la edad o la propia habilidad del individuo para hacer algo, todas ellas mediatizadas por las tradiciones y el tipo de educación que las impone.

Para analizar las primeras adaptaciones corporales del hombre podemos remontarnos al origen y desarrollo de la motricidad. Enseguida se ve que hay diferencias fundamentales entre la del hombre primitivo y la del hombre moderno; para el primero las actividades motrices estaban más directamente relacionadas con el intento humano de resolver los problemas contingentes de adaptación, supervivencia y defensa, mientras que el hombre moderno ha utilizado las distintas técnicas corporales para perfeccionar su cuerpo y para adquirir nuevas habilidades lejos de una finalidad tan perentoria.

Estos dos tipos de hombres, aunque estén separados por muchos milenios, tienen un punto en común: forman una unidad humana compuesta por un ser biológico y un ser social. Cualquier movimiento conductual surge como una respuesta a una situación que se ha de resolver ya sea consecuencia de condiciones exteriores (huida, persecución...), ya sea de condiciones interiores (sed, hambre...); inicialmente se van a responder por un automatismo y progresivamente -tras la determinación genética y un gran período de aprendizaje- se producirán adaptaciones más complejas, no sólo al medio físico sino también al medio social. Por lo tanto no podemos oponer lo biológico a lo sociológico, en la medida en que lo social está inscrito en lo biológico (Fonseca, 1984).

CLASIFICACIÓN DE LAS TÉCNICAS CORPORALES

Las técnicas corporales se desarrollarán en función de la edad del individuo. Desde su nacimiento hasta la madurez el ser humano está influido, entre otras, por las *técnicas de nacimiento y obstetricia* (Bernard, 1985,1976) que les son propias a cada cultura. Existen diferentes técnicas del parto con respecto a la madre, con respecto a sus ayudantes, en la forma de recibir al niño, en cómo ligar y cuidar el cordón umbilical, y en qué cuidados hay que dar al niño y cuáles a la madre. Directamente el hombre forma parte de la primera organización social con base biológica, es decir, la relación entre madre e hijo; a partir de ahí, entrará en un período de aprendizaje y de preparación para la vida adulta, caracterizado por el juego y la imitación, comportamientos

En Marruecos se han detectado más de 100 tipos diferentes de danzas, cantos y vestidos, pero a pesar de esta gran diversidad poseen un punto en común: su carácter sagrado. Han pasado de mitificar la naturaleza (en su origen) a una llamada al todopoderoso Alá (tras la implantación del Islam).

A continuación localizaremos geográficamente las más importantes y las describiremos, aunque no con toda la profundidad y sensibilidad que se merecen, por las limitaciones de este artículo. Entre ellas destacamos:

El **ahuach**, danza del Atlas occidental y del Anti-Atlas, donde se habla el tachelahait. Danza colectiva, las mujeres participan de ella formando un gran círculo, en el centro del cual están agachados cerca del gran fuego los hombres, con un *bendir* (gran tambor) cada uno. Las mujeres con la mano en la boca entonan un canto infinitamente dulce; la melodía solo tiene unas notas y tiene la pureza del canto llano. Del grupo de hombres a menudo se eleva un largo grito delirante, anunciando el comienzo del *ahuach*, muy pronto seguido de un gran estruendo de tambores; las danzarinas, al unísono, se desplazan lentamente alrededor de los tamborileros; el círculo se desliza sobre sí mismo, animado por un ligero balanceo de los hombros y de las caderas. El canto es interpretado por una parte de la mujeres y el estribillo es retomado por el conjunto del coro.

Ejemplo del estribillo de un canto (2):

<i>Mi querer es tan puro</i>	<i>como agua de la fuente;</i>
<i>Llega mi bien amado</i>	<i>para apagar su sed.</i>
<i>El campo de cebada</i>	<i>bajo la luna brilla</i>
<i>Y se estremece, suave,</i>	<i>como mi corazón.</i>
<i>¡Cuán hermoso pareces,</i>	<i>caballero de plata,</i>
<i>en tu silla escarlata,</i>	<i>sobre el corcel fogoso!</i>

Los hombres agrupados en el centro aceleran el ritmo a una señal dada por el *rais* (maestro de la danza). De pronto uno de los tocadores de *bendir* lanza el *tazerart*, una llamada a los ancestros, un homenaje al amor, a la vida y a la muerte. El ritmo, entonces, llega a alcanzar un auténtico paroxismo, se detiene bruscamente y en el silencio queda la última nota del *tazerart*.

El **ahaidus**, danza del Medio Atlas, donde se habla el dialecto tamazigh. Cantores y bailarines forman un inmenso círculo en donde hombres y mujeres, en una alternancia rigurosa, se codean, marcan progresivamente el ritmo, golpeando el suelo y ejecutando una especie de danza rústica campesina. Una mujer, a menudo la de mayor edad, o un hombre, lanza en el silencio una llamada encantatoria (dos frases cortas en cuatro versos) el *tamawovet*, que puede convertirse según las circunstancias en una llamada a la guerra o al amor.

La **guedra**, danza del sur marroquí en la desembocadura del río Draa, donde viven los hombres azules, nómadas y criadores de camellos. La bailarina se presenta arrodillada y cubierta completamente por su velo negro. El ritmo sostenido por la *guedra* (marmita) se torna punzante, los dedos de la bailarina ondulan y expresan el misterio de esta danza; el canto de la asistencia se transforma en gritos breves guturales que se aceleran hasta alcanzar el paroxismo. Aunque se considera una danza erótica, es un himno al amor humano y al amor universal. Los movimientos sincopados de las danzantes son acompañados por dos instrumentos: el *bol* sahariano y la *guedra*.

La danza de origen africano de los **gnauas** tiene un aspecto mágico-religioso; algunos de ellos ejecutan proezas dignas de verdaderos acróbatas. No hay ciudad marroquí que no tenga sus gnauas, cuya presencia es muy llamativa: negros con bonetes bordados de cauris, vestidos de blanco y cargados con grandes tambores y crócalos de hierro, ensordecen las plazas y calles dando un sabor subsahariano a este país.

Danza del sable, localizada en el país de las kasbahs, en el valle del Draa. Los hombres se acompañan de un canto lancinante y de ritmos lentos, danzan cruzándose, simbolizando el cruce de sus espadas. La rigidez de los sables contrasta con los movimientos felinos de los danzantes.

Danzas beréberes, pertenecientes a los grandes troncos beréberes: *Tachelaheit*, *Tamazigh* y *Tariffi*. Pueden ser calificadas de «óperas beréberes». Los temas de sus danzas y cantos están ligados a la idea de la fecundidad humana y terrestre.

Danzas campesinas y guerreras, al norte, en la cadena rifeña.

También pertenecientes a las técnicas de la actividad y del movimiento, destacaríamos los deportes y ejercicios tradicionales marroquíes:

Las **fantasías**, extraordinarios ejercicios guerreros en donde los hombres armados y a caballo descargan bajo una nube de polvo la pólvora de sus viejos fusiles.

Los guerreros **ghiatas**, con fusiles en la mano, bailan al son de los tambores y gaitas; los bailarines lanzan gritos sordos y cadentes, simulando cabalgadas. El baile termina con disparos.

Los **Ulad Sidi Ahmed** o **Mussa** son acróbatas que pertenecen a la cofradía ambulante de Sidi Ahmed o Mussa, el patrón de Tazeruelt.

Por último citar *las técnicas del cuidado del cuerpo*, muy especiales en el pueblo árabe. Se mantienen desde muchos siglos atrás la existencia y el uso de los baños públicos, adonde se acude una vez a la semana; los hombres y las mujeres asisten lógicamente por separado, de esta manera el baño pierde su intimidad para convertirse en un acto público. Pero no por ello descuidan la higiene diaria como pueda parecer a un observador occidental. Es destacable la escrupulosidad en el aseo de las manos antes y después de las comidas.

Estas técnicas corporales son un reflejo de cómo el hombre se adapta al medio físico y social en el que se desenvuelve, siendo nuestro cuerpo un instrumento más mediante el cual el ser humano se ha acoplado a la evolución y a las necesidades de cada época y cada cultura.

Puede resultar contradictorio atribuir al cuerpo esta función adaptadora e interpretativa en las distintas culturas y sociedades; si estudiamos la visión del cuerpo que durante mucho tiempo han tenido los filósofos de la historia del pensamiento, el culto del alma en detrimento del cuerpo y la creencia de que son dos entes separados, chocan con las corrientes modernas más aceptadas que apuestan por la unidad del hombre como un todo que se desarrolla cognitivamente, física y socialmente; y por qué no aceptar que hemos llegado a la era en que la belleza y el cuidado del cuerpo pueden, a veces, relegar a un segundo plano las dimensiones cognitivas y afectivas del hombre. El cuerpo pasa a ser no únicamente un instrumento de trabajo sino también de placer.

CONCLUSIÓN

Desde el punto de vista metodológico los investigadores nos enfrentamos con un grave problema cuando queremos describir e interpretar las diferencias intersociales del movimiento corporal y para ello interpretamos las diferencias observables en los comportamientos adquiridos por el hombre de cada sociedad. El problema es definir y operativizar concretamente el objeto de estudio, que en este caso sería: *cómo a través de las distintas manifestaciones motrices y corporales que aparecen bajo formas de comportamiento relacionadas con el rito, el ocio y el trabajo, se pretende conocer el modelo socio-cultural de un determinado pueblo.*

Para concluir estimo que el fin de todas las investigaciones y en concreto las etnomotrices deben contribuir a la mejora y supervivencia del hombre; en este caso el estudio de las distintas manifestaciones corporales consideradas como comportamientos adaptativos, se nos ofrece bajo formas y significados netamente distintos según las sociedades, y estas circunstancias hay que explicarlas por razones culturales.

NOTAS

- (1) La Etnología de la motricidad es la ciencia que estudia las razas y los pueblos desde el punto de vista de la actividad motriz.
- (2) Es una traducción de un canto tomado de Mazel (1988: 231).

BIBLIOGRAFÍA

- *ACUÑA DELGADO, A. (1993): «La danza Yu'pa como estrategia interpretativa del propio modelo socio-cultural», comunicación del 13º Congreso internacional de ciencias antropológicas y etnológicas, México.
- *BERNARD, M. (1985): *El cuerpo*, Barcelona, Paidós.
- *BLANCHARD y ALYCE CHESKA (1986): *Antropología del deporte*, Barcelona, Norbeck.
- *ECO, U. (1977): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- *FONSECA, V. (1984): *Filogénesis de la motricidad*, Madrid, G. Núñez.
- *MAUSS, M. (1936): *Técnicas y movimientos corporales. En Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos.
- *MAZEL, J. (1988): *Énigmes du Maroc*, Paris, Robert Laffont.
- * (s.a.) (1990): *Marruecos tierra acogedora*, Rabat, Oficina Nacional Marroquí de Turismo.

AVERROES Y LA FILOSOFÍA DE OCCIDENTE

Gonzalo Alonso Vázquez

Al hablar de la influencia del pensador andalusí Averroes (*Ibn Rosd*) en la filosofía cristiana se plantean dos cuestiones; por un lado la toma de conciencia y la apropiación de Aristóteles y de su filosofía, fundamentalmente en Tomás de Aquino, el último pensador cristiano prefigurador de la separación de la razón (filosofía) y la fe (religión) en lo que al pensamiento cristiano se refiere; por otro y precisamente a la luz de la contraposición entre las dos fuentes de acceso a la Verdad (propias del pensamiento cristiano), *fe* y *razón*, se le atribuye una posición que no sólo no es suya, sino que también es ajena al modo de pensar y de comprender el acceso a ella en la filosofía (*falsafa*) islámica.

La filosofía de *Ibn Rosd* es de sobra conocida en occidente, tanto en lo que a su labor de traducción y puesta al día de Aristóteles se refiere, como en la elaboración de una filosofía autónoma en esa tradición; de todos modos conviene mencionar su poca influencia en el oriente islámico (1) aun teniendo en cuenta que a partir de este período suele hablarse del agostamiento de la producción cultural islámica, esto si se presta atención a la presentación de la civilización musulmana deteniéndose en el siglo XI y declinando casi hasta la actualidad. Esa visión es criticable sobre todo porque no se considera la propia evolución de esa civilización y la aparición de nuevos medios de expresión en una sociedad modificada (2). En lo que a nosotros interesa, la filosofía, podemos decir que la situación política no favorecía la reflexión filosófica intelectualista (ascenso de las dinastías turcas), pero la evolución la orientaba hacia el pensamiento místico en plena expansión; podremos entender esta situación por el bandeo entre la interpretación esotérica *batin* y la exotérica *zahir* propia en el análisis religioso-social del islam, desde la perspectiva *si'i*. (3)

De la obra de Averroes sólo decir que es inmensa y consagrada a restaurar la que él pensaba era la fuente del pensamiento de Aristóteles; es ese el sentido de los comentarios a sus obras. Así, en relación con la influencia directa en el pensamiento del aqinate, podemos hablar de las soluciones aportadas al problema de la *inteligencia agente*; asigna Tomás un intelecto agente a cada individuo, sin que sea una entidad espiritual separada, quedando así truncada la relación de inmediatez entre el individuo y el mundo divino en contra de lo establecido en Avicena de la identificación entre *inteligencia agente* y *Angel de la revelación*, que llevaría al filósofo a estar por encima del Magisterio terrenal por su relación inmediata y personal con un espíritu del Pléroma.

Es importante tener en cuenta que en la religión islámica no hay una función de magisterio dogmático que especifique la frontera entre la ortodoxia y las diferentes

desviaciones que pueden llevar a un camino distinto al recto. De todas formas es por medio de la exégesis *ta'wil* del esoterismo *batin* que el averroísmo permite liberarse de una ortodoxia rígida y no a través del literalismo de la Ley *sari'at*. En este sentido se puede entender la afirmación averroísta: «¡Oh vosotros hombres! No digo que esta ciencia que llamáis divina sea falsa, pero sí os digo que yo conozco la ciencia humana», como un modo de acceder a la Verdad a través de la interpretación *ta'wil* sin la necesaria obligación de recurrir a la literalidad. La negativa a una interpretación rigurosa, unida a la supresión de la mediación (sacerdotal) entre el interpretante y la divinidad, da un importante papel al hombre y a su facultad, la razón, la posibilidad de acceder a la Verdad, del mismo modo que en Tomás se puede alcanzar la Verdad por medio de la comprensión de Dios como su fuente, a lo que se llega desde la razón sin necesidad de recurrencia a la fe, pues existe una correlación entre el acceso a la verdad y el modo en que se accede a ella (conocimiento) siendo su inseparabilidad lo que aclara la humanización en el acceso a la Palabra, y ambos surgen de Dios, pues la verdad consiste en la adecuación de la inteligencia a la realidad del ser, y el conocimiento es ser en tanto que acción vital.

En este punto cabe señalar que el razonamiento teológico en el Islam y los que a él se dedican reciben el término «*Kalam*»; su conocimiento afecta a su empleo y a su sentido que se relaciona con la «palabra». Conviene también recordar que en el «realismo» propio del pensamiento medieval el nombre y la existencia se coimplican; así hablar de la Palabra comunicada a los hombres, significa preguntarse por la relación entre Dios y su Palabra. Aquí se puede advertir la correlación entre la caracterización del Verbo como Razón dado por la filosofía antigua y cristiana y por el «*Kalam*» llegando este a significar, en la práctica, razonar sobre el contenido de la fe revelada. El nombre que reciben los especialistas en este estudio es *mutakallim*, y su «asimilación» a los teólogos cristianos está condicionada a la separación que estos hacen entre fe-razón y a la comprensión de la fe musulmana como enteramente razonable, lo cual va a permitir desarrollar la segunda parte de este artículo.

El Islam es una comunidad religiosa que se define a través del Libro que le ha sido revelado a un profeta (Muhammad), directamente desde el cielo por Dios (Allah). (4)

La filosofía islámica se plantea el fenómeno religioso del Libro sagrado por medio de la interpretación del verdadero sentido de este libro. El modo de ser del que comprende condiciona la comprensión y de manera recíproca su vida interior depende de esa comprensión. La *haqiqat* designa una correlación entre la verdad del sentido y la verdad del ser, que encuentra la hermenéutica de la situación vivida, en la que se le manifiesta al creyente el sentido verdadero que hace verdadera su existencia. De este modo la *falsafa* declara el verdadero sentido de la revelación divina; de esa verdad se constituye su esencia que lleva a su sentido espiritual, llegando a una antropología propia que acaba por generar un tipo de cultura espiritual que postula, estimula y orienta una filosofía determinada que depende en última instancia de responder a la cuestión de si la Ley divina es literal o se trata de comprender la *haqiqat*. Como su definición requiere guías, profetas y después de la revelación se acaba la era de la profecía, la *falsafa*, bien por medio de la filosofía profética *si'í* (5), o por medio de la asimilación de las culturas oriental y occidental(6), ofrece el sentido de la verdad recurriendo a las fuentes y usando la *razón* para hacer comprensible la fe.

La consideración que a *Ibn Rosd* le merece la filosofía, sobre todo la aristotélica, y más que nada la que tuvieron los averroístas del siglo XIV, es la que parece poner en duda la existencia de una sola verdad. La polémica estuvo candente hasta tiempo reciente (7) y las acusaciones de impiedad y ateísmo respondían a una pretendida exaltación de la filosofía en detrimento de la revelación. De todas formas no es este el

lugar para esa polémica, sino sólo el que puede matizar el papel de este pensador en la filosofía islámica como el de los otros dos en relación con la filosofía cristiana o con la judía, en las persona de Santo Tomás o Maimónides, cuya intención no fue otra que compaginar filosofía y revelación. *Ibn Rosd* parte de las tres religiones reveladas y se afianza en la de *Muhammad* por ser la más perfecta. El texto revelado expresa la verdad suprema y última, está dirigido a todos los hombres que tienen la razón como facultad para comprenderlo; cuando hay conflicto con la razón u oscuridad en el texto puede recurrirse a interpretaciones alegóricas que sólo pueden hacer los doctos. En realidad lo que subyace es una concepción antropológica aristotélica, en la que la correlación con la capacidad de comprensión es producto de una división de funciones no fundamentadas sino simplemente extraídas de la realidad. De esta manera el común de los hombres recurrirá a la fe que implica aceptación, creer a la letra sin interpretar; hay en segundo lugar los que llegan a argumentos probables y verosímiles, los teólogos a los que *Ibn Rosd* no aprecia; por último están los que buscan saber, exigen pruebas y demostraciones necesarias: éstos pueden interpretar el *Corán*.

Notas

- (1) Esta puede ser una de las causas de la imputación de impiedad y ateísmo que se le atribuyen. De todas formas conviene tener en cuenta que el hecho de que los derroteros filosóficos en el Islam no hayan seguido el averroísmo no significa que este tenga una doctrina despreciable para dicha confesión religiosa, sino simplemente que la evolución del pensamiento musulmán sigue caminos más cercanos a la filosofía profética que a la de corte aristotélico.
 - (2) La situación política era a partir del siglo XII poco favorable a la reflexión filosófica intelectualista, como queda claro ya en tiempos de *Ibn Rosd*, en la parte occidental del Islam, en este caso por el ascenso de las dinastías bereberes más inclinadas al misticismo que a la reflexión. Del mismo modo en oriente se desarrolla una filosofía mística encabezada entre otros por el también andalusí *Ibn al-Arabi* que también intenta fundir en el mismo sistema orgánico filosofía y religión (razón y fe).
- Por otro lado la reacción de al-Gazali «contra» la filosofía es entendida como un rechazo, aunque más bien es el producto de esa evolución cultural que lleva a la búsqueda de la verdad en el interior de uno mismo, lo que le hará integrarse en el sufismo.
- (3) La interpretación *ta'wil* coránica como fuente del pensamiento filosófico es común a los filósofos (*falasifa*), a los teólogos del *Kalam sunni*, a los *sufies* y también al pensamiento *si'í*, que desde un principio se instala en una filosofía de tipo profético atendiendo al descubrimiento de la plena manifestación de todos los sentidos ocultos o espirituales de la revelación divina. El modo en que se manifiesta el acceso a la Verdad es complejo y queda expresado en el término *walayyat* cuyo amplio significado va desde la introducción que el *Imam* hace para iniciar a los misterios; hasta la idea de conocimiento *ma'rifat* y la de amor *mahabbat*.
 - (4) El carácter del Libro sagrado revelado (*Coran*) genera en la comunidad religiosa una necesidad de interpretación *ta'wil* para hallar su verdadero sentido espiritual que ofrece similitudes y diferencias con la hermenéutica cristiana. Lo fundamental en este sentido sería, en relación con el Islam:
 - inexistencia de una jerarquía sacerdotal encargada de velar por el dogma,
 - la conciencia religiosa no se basa en un hecho histórico, sino en un hecho atemporal, la interrogación que Dios hace a los espíritus preexistentes « *Y cuando tu señor sacó de los riñones de los hijos de Adán a su descendencia y les hizo atestiguar contra sí mismos: «¿No soy yo vuestro Señor?» Dijeron: «¡Claro que sí, damos fe!» No sea que dijerais el día de la resurrección: «No habíamos reparado en ello»*. Corán 7/172. Edición de Julio Cortés. Herder, Barcelona, 1992

-
- el verdadero sentido esperitual no es, como los dogmas, producto de un magisterio, sino de introductores lo que va a llevar a un entrelazamiento entre la *ta'wil* coránica y la filosófica.
- (5) Cfr nota (3). La fuente de la filosofía profética *si'f* es la tradición *hadit*, que es además la norma de todos los esoteristas y que encuentra su fuente en el Profeta. De todos modos aunque el interpretante *Imam* es un inspirado, y su inspiración *ta'lim* tiene función iniciadora no es comparable a la que desempeña el magisterio en la autoridad eclesiástica cristiana, entre otras cosas porque la *ta'lim* se refiere a las verdades (*haqa'iq*) encerradas en lo esotérico (*batin*). Este último elemento que constituye la esencia del *si'ismo* será la fuente de la filosofía profética que por medio de la interiorización mística reavivará en el texto coránico lo oculto de su expresión original.
- (6) La otra fuente de la *falsafa* es la tradición griega transmitida al Islam y a occidente a través de varias generaciones de traductores que serán a su vez interpretadores y creadores encajando con el más puro estilo de pensar musulmán. A partir del siglo XII la escuela de traductores de Toledo y la de Odesa dejarán constancia del pensamiento clásico.
- (7) Hasta los estudios realizados por el arabista español Asín Palacios y Alonso en los años cincuenta, las interpretaciones clásicas y las realizadas durante el Siglo XIX apuntaban a una racionalidad extrema de Ibn Rusd que a veces no era más que la trasposición de la propia interpretación al interpretado (cfr. RENAN, E. *Averroès et l'averroïsme*. París 1852. Tb. GAUTHIER, L. *Recueil des mémoires e textes*. Alger 1905; *La théorie de Ibn Roschd sur les rapports de la religion et de la philosophie*. París 1909).

LA EXPANSIÓN EUROPEA Y EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

Domingo Luis González Lopo
Universidad de Santiago

La importancia del hallazgo colombino y la exaltación que siempre se hizo del mismo han hecho olvidar un tanto que aquella empresa no fue un hecho aislado, sino un acontecimiento que se inserta en un proceso de muy larga duración. Como dijo en su día F. Pérez Embid «1492 no es otra cosa sino el punto más alto en la curva de los hallazgos felices»: una larga serie de descubrimientos geográficos que arranca del siglo XIII y que vivirá dos momentos bien diferenciados, cuya divisoria clara hay que situar en el siglo XIV. Europa vive un momento de esplendor económico en los siglos XII y XIII, que se aprecia de un modo especial en las ciudades italianas. Al socaire de las Cruzadas el mundo occidental entra en contacto con el oriental, el crecimiento demográfico estimula los intercambios y en el Viejo Continente se vive en una atmósfera de prosperidad. A su sombra medra un nuevo grupo de burgueses enriquecidos por el trato comercial que demanda, cada vez con más insistencia, los productos de lujo que el oriente ofrece: ricas telas para sus vestidos, especias con que sazonar sus insípidas comidas o hacer más agradables sus bebidas, adornos con que hacer pública manifestación de su fortuna... Sin embargo sobre este panorama inciden nuevos factores que conducirán a cambios importantes en la situación a finales del doscientos. Por un lado el déficit de metales preciosos, en especial oro escaso en Europa, y que el mundo oriental engulle para equilibrar la balanza de pagos, ya que occidente no tiene prácticamente qué ofrecer a cambio de los productos que de allá se envían. Por otro, la pujante economía europea necesitaba numerario para estimular los intercambios, y el oro que se obtiene con el comercio norteafricano, favorable éste a los europeos, resulta insuficiente, así como la plata que producen sus minas. Además en las postrimerías del siglo XIII comienza a ser evidente el peligro musulmán en el Mediterráneo Oriental; la caída de Juan de Acre (1291) es el primer aviso, y también el primer contratiempo serio para las dinásticas repúblicas comerciales italianas, que verán a partir de ahora obstaculizadas sus rutas hacia el Este. Y de ellas de un modo especial Génova, ya que su área de influencia se verá particularmente perjudicada por el avance turco; y a la postre Venecia, mejor librada al principio, acabará padeciendo igualmente sus efectos, no tanto por el cierre definitivo de sus rutas, cuanto por la aparición de un nuevo intermediario que dificultaba y, sobre todo, encarecía los contactos.

Pero además Europa también necesitaba alimentos ante la mayor demanda de una población creciente; comerciar con otras regiones africanas o explotar los bancos

pesqueros atlánticos fueron sin duda un incentivo de gran importancia para abrirse a nuevos horizontes, como ha puesto de manifiesto el profesor V. Magalhães Godinho. Por otro lado, la pérdida de control de los lugares de producción de azúcar, las islas del Egeo fundamentalmente, debido a la expansión turca, estimulará la búsqueda de nuevos lugares en los que obtener aquel artículo que empezaba a convertirse en un complemento importante de la dieta europea, de aquí que su cultivo se extienda rápidamente por los archipiélagos atlánticos y que Colón lo introduzca tempranamente en las Antillas. Un cultivo, el del azúcar, que demandará cantidades importantes de mano de obra que va a obtenerse con los esclavos africanos, es un nuevo aliciente para los viajes atlánticos.

Es así cómo los genoveses inician su salida al Atlántico buscando nuevos caminos que los conduzcan a las fuentes del oro africano y al mundo asiático de las especias, salvando el obstáculo surgido por el avance otomano. Los hermanos Vivaldi y Lancelotto Malocello serán pronto seguidos por los catalanes, venecianos, florentinos o pisanos. Sin embargo no conseguirán sus objetivos y, o bien alcanzarán metas no esperadas (Las Canarias), o sus empresas serán tragadas por el misterio o la leyenda. El Atlántico no era el pacífico Mediterráneo, y los barcos y las técnicas de navegación empleadas aquí no estaban pensados para surcar aquellas aguas. De todos modos el impulso no se frenó y, pasada la crisis que se vive en las décadas centrales del trecentos, resurgirá con fuerza en el siglo XV, momento en el que se obtendrán los logros más importantes y espectaculares: circunnavegación de África, llegada a la India y descubrimiento de América. No obstante para entonces se habrá producido un relevo importante, y no serán ya potencias mediterráneas, sino atlánticas, y en concreto de la Península Ibérica, las encargadas de capitanear ese magno proceso de continuos descubrimientos. Y de ellas será Portugal la que adelante a Castilla y los encabece durante la mayor parte de la centuria, algo que se explica, como afirma I. Wallerstein, porque el país luso, de entre los estados europeos, maximizaba en aquel momento la voluntad y la posibilidad, y ello gracias a que había conseguido antes la paz interna mediante la conclusión de la reconquista con Alfonso III en 1250, y la supresión de problemas de tipo político después de la entronización de la Casa de Avís (1305). Tenía así la corona portuguesa las manos libres para volverse al Océano, lo que hará espoleada por una creciente, y cada vez más influyente, burguesía comercial y marinera que está sustituyendo, en la dirección de la sociedad portuguesa, a la nobleza tradicional territorial y agraria.

El interés de Castilla en el Atlántico, con no ser tan intenso ni prolongado como el portugués, no había estado ausente y los continuos enfrentamientos entre barcos lusos y andaluces en la costa africana durante el cuatrocientos hasta la firma del tratado de Alcaçovas (1479) así lo demuestran. No obstante, los problemas internos que tienen lugar durante el conflictivo reinado de Enrique IV (1454-1474), y la posterior guerra civil durante los primeros años del de Isabel I, así como la lucha contra los reinos musulmanes del sur que no concluirá hasta 1492, habían hecho que los monarcas castellanos concentraran sus esfuerzos en los asuntos internos, relegando al olvido los primeros intentos de una política ultramarina que se desarrollan con Enrique III (el inicio del control de las Canarias apoyando la empresa de Bethencourt en 1404) y Juan II (los comienzos del interés por la costa africana hacia 1449), que en el fondo conectaban con los viejos anhelos de cruzada contra el musulmán más allá del territorio peninsular, y que habían llevado a Sancho IV de Castilla y a Jaime II de Aragón a repartirse en 1291 el Norte del territorio africano (tratado de Soria o Monteagudo). Una vez que Castilla alcance sus objetivos internos y cuente no sólo con la voluntad, sino también con la posibilidad, como los portugueses cien años antes, será cuando

confluyan los intereses de esta corona peninsular con los de un marino extranjero, Cristóbal Colón, que hacía años buscaba infatigablemente quien le sufragara los costes de un extraño y ambicioso proyecto, un enlace que dará una dimensión insospechada hasta aquel momento a la apertura europea al exterior.

Colón era sin duda un personaje dotado de una curiosa y compleja personalidad. Orgullosa, soberbio, ávido de riquezas y de medranza personal, hasta el punto de dar al traste con lo que tanto le había costado conseguir, el apoyo de los Reyes Católicos, por culpa de lo exagerado de sus exigencias antes de estar dispuesto a llevar a cabo su viaje. Tan buen marino fue, que siempre sorprendió a sus compañeros por su habilidad marinera. Pero fue también un pésimo gobernante que organizó en la pacífica Española una caótica situación difícil de controlar. De conversación afable y digna, como la califica un biógrafo, y sin duda cautivadora, consiguió amistades inquebrantables que le permanecieron fieles en los momentos más duros y difíciles, pero también se granjeó durante su vida antipatías perennes. De un cristianismo rayano en el ascetismo, hasta el punto de haberse escrito de él que «fue tan observante en las cosas de religión que podría tenersele por profeso en la manera de observar los ayunos y de rezar el oficio divino»; pero que compaginó con un espíritu de mercader sin escrúpulos a la hora de obtener beneficios económicos, como el intento de vender como esclavos a los indios antillanos lo que haría escandalizar a la propia reina Isabel, su puntal más firme. Inteligente y perspicaz hasta el punto de escribir el 15 de agosto de 1498, mientras recorría las costas de la actual Venezuela durante su tercer viaje: «Yo creo que éste es un gran continente, desconocido hasta hoy...», sin embargo mantendrá obstinadamente su convicción de que sólo a Asia podían pertenecer aquellas tierras y que asiáticas eran las aguas que surcaba, cerrando los ojos a cualquier evidencia que no encajase con sus ideas preconcebidas. Un hombre, por último, al que habría que reconocerle, haciendo una concesión a la corriente historiográfica laudatoria, que tiene en P. E. Taviani a su principal representante actual, un punto de genialidad, no la del superhombre que con frecuencia se ha pintado, pero sí la de una tenacidad, la de su confianza en sí mismo, la de saber aguantar contra viento y marea las opiniones más adversas sin desfallecer, en fin, la del grumete mediterráneo que se convierte en avezado piloto capaz de domeñar los miedos y las furias atlánticas.

En Cristóbal Colón se mezcla toda una serie de influencias que explican, a la postre, su trayectoria. Su nacimiento en Génova (que hoy en día con los datos que poseemos no puede ser puesto en duda, a pesar de que importantes e incansables esfuerzos se empecinen en demostrar, estérilmente, lo contrario) y su temprano maridaje con la mar jugaron un papel importante; pero Colón, que llega triunfante a Palos el 15 de marzo de 1493, se forjará en Portugal en ese periodo que va de 1476 a 1483. Una etapa trascendental en la que el futuro Almirante conocerá el Atlántico y las rutas que lo surcaban, y entrará de lleno en el mundo de los descubrimientos portugueses (algo en lo que sin duda influyó su matrimonio con Felipa Moñiz de Perestrello), adquiriendo así saber y experiencia. Conocimientos que luego procurará completar con la lectura de obras que le resultarán capitales para fundamentar científicamente su proyecto: navegar hacia las Indias por la ruta de Occidente. Unos libros (fundamentalmente la *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly y la *Historia rerum ubique gestarum* de Eneas Silvio Piccolomini) cuyos errores asumió Colón, que carecía de la formación necesaria para distinguirlos, pues hoy sabemos que su educación fue totalmente autodidacta y que sus supuestos estudios universitarios, o la correspondencia con sabios de la época, no son más que un mero invento de su hijo y biógrafo Hernando en un intento por prestigiar a su padre. Errores que le acarrearían

multitud de problemas en las sucesivas reuniones de científicos encargadas de enjuiciar su propuesta, tanto en Portugal (Junta de Mathematicos) como en Castilla (Junta de Salamanca), que acabarían rechazando en todas las ocasiones y no por envidia y mala fe, como sostuvieron en tiempos los apologistas del ilustre marino, sino porque advirtieron los dislates por él cometidos y que hacían de su plan una aventura abocada al fracaso, ya que Colón pensaba encontrar Japón a 4.450 kilómetros de Canarias, cuando en realidad estaba a 19.600, de modo que de no haber mediado América el Almirante habría pasado a engrosar la nómina de los que desaparecieron tragados por el mar.

Sería asimismo durante su estancia en territorio portugués, en concreto en Madeira, cuando habría accedido a las informaciones que le proporcionarían la certidumbre acerca del éxito de su navegación hacia Poniente. Ese famoso secreto de Colón, del que se hicieron ya eco sus contemporáneos, y que de forma tan brillante ha estudiado recientemente el profesor J. Manzano. Una teoría que, contando aún con importantes puntos oscuros, comienza a abrirse paso en la consideración de los especialistas.

De América vendría cuanto Europa podía desear. Sus metales preciosos favorecieron el desarrollo capitalista y supusieron una magnífica inyección estimulante para su economía en expansión. Sus productos cambiaron los hábitos alimenticios y de ocio de los habitantes del Viejo Mundo (la introducción del cacao fue una auténtica revolución, difícil de entender hoy en un mundo en el que se ha impuesto el consumo del café; lo mismo que la expansión del hábito de utilizar el tabaco); y tuvieron repercusiones trascendentales en su demografía (piénsese en el importante papel que jugaron el maíz y la patata, por mencionar sólo dos casos destacados).

Colón moriría desengañado, aunque no en la indigencia y el abandono como cuenta su leyenda, y pleiteando con la corona por lo que consideraba como cosa suya, ya que los Reyes Católicos no podían consentir que se llevaran a la práctica en su totalidad los desmesurados privilegios de las capitulaciones de Santa Fe, que tanto mediatizaban su propia autoridad en los territorios de ultramar; de ahí que aprovecharan su incapacidad como gobernante para apartarlo de la dirección de las tierras americanas. Pero si perdió en el terreno material nadie podrá nunca privarle de la gloria, pues no en vano, como dijo acertadamente el cronista López de Gómara en el siglo XVI, «la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la Encarnación y Muerte del que lo crió, es el descubrimiento de las Indias».

BIBLIOGRAFÍA

- CÉSPEDES DEL CASTILLO, G. (1991): *La exploración del Atlántico*, Madrid.
 CHAUNU, P. (1972): *La expansión europea (siglos XIII al XV)*, Barcelona.
 DAVIS, R. (1976): *La Europa Atlántica desde los descubrimientos hasta la industrialización*, Madrid.
 FERRO, G. (1984): *As navegações portuguesas no Atlântico e no Indico*, Lisboa.
 LEON, P. (1977): *Histoire économique et sociale du Monde*, vol. I (L'ouverture du monde, siècles XIV-XVI), París.
 MAGALHÃES-GODINHO, V. (1969): *L'économie de l'empire portugais aux XV et XVI siècles*, París (Hay edición portuguesa de 1981).
 — (1990): *Mito e mercadería, utopía e práctica de navegar. Séculos XIII-XVIII*, Lisboa.
 MANZANO MANZANO, J. (1964): *Cristóbal Colón. Siete años decisivos de su vida (1485-1492)*, Madrid.

— (1982): *Colón y su secreto: el predescubrimiento*, Madrid.

PÉREZ EMBID, F. (1948): *Los descubrimientos en el Atlántico y la rivalidad castellano-portuguesa hasta el tratado de Tordesillas*, Sevilla.

TAVIANI, P. E. (1983): *Cristóbal Colón, génesis del gran descubrimiento*, Barcelona.

V.V. A.A. (1951): *Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos*, Vol. III, Madrid.

VERLINDEN, Ch. y PÉREZ EMBID, F. (1967): *Cristóbal Colón y el descubrimiento de América*, Madrid.

VILAR, P. (1969): *Oro y moneda en la historia*, Barcelona.

WALLERSTEIN, I. (1979): *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Madrid.

SUSTANCIA Y FORMA EN POESÍA

(Aplicación a un poema de Antonio Carvajal)

Domingo Eseverri

Voy a partir de la glosemática de Hjelmslev y de la división del signo lingüístico en plano de la expresión y plano del contenido. Asimismo cada plano quedará articulado en sustancia y forma. La lengua sería la unión de una forma de la expresión y una forma del contenido. Estas formas se proyectan arbitrariamente en unas sustancias. A la sustancia del contenido pertenecen los conceptos universales extraídos de la «masa amorfa del pensamiento». Cada lengua estructura esta materia de diferente forma. La sustancia, tanto de la expresión como del contenido, es de orden extralingüístico.

A la sensación de agrado por una frutas responden diversas lenguas de diferentes formas:

1. Español: *Me gustan las naranjas*
2. Francés: *J'aime les oranges*
3. Árabe: *Yohjibonî albortukâlo*
4. Beréber: *Isusmiyi lichin*

Siguiendo la gramática de casos de Fillmore que atiende a la sustancia del contenido nos encontramos con los siguientes elementos: un caso objetivo (naranjas) que en español, árabe y en beréber funciona como Sujeto gramatical; en francés como Objeto Directo. Un caso experimentador o receptivo (yo) que en español, en árabe y en beréber desempeña el papel de Objeto Indirecto; en francés es Sujeto. El verbo, que en las tres lenguas citadas es intransitivo, en francés es transitivo. Por otro lado, en árabe el verbo concuerda en género con el sujeto (prefijo «y» masculino). El sujeto no es un plural morfológico, sino un colectivo. En beréber también hay concordancia con el sujeto en género (prefijo «i» masculino). El Objeto Indirecto, como en árabe, va pospuesto «yi». El sujeto «lichin» no lleva determinante. Como vemos, los esquemas son diferentes. Cada lengua estructura la misma sustancia en formas diversas. Si tomamos un trozo de realidad, como por ejemplo el parentesco, los colores, las partes del día, la zona de sentido leña-madera-bosque-selva, etc., veríamos que cada lengua lo articula, lo distribuye, lo conforma de distinta manera. A esta forma de estructurar el sentido o de dividir un continuo, lo llamo forma del contenido. Ya tendremos ocasión de ver a qué me refiero con la forma de la expresión.

En poesía la sustancia del contenido está mucho más esquematizada porque, a diferencia del lenguaje ordinario; el poema se distingue por una particular unidad de estructura, por una fusión más íntima de la forma y el contenido. El lenguaje ordinario,

como observó Valéry, tiende a perderse una vez comprendido; el poético tiende a persistir en nuestra mente en su forma primigenia; el poema es por excelencia algo memorizable.

Este trabajo intenta descubrir en un poema concreto estas estructuras que hacen de él algo permanente y memorizable. Sería interesante llegar a construir una gramática de la poesía, distinta de la gramática del lenguaje ordinario. Me he apoyado en la teoría de los emparejamientos de Levin, y en la correlaciones y paralelismos de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. Todo ello partiendo de principio de Jakobson: «La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación».

Todo mensaje funciona teniendo en cuenta el eje sintagmático (combinación) y el eje paradigmático (selección).

Pongamos un ejemplo:

«El niño jugaba con el fuerte»

Para construir esta frase hemos realizado dos actividades: la «selección» por la que elegimos «niño» entre diversas palabras que se nos ofrecen: niño, muchacho, joven, hombre, etc. Después «jugar» entre: jugar, estudiar, comer, pasear, etc. Y finalmente «con el fuerte» en el paradigma: con el fuerte, con el castillo, con el puzzle, etc.

La otra actividad simultánea es la combinación por la cual pongo en relación sintagmática las tres palabras; la primera la completo con un presentador de determinación; la segunda la pongo en concordancia con el sujeto y en el tiempo y aspecto adecuados a lo que quiero transmitir. A «fuerte» también le añado una determinación. De esta manera cada palabra en relación in praesentia con las otras adquiere el significado exacto y preciso. Sabemos que se trata de un niño de cierta edad. Que «jugar» significa «divertirse» y no «jugar a la lotería» o «jugar limpio». Y que «fuerte» es un juguete de tales características. Esto es normal en todo mensaje; pero, en poesía, una vez hecha la selección, no me olvido del paradigma y lo proyecto en el eje de combinación, en el sintagmático. De esta forma aparecen en el poema correlaciones, paralelismos, emparejamientos, ocurrencias de toda clase. En la táctica de los conjuntos semejantes tenemos dos formas de distribuir la materia poética: en forma de sintagmas no progresivos (correlaciones) y por medio de paralelismos. Los emparejamientos consisten en ubicar elementos lingüísticos equivalentes semántica y/o fónicamente en posiciones equivalentes. Consideraremos posiciones equivalentes cuando los elementos analizados desempeñan la misma función o se encuentran en posiciones similares por el acento o la rima. La poesía, como veremos, utiliza posiciones equivalentes como marcos para formas semánticas y/o fónicas equivalentes. Los emparejamientos desempeñan el papel de un operador que, al colocar elementos «x» e «y» en posiciones sintagmáticas y/o métricas equivalentes, quedan evidenciadas relaciones semánticas entre estos elementos que, de otro modo, permanecerían ocultas. Distinguiremos emparejamientos sintagmáticos y emparejamientos métricos. Hay dos clases de posiciones sintagmáticas equivalentes, según la teoría de Levin: posiciones comparables y posiciones paralelas.

Partiremos de la siguiente hipótesis: en poesía la forma del contenido está especialmente estructurada, desde el punto de vista sintagmático, métrico y léxico. Desde el punto de vista sintagmático y métrico analizaremos los constantes emparejamientos. Observaremos, desde el punto de vista léxico, la generación de

campos semánticos propios a cada poema. Equivalencias de posición inducen muchas veces a equivalencias semánticas.

Voy a aplicar la teoría a unos pequeños fragmentos de prosa y poesía:

«(...) Trocando la cogulla por la casaca de dos colores, el crucifijo por el sable y las rogativas y los sermones por la insurrección y los discursos políticos, hemos vivido la mitad del siglo XIX (...)»
(Antonio Flores, *La sociedad de 1850*)

la cogulla(A1) por la casaca(B1)
el crucifijo(A2) por el sable(B2)
las rogativas y los sermones(A3) por la insurrección y los discursos políticos(B3).

Es un ejemplo de paralelismo. Hay un conato de correlación en el último miembro:

las rogativas(A1) y los sermones(A2)
por la insurrección(B1) y los discursos políticos(B2)

Ejemplos curiosos de correlación (técnica más artificiosa que el paralelismo) encontramos en Ibn Hazm (*El collar de la paloma*):

a) «(...) rocío(A1), nube(A2) y huerto perfumado(A3)
parecían nuestras lágrimas(B1), nuestros párpados(B2) y sus mejillas osadas(B3).

En «perfumado» y «rosada» hay paralelismo: perfumado es a huerto como rosado es a mejilla. Esta estructura pone de relieve la similaridad entre «perfumado» y «rosada».

b) «(...) Yo(A1), ella(A2), la copa(A3), el vino blanco(A4) y la oscuridad(A5) parecíamos tierra(B1), lluvia(B2), perla(B3), oro(B4) y azabache(B5).

Emparejamientos de un poema de Ángel González:

Alga quisiera ser, alga enredada
en lo más suave de tu pantorrilla.
Soplo de brisa contra tu mejilla.
Arena leve bajo tu pisada.

Con respecto a «quisiera ser», «alga», «soplo de brisa», «arena» están en posición comparable: son todos atributos. Además forman emparejamientos por ser semánticamente equivalentes ya que se trata de metonimias de mar. En los versos 3 y 4 hay paralelismo funcional:

Nombre + complemento + locativo
Soplo(A1) de brisa(B1) contra tu mejilla(C1).
Arena(A2) leve(B2) bajo tu pisada(C3).

Por la razón antes expuesta nos encontramos aquí con un emparejamiento. Paso por alto aliteraciones en posiciones métricas equivalentes: en 4ª sílaba coinciden la vocal acentuada de «suave», «brisa», «leve» con aliteraciones, juntamente con «soplo», de siseantes, bilabiales fricativas sonoras y líquidas. A esto me refería al principio al hablar de la forma de la expresión. Se pone de relieve la semejanza semántica de estas palabras, que pertenecen todas al campo semántico de «tenue».

Y pasamos al comentario de la sustancia y la forma de un poema de Antonio Carvajal.

Antonio Carvajal, nació en Albolote (Granada) en 1943. De él dice Ignacio Prat que es «uno de los experimentos poéticos más radicales de los últimos años». Citemos como títulos: *Extravagante jerarquía*, *De un capricho celeste...* Con raíces en la poesía granadina del XVII, con un estilo refinado y virtuoso, con una aguda sensibilidad contemporánea. Balbuena Prat habla de su riquísimo culturalismo, brillante imaginería y la magia de una buscada belleza. Luz, color, vanguardia y sensual concierto barroco de *Siesta en el mirador*.

- I.A. Dime si este candor que he conservado
de mi vida entre encinas y jilgueros
es mejor que el candor de los corderos
y azul como el romero y el collado.
- B. Yo te diré si tu rumor de vado
se horada de pañuelos y veleros;
si en ti yacen también fuegos primeros,
antes de estar tendida en mi costado.
- II.A'. Si tu niñez y mi niñez un día
llegaron a juntarse de la mano
como doble canción de ruiseñores.
- B'. Dímelo. Y, entre rosas, te diría
qué hermoso es ser espiga de tu grano
si tú eres el blancor de mis candores.

De *Sitio de los Ballesteros* (1981)

Resumiendo la sustancia del contenido, tendríamos: el yo lírico se dirige a la persona amada. Si me dices cómo soy yo, te diré cómo eres tú. Esta sustancia tiene analogía con el sustituido de Bousoño que pasará a sustituyente (forma) a través de un modificante. Dicho de otra forma: ese contenido general, a través de transformaciones complejas, se ha convertido en el poema-soneto. Observemos que las transformaciones han respetado casi completamente las reglas de subcategorización estricta, las reglas sintácticas. Se apartarían del lenguaje ordinario: la proposición de relativo del primer verso, por su hipérbaton brusco, en el caso de que lo haya; la construcción pronominal de «horadar» con su correspondiente suplemento; la inversión de «dímelo». Las infracciones más frecuentes, como ocurre en poesía, se refieren a los rasgos selectivos.

Podemos considerar el poema dividido en dos grandes bloques, sin hacer caso a la puntuación. Cada bloque estaría formado por una oración condicional, con prótasis en imperativo. El primer bloque se extendería del verso 1 al 8, distribuido a su vez en antecedente-prótasis, primer cuarteto, y consiguiente apódosis, segundo cuarteto. El

segundo bloque abarcaría del verso 9 al 14, con parecida subdivisión, teniendo en cuenta la inversión de «dímelo»: antecedente-prótasis, primer terceto, y consiguiente apódosis, segundo terceto. El poema está montado sobre dos «si» sustantivadores (en el verso 14 el «si» es conjunción condicional) que introducen objetos directos de verbos de lengua de carácter dubitativo por proceder de oraciones interrogativas totales. En el último terceto el «si» sustantivador pasa a «que», demostración de que el último objeto directo proviene de una oración enunciativa; importante el cambio en la economía del poema.

Presentación del esquema sintáctico:

Prótasis A: Sujeto (tú) + verbo: di + O.I.: me + O.D.: si...

Apódosis B: Sujeto: (yo) + verbo: diré + O.I.: te + O.D.: si...

Prótasis A': Sujeto (tú) + verbo: di + O.I.: me + O.D.: si...

Apódosis B': Sujeto (yo) + verbo: diría + O.I.: te + O.D.: qué...

Se trata de un verdadero paralelismo sintáctico con una relación semántica de contraste entre las respectivas prótasis y apódosis: el contraste que existe entre el «yo» y el «tú»: tú/yo, me/te. Entre los bloques la relación es de semejanza y de insistencia. Se producen los primeros emparejamientos, que en grandes sintagmas tendrán la siguiente formulación:

A es a B como A' es a B'; A es a A' como B es a B'

Esto nos permite poner en relación elementos que de otra forma quedarían ocultos. Analizando más detalladamente las diferentes partes, veremos que el principio del emparejamiento se refleja abundantemente en la construcción del soneto.

I. Primera condicional (A-B): Tú/yo; di/diré; me/te. Estos emparejamientos nos permiten señalar analogías semánticas en los otros miembros: «Este candor... jilgueros—tu rumor de vado». «Candor», con el significado de 'espontaneidad', 'sencillez', 'inocencia', es introducido por un deíctico que pertenece al campo del yo. «Entre encinas y jilgueros» puede ser complemento de «mi vida» o un circunstancial del verbo. De todas formas se trata de un emparejamiento; posición comparable y semánticamente equivalente por metonimia. Añade a «candor» lo natural y lo alegre. Este elemento nos remite a su paralelo en B: «rumor de vado»: es una hermosa visión de la persona amada: es un río rumoroso y transitable. Y nos podemos arriesgar a calificar a la mujer (en el verso 8 descubrimos que es un ser femenino) con los atributos de inocencia y de espontaneidad. Por lo menos son los atributos que el protagonista quiere de ella. El «candor» se compara al candor de los corderos. La expresión parece un poco tópica, con connotaciones de humor e ironía que también se detectan en alguna otra parte del texto. La alegría que acompaña al candor del protagonista parece manifestarse en el desarrollo de la visión de la mujer: «se horada de pañuelos y veleros». La mujer es vista como un ser gozoso y lleno de luz. El segundo atributo de «candor» es «azul como el romero y el colado». Nos encontramos con lo que Bousño llama ruptura del sistema: después de un adjetivo apreciativo aparece un adjetivo de color. Rastreado la obra de Carvajal quizá llegaríamos a la conclusión de que, para el poeta, tanto «azul» como su anagrama «luz» se nos presentan como palabras-tema en el sentido de Pierre Guiraud. Y los dos nos llevan a gozo y alegría. La sombra, la

oscuridad será la tristeza. Por otro lado, cuando esperamos que «candor» va a ser blanco como en el último verso, el poeta nos dice que es azul. Otro emparejamiento: posición comparable y metonimia semántica: «como el romero y el collado». De nuevo el candor del protagonista nos transmite fragancia y luz, mucha luz, en esta vieja palabra patrimonial que es «collado», con sabor a San Juan de la Cruz. Destaquemos que al ritmo binario Yo/Tú y «como doble canción de ruiseñores», se suman los emparejamientos binarios: entre encinas y jilgueros, como el romero y el collado, de pañuelos y veleros. En el verso 7 tenemos una palabra clave: «también»: la persona amada tiene que compartir la inocencia del protagonista. Existe analogía y paralelismo entre «candor»—»rumor de vado»—»fuegos primeros». «Candor» y «rumor» comparten la rima interna y los acentos principales: 6º y 8º. «Fuegos primeros» queda destacado con un acento antirrítmico: 7º. De los presentes durativos y vagamente temporales pasamos en el verso 8 al tiempo: un antes bien marcado, que el protagonista sabe y quiere. Descubrimos ahora que ese «en ti», puesto de relieve en braquistiquio, que se tiene en el costado, es una mujer.

II. La segunda condicional sigue casi el mismo esquema que la primera. El verbo principal está pospuesto en un grupo fónico de tres sílabas y en un endecasílabo enfático. Feliz hallazgo. Entramos en el marco del tiempo: aquí también se trata de algo pasado; el poeta lo expresa en una perífrasis perfectiva que indica un alto desarrollo: «llegaron a juntarse un día de la mano». Este terceto resume los dos cuartetos anteriores: Si tu niñez(A) y mi niñez(B). La apódosis final nos depara sorpresas. La sustantiva de O.D. no es una dubitativa con «si» que se remonta a una interrogativa total. Ahora se trata de una aseveración convertida en subordinada de O.D.: «Es hermoso ser espiga de tu grano». Otra imagen visionaria de descarga estética importante: la mujer amada vista como semilla o fruto sostenidos por el yo lírico. Como contraste observamos que cuando desaparece el «si» sustantivador, aparece el «si» condicional. Verdadera maestría en el lenguaje.

Se podrían decir bastantes más cosas de este bellissimo soneto, pero el espacio apremia. Nuestro objetivo era hacer ver que la poesía tiene una forma especial. Tanto la forma del contenido como la forma de la expresión. Apenas he tocado esta última. Pero podríamos hablar de palabras muy significativas con acentos principales; de versos donde se acumulan los acentos, como el 13: 1º, 2º, 3º, 4º, 6º, 10º.

He realizado una división bipartita de 8 + 6. Me apoyo para ello en la estructura sintáctica de las dos condicionales, que coincide en parte con la rima: ABBA-ABBA CDE-CDE. Se podría intentar otra división, considerando que todo soneto alcanza un momento culminante en el verso 14. Es una división de 13 + 1, en oposición con la sintaxis y la métrica. Este verso 14 reúne características peculiares: es la primera vez que la persona amada es presentada explícitamente de forma directa: «tú». Anteriormente aparecía implícitamente como sujeto de los imperativos, en caso preposicional y en posesivos. En el instante en que se enfatiza a la amada el «yo» del protagonista se desvanece; parece querer decir que lo que cuenta es ella, sólomente ella. Por otra parte es la única condicional con «si»: expresa una condición clara y explícita. En todo el soneto se va tras la pureza de la amada, tras la inocencia, la blancura, y en el verso 14 encontramos de golpe la palabra esperada, en un acento principal (6º), que nos refleja en su cultismo no gastado y en un sintagma dentro de lo tópico, toda la luz, la alegría, la inocencia y el pudor por la ironía que el protagonista espera de la amada: «el blancor de los tus candores».

Se podrían haber mencionado emparejamientos metafóricos, como prueba de que el contenido está sólidamente conformado, según el principio de Jakobson. Las

dos imágenes más llamativas del poema tienen una construcción semejante: «rumor de vado—espiga de tu grano»; efecto + causa y continente + contenido; entre la metáfora y la metonimia.

El soneto se mueve en el juego existencial del «yo» y el «tú». Sus ejes semánticos serían la inocencia de la niñez, la naturaleza espontánea de encinas y jilgueros, romero y collado, azul, connotadores de alegría y luz, que el yo lírico exige dulcemente de la amada. Esta insistencia nos recuerda a Pedro Salinas: «Perdóname por ir así buscándote/ tan torpemente, dentro/ de ti».

De candor e inocencia nos habla el poeta en : «Anunciación de la carne»:

Yo encadenaba plumas de ensueño en mi ventana
con un candor desnudo de lino y alhelfes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado (1969): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos (1979): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
CHOMSKY, Noam (1970): *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar.
HJEMSLEV, Louis (1971): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
JAKOBSON, Roman (1973): *Essais de linguistique générale*, París, Minuit.
LÁZARO CARRETER, Fernando (1976): *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
LEVIN, Samuel (1974): *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra.
CARVAJAL, Antonio (1983): *Extravagante jerarquía*, Madrid, Hiperión.
GONZÁLEZ, Ángel (1989): *Antología* por Andrew Debicki, Júcar.
IBN HAZM DE CÓRDOBA (1983): *El collar de la paloma*, Madrid, Alianza Editorial.

INFUSIÓN DE VERBASCO

Venancio Iglesias Martín

Sanatorio del alto Guadarrama,
más allá de la roca cenicienta
donde el chivo barbudo se encarama,
mansión de noche larga y fiebre lenta,
¿guardas mullida cama,
bajo seguro techo,
donde repose el huésped dolorido
del labio exangüe y el angosto pecho
amplio balcón al campo florecido?

A. Machado. *En tren. Flor de verbasco.*
«Nuevas canciones»

El de la habitación de al lado no verá pajaritos nuevos. Le oigo toser y, el pobre, parece que se derrama. Yo en cambio, me siento mejor. Ahora que el Otoño alarga las noches, me paso las horas muertas sentado porque, sentado, respiro sin esfuerzo el aire húmedo de mi ventana, perfumado de pino y de pálido cantueso. Si aguzo el oído, alcanzo a distinguir todos los ruidos de la noche y, si me arden los labios y los ojos, puedo escuchar el crepitar de las estrellas. Hay ruidos alarmantes como los de la madera seca. Son suspiros de almas abandonadas. Otros, como los pasitos torpes de los insectos o el ciego rac, rac de la carcoma, me melancolizan la noche entera. Los hay que me sorprenden por su novedad y me abruman con su misterioso idioma; son las voces enigmáticas del viento que desciende de los Siete Picos. Me conmueven los bostezos largos de los pinos y el susurro anheloso de las flores que se abren a la inmensa mariposa de la niebla. Pero hay dos ruidos que yo amo sobre todas las cosas. Uno es el de los pasos doñeguiles de Sor Dolores; el otro, chac, chac... toc, toc..., es el andar apresurado del tren de Segovia. Esta noche estoy tan a gusto y tan tranquilo que no quiero escuchar nada que me distraiga; nada que me aleje de la presencia de las cosas que los sonidos traen hasta mi cama. Cierto que esta poquita angustia de la garganta me inquieta. Por eso respiro con miedo a romper una copa de cristal de Bohemia. En los labios, hace tiempo que se me han quedado prendidas unas decimillas, pero no importa. Esta noche sólo quiero tener *oídos bien sutiles* para el tren que pasa por allá abajo. Sosegado, desatendido de todo, respirando la resina de la noche de mi ventana, sin encender siquiera la lámpara para que Sor Dolores no se inquiete, me quedaré largo rato contemplando las sombras azuladas de los pinos. Me gusta esperar. Me gustan las salas de espera. Sor Dolores dice que es natural. No entiende nada. La

esperanza sólo anida en cabezas sencillas como la suya o en cabezas simples como las de la mayoría. Si digo, «me gusta esperar», no quiero decir que tenga esperanza, sino simplemente, que como no tengo nada que hacer y aunque lo tuviera no podría hacer nada, me gusta esperar cambiando a ratos la postura como Estragón.

El tren pasa hacia las dos treinta, camino de Madrid y yo le oigo salir de la estación de Segovia. Eso es imposible, naturalmente, pero esta enfermedad es lo que tiene: nunca sabes dónde acaba la realidad y dónde comienza la fantasía. Lo cierto es que veo brillar la grasa de sus bielas y escucho el estremecimiento de su estructura cuando parte hacia la sombra, y la tos poderosa de la locomotora acompañada del tope múltiple de los vagones. Ensimismado, observo cómo se enciende en su frente el enorme ojo de Polifemo y luego siento acercarse el gigante, devorando la luna paralela y amoratada de los rieles, mientras apoyo la nuca en la blandura tibia de la almohada.

Dentro de veinte minutos, por esa puerta, aparecerá Sor Dolores. Viene del fondo del pasillo donde está la salita de guardia. Dará la luz con aire decidido y yo le diré algo que la escandalice. Le diré:

-La vida es despertar en un tren lleno de gilipollas.

-Desvaría.

-No sea inculta, hermana. Lo dice un filósofo francés.

-Todos los filósofos desvarían. Especialmente los franceses.

Ella me pinchará olvidada de su delicadeza habitual y yo me morderé los labios de la autocompasión y le diré:

-Lo único que hay que esperar es que el tren se detenga pronto y la voz interior me diga: esa es su estación; ¡bájate imbécil!

-¡Qué cosas dice! Cuando se está solo, aparece enseguida el deseo de vengarse de los demás; lo tengo comprobado. Mañana pediré por Ud. Y en cuanto a esa voz, todos la llevamos dentro. Es la voz de Dios.

Ya estoy viendo cómo, después de decir eso, se ruboriza bajando los ojos.

Entonces procuraré crearle mala conciencia:

-¿Se da cuenta, Sor? Usted. tiene la culpa de que yo quiera vengarme de todo. . . ¿Por qué pidió que le trasladaran de planta? ¿Me tiene miedo, verdad? Y luego, haciendo como que me duermo:

-Lo que es por mí, su divino esposo puede irse a hacer gárgaras.

Ella no se enfada conmigo porque sabe que estoy muy enfermo y cree que desvarío. Tiene la monjita ojos de tórtola encelada y la voz translúcida de los cirros. Me gusta oírla, incluso cuando guarda silencio y hace como si estuviera enfadada conmigo. Es que a veces le digo cosas enormes.

Ahora sólo la veo cuando está de guardia; una vez cada cuatro días.

Alguna noche le digo con voz decaída:

-Hermanita buena, póngame un poco de dolantina porque me duele todo; incluido el grito del tren cuando sale del túnel de Guadarrama. Me duele hasta la ternura escondida que usted tiene por mí:

Ella me contesta:

-¡Uyy, qué poeta! ¡Ande y no diga tonterías! Parece mentira que haya estudiado tanto. Se la voy a poner, pero ya sabe que de esto no hay que abusar.

Estoy a gusto, es verdad. Escucho el silbido de la sangre en mis oídos y una lechuza enamorada de la sombra. Gláucopis. La sabiduría de la noche. Se estremecen los visillos y en la fronda del pinar la diosa reclama las peonías de la aurora. Atenea, tú que eres tan lista, dime por qué me atrae tanto el *trajinar remoto de estos ferrocarriles*.

Se ha calmado la tos del vecino y el silencio me recuerda que es la hora de cerrar los ojos y subir el portón, para escuchar desde dentro la naturaleza exacta de los ruidos. Pero estoy tan a gusto así, sentado entre almohadas... Tumbado me fatigo un poco y la fiebre pone una torpe sordina al pensamiento.

Cuando mi mejilla se roza con el almohadón de raso, que Sor Dolores me regaló para que estuviera más cómodo, me acuerdo del frescor de sus labios, una noche de fiebre y hemorragia. Aquello no se cortaba. Cada golpe de tos era un torrente de luz bermeja en mi boca. Era verano pero yo veía el trenecito de Segovia atravesando estepas heladas y fronteras de olmos yertos. Ella permanecía nerviosa, sentada al lado de mi cama, escuchando el estertor que se me quedó en el aire después de la hemoptisis. Pinchazo de hemostáticos. Remiendos inútiles. Yo escuchaba su inquietud sin abrir los ojos, inmóvil y agotado. Tenía frío justo en el borde del delirio, cuando ella se desvistió en silencio y se introdujo en mi cama abrazándome con fuerza y besándome en los labios, llorando. ¡Ah, la almohada de plumas y ternura de sus pechos chiquitos! Y su corazón allá lejos toc, toc, como un trenecito sofocado. En la ventana, el olor ácido de los geranios. Cuando el tren se alejó por los vericuetos de la fiebre, yo me quedé sumido en un sopor, mientras Sor Dolores me limpiaba con un paño húmedo la sangre reseca de la barbilla y la comisura de los labios, diciéndome:

-Vaya como se ha puesto. ¡Cochino!

Se acerca el tren. Le oigo resoplar, cuando bordea los montes de la sierra, perfumándose de jara y endrinos maduros, bañándose en el aire lunado de la noche. Su resuello pone una cenefa de inquietud en las roquedas oscuras de esta serranía. Se acerca y me dan ansias y se me encoge el pecho y toso. La tos me duele en el apellido. Es la voz de la desgracia de toda mi familia. Repetida de prisa, la tos es una ilusión de tren. Tosferina de tren en alas de sueño negado a mis ojos.

-¡Sor Dolores, déjeme irme! Ese tren me apetece. ¡Tan lindo para marcharme! Póngame las tres dosis juntas y así no tendrá que venir tres veces esta noche. Escuche. Tiene las manos heladas. Viene mi tren y si a su divino esposo no le molestase me gustaría besarle los labios. Sólo besarle; poquita cosa.

Sor Dolores tiene los labios de naranja fresca de Orihuela y su mirar es alto y dulce como la sombra de los dátiles. Si se acerca para tomarme el pulso, oigo cómo su corazón vuela con el tren entre matorrales de inhiesta y encina. Yo no espero más que su paso para encontrar el sueño, sentado, erguido, en esta cama blanca, desconchada y vieja.

Cuando entre por esa puerta, le diré:

-Su esposo estará contento con el traslado, ¿no? Pero lo que es yo... ¡Mujer! -le diré mujer- ¿Es que no sabe que se necesita más fuerza para el amor que para la soledad? Aquella vez, sus labios me hicieron creer que no estaba solo y que me curaría de todo lo que siempre me ha dolido, pero ahora únicamente me queda esperar a que pase el tren, el caballito nocturno con la taquicardia violenta de su *corazón de metal*. Eso se lo diré para crearle remordimiento.

Y le diré también:

-Me voy ya, pero pronto volveré para salvarla. Conozco el sendero de la fuente en la que beber, *desotra parte de la muerte dura*. Viviré como el Llanero Solitario y volveré, montado en el caballo blanco de Mnemosine. Y no se «monjigata», le añadiré bromeando con la palabra: el beso es la forma más bella del voto de castidad.

Ahora, apoyo mi mejilla en la almohada. De cuando en cuando, modifico un poco la postura; extendiendo un brazo, encojo una pierna. Movimientos sencillos, porque el espíritu anda flojo, pero la carne, ¡vaya, vaya! Todo me cansa; todo. Seguro que yo

tampoco veré golondrinas, seguro. El corazón se me encoge algo y debo tener los pómulos rojos. El monte se estremece chac, chac... toc, toc... chac, chac... toc, toc... Y el lamento de la locomotora... Con ella, la voz de la corneja a la *exida de Vibar*, es un mal presagio. Parece que pronto voy a alcanzar el conocimiento.

En un vagón, un hombre insomne como yo contempla su rostro en el cristal de la ventanilla o espía quizá, la trashumancia de las negras encinas del Guadarrama. Tiene los ojos vueltos hacia paisajes interiores, hacia *las tierras altas* del alma que la luz del vagón de tercera alumbra suavizando las aristas del recuerdo. Una colilla vieja de sus labios ha dejado, en la solapa del gabán, el miércoles de ceniza de un *amor adolescente*.

-¡Si tuviera una infusión de flores de verbasco, Sor Dolores; o por lo menos los labios angustiados de aquella noche!

Eso le diré cuando entre por la puerta.

El reloj, clic... clic... clic... O la clepsidra... *Tú no verás la última gota*, desgraciado... Calle de Salsipuedes. Mariposas negras y moradas. ¿Es Don Ramón el fúnebre barquero? ¡Esas barbas lluviosas! Sor Dolores, acérqueme la escupidera que quiero arrancarme los atardeceres rojos de mi vida, antes de que llegue el tren. Este tío con su perro... Crecen los asfódelos allí, entre las nieblas. Los trenes llegan puntuales y, por sus ventanillas, desciende el aluvión de los heridos. Pero el sudor y la fiebre... Los labios. Un sedante hermana, labios de dolantina. Eche ese perro antes de que me corte el camino y mande a paseo a su divino esposo. No me deje esperando las rosas del almendro, porque tampoco yo veré gorriones nuevos. ¿En esta frontera no sellan el pasaporte? Le voy a romper un remo en la cabeza. *Sombras te avisaron*, privilegio de caballeros daneses y vallisoletanos. ¡Y no te quejes! Prohibido escupir. Prohibida la blasfemia. Reservado para mutilados de guerra. El viajero allí, casi desnudo, con su bastón y el cigarrillo de su amor semiapagado, contempla la sombra recordada de otro tren. Es la sombra viva que mide el tiempo del alma; se dobla en la cuneta y oscurece un instante cercas, regatos y pretiles, cercenando los palenques erguidos con sus pentagramas vacíos. El viajero contempla los chopos friolentos de la amanecida sobre fondos de Urbión y la sombra del humo de la locomotora disuelve un azucarillo en el hastío de su ahora, camino de Madrid. Y, además, esos locos con su tabarra desde Segovia:

-Vivan los quintos del 52.

-¡Pandilla de borrachos!

-Hermana, ¿no tendrá una infusión de labios de verbasco?

-¡Masón, jodió masón! Estás perdido. Mi esposo viene devorado por los celos.

Vedle que está detrás de nuestros muros, mirando por las ventanas y atisbando por las celosías. ¡Escapa por el balcón y monta en el expreso de la noche!

Por el pasillo escucho el andar de Sor Dolores, falsamente seguro. Viene con una caja de acero llena de objetos milagrosos.

Aquí, ¡qué dulce alejarse entre las almohadas!, respirando la voz asombrada de la lechuza y saboreando el *dolorido sentir* de la soledad, espero tan contento la llamada urgente del tren y una pequeña dosis de dolantina.

Cuando Sor Dolores entre por esa puerta le diré... *Loçana, alto el cuello de garça, color fresco de grana: desaguisado fizo qui l' madó vestir lana.*

El revisor tiene cara de pocos amigos. ¿Ida y vuelta? No; ida sólo. No sabía que hubiera vuelta. El revisor ¡clic!, me devuelve el billete mirándome un instante por el taladro triangular. Mal encarado me pregunta por qué llevo monedas en la boca y sin esperar respuesta, se aleja entre las nieblas de la laguna. Chac, chac... toc, toc... hacen

los remos. Uuuuuuh, el perro lejano. Los labios apaciguan la febrícula en las aguas de Leteo y la locomotora culebrea camino de Madrid, partiendo en dos la noche sensitiva de la serranía. Aqueronte baja sucio. Residuos innobles de una papelera han enturbiado las aguas de la laguna. Cuando el tren estacione, cuando la barca se detenga ante las odiosas puertas de Hades, -*¡Señora, aquesta te escribo!*- enviaré a Sor Dolores un ramo de mandrágoras por inteflora, con una dedicatoria obscena, para que se ruborice y se avergüence de haberme abandonado en el estribo. En la sala de espera, una pasión vestida de andrajos me llama. Las cuencas de sus ojos miran al extremo de las aguas:

-¿Ha venido Vd. en el último tren?- me dice como hablando al infinito. ¿Sabe si llegaron en él tres jóvenes, dos muchachos y una muchacha? Hace años que los espero. Yo amaba sobre todo a la niña...

Lázaro de Tormes, alegres los ojos de bodega, me hace el guiño del bellaco y le dice al anciano:

-Tranquilícese voacé, seor Edipo y aguarde; que esperar es de cristianos y desesperar, de moros y paganos. Cuanto más que Antígona le envía besos y una gran bolsa de pipas.

Con esta fiebre...

Cuando Sor Dolores entre por esa puerta, le diré...

DEJADME LLORAR

Manuela Fernández

Y, *sin embargo, hablo, sonrío, pero remontando la corriente del poema hemos podido leer, profundamente herida... dejadme llorar horas, días, siglos...* De ese desgarró profundo que a menudo la vida es, brotan estos versos de Manuela empapados de cierto determinismo vital y, al tiempo, de perplejidad por el hecho mismo de que la vida prosiga su andadura. ¿Determinismo, existencialismo, vitalismo? Quizás, pero también oficio poético, ritmo, musicalidad configuran una atmósfera sugerente, una explosión de imágenes transidas de un esperanzado dolor *que van amontonando las hojas concluidas.*

Francisco J. Moldes

I

Profundamente herida.
Como una rama cortada sin motivo.
Como un río cerrado por diques repentinos.
Como la noche que perdió su sombra al alba.
Como el silencio partido por un grito.
Como el árbol talado.
Con todas las palomas desaladas.
Con el espanto de nuevo revivido.
Con los sueños despiertos por un golpe.
Con un naufragio hacia adentro de las lágrimas.
Con el llanto cayendo hacia las vísceras.
Con los brazos serrados como ramas.
Fue la noche pasada,

CREACIÓN

mientras la luna menguaba en el cielo,
cuando un segundo se desprendió del tiempo
y ejecutó su oficio de cuchillo.
¡Ya han muerto tantas horas desde entonces!
¡Tantas horas han ido acumulando
su coágulo en mi pecho!

El sol irá reptando hacia la nueva noche
y la luna menguante y afilada
vendrá como una hoz, amenazando,
dirigiendo su filo a mi garganta,
su frío filo de cortante hielo.
Y caerán al cielo goterones tibios
desde el anillo circular y abierto
de mi herida profunda.
¡Cuánto dolor estéril!
¡Cuánto camino abierto hacia el abismo!
¡Cuánto salario de llanto para pagar la vida!
¡Cuánto morir para morir a solas!

II

Dejadme llorar horas, días, siglos,
todas las vidas sucesivas:
hasta que el llanto sea mar y el mar océano,
hasta que toda la tierra se sumerja
en llanto y lodo y algas
y que sólo los peces sobrevivan.
Dejadme llorar por ver si se vacía
la fuente de mi pecho a oleadas.
Quiero saber si en seco el corazón palpita,
o se abre su ostra de valvas ahogadas
en la arena seca de la bajamar.
¡Ah, si el desolado corazón partiese,
si trizase su cáscara expulsando su perla,
vaciando su sangre de cruel alimento!
Dejadme llorar hasta que el llanto
me arrastre en su corriente como un río:
quiero llegar hasta el final del cauce,
quiero agotar su curso salino y pavoroso,

hasta saber si el río de las lágrimas
retorna a la caverna de los sueños,
a la dulce matriz donde se gestan
los sueños destinados a ser llanto,
o prosigue, derecho, hasta el infierno.

III

Y, sin embargo, hablo, sonrío,
converso con aquellos que quieren escucharse
y me convierto en eco de sus palabras solas.
Paseo por el parque de olmos centenarios
y cuando veo un sauce que baja como lluvia,
vuelvo a identificarme.
Paseo, pienso, converso con mi sombra.
Mientras, un hombre serio vestido con un mono
barre las hojas que caen tercamente.
Innecesarias hojas que la escoba convierte
en montones informes de basura pardusca.
Innecesaria, camino, innecesaria,
viéndome en los reflejos del agua prisionera,
innecesaria: cayendo al río torcido
de mi sangre golpeada,
como las hojas, el tiempo, la ceniza.
Innecesaria, y vivo, innecesaria.
Innecesaria, y me dejo vivir en las alcobas,
entro en los almacenes y en las cafeterías,
sostengo las cucharas y duermo y os sonrío,
y extraño las escobas, necesarias y bellas,
que van amontonando las hojas concluidas.

DE RELÁMPAGOS FÓSILES

Federico Chabaud Magnus

Si te fijas bien, lector, puede que, en estos dos poemas que a última hora seleccionamos del poeta mejicano Federico Chabaud Magnus, encuentres algunos quiebros rítmicos inusuales. No siempre se dicen las cosas a ritmo musical y, en ocasiones, es el ritmo respiratorio el que da intensidad a la palabra. De la autobiografía espiritual que es toda poesía, arrancamos dos instantes muy diferentes. Cuando la injusticia apremia el corazón de un hombre, la *negativa* surge como *epos* hecho de gritos de desgracia y esperanza; es el caso de la visión de arafat. Cuando es la angustia del tiempo la que devasta el corazón, entonces, la *negativa* que, a las veces es hondamente musical, puede, como es el caso de este segundo poema, tomar el camino del ritmo roto y meditativo con unas cuantas notas musicales como de *quena*, esa apasionada flauta americana.

ARAFAT MEDITA EN LA TRINCHERA

A Ahmad Sobeh y
todos los mártires
palestinos

No invocamos a Dios
ni maldecimos a los hombres...
Nuestra voz brota por los poros de los pueblos.
Palestina sangra...
¿Cuándo cicatrizará el delta de sus fronteras?

Entre las muelas del imperialismo,
estrechamos el fusil y no otras manos;
estaban antes cerca los hermanos
y lejos la amenaza del sionismo.
Con la sangre nos lavamos las heridas;
los alientos fustigados hieden a pólvora
gritan de pie nuestras madres no vencidas:

¡Ofrendando la vida no habrá diáspora!

Caemos a los pies de nuestros hijos...
Bendicen los muertos con los labios;
con sus besos descifrarán los acertijos
de los venenosos fariseos y sus agravios.

Sacudida por latidos de agonía,
la tierra devorará nuestra carroña;
parirá sin rencor la sinfonía
de la flor, sin espinas ni ponzoña.

El grito extinguirá el crepúsculo señero,
el polvo fecundará nuestra Tierra Santa,
el mundo escuchará al grillo que canta
las palabras de nuestro espíritu guerrero.

Hoy, vestida de negro,
la realidad nos amortaja...

Mañana,
el cielo se poblará con nuestros sueños.

Méjico, D.F., 20 de febrero de 1983

RECORDAR ANIVERSARIOS ES CONTEMPLAR LA MUERTE

Tus cumpleaños ya no los festejo...
porque con cada uno que transcurre
se me escapa un poco lo que ocurre
en tu mente y tu memorioso entrecejo.

Tus cumpleaños ya no los celebro...
Son para mí eternos días de luto
que dejan mi corazón sin lo absoluto
al pensar en el tiempo que deshebro.

Tus cumpleaños ya no siempre los promulgo...
Recordarlos es como la herida del parto
que me doblega de dolor y me deja harto.
Fisuras del alma no son cosas que divulgo.

CREACIÓN

ADIÓS AL PINTOR ANTONIO FUENTES

Manuel Rodríguez
Ballester

Entré por primera vez en su casa una luminosa mañana de febrero de 1992. Yo era profesor en el Instituto Politécnico Español "Severo Ochoa" de Tánger. Aquella visita fue casual. Había conseguido que Juan Goytisolo viniera al Instituto desde Marraquech a dar unas conferencias-coloquio con proyecciones.

Estábamos aquella mañana en el coto del Instituto con unos alumnos cuando un señor tangerino se acercó a Juan y le habló de Fuentes; le insistió en que no se fuera de Tánger sin conocer al pintor. Unos minutos más tarde cruzamos el Zoco Grande, el Zoco Chico, nos adentramos en la medina y llegamos ante una vieja casa de cuyas paredes agrietadas colgaban algunos arbustos. Un zapatero nos vigilaba mientras esperábamos que alguien nos abriera. Unas palmadas en el piso de arriba y un "chkun" en árabe fueron los dos primeros signos de un viejo ser que en los sucesivos marcaría mi vida en Tánger. Sus ojos y sus manos me impresionaron. Nos retuvo unos minutos en el quicio de la puerta, saludó con respeto al escritor y luego nos hizo subir. El olor era insoportable; casi no podíamos respirar y sin embargo la sensación de estar ante alguien diferente me hacía sentirme bien, quizá demasiado bien.

El descubrimiento de algunas pinturas me emocionó. Quise volver para conocer mejor a aquel personaje misterioso, enigmático e hipocondríaco que nos había hablado de su amistad con Picasso en París, que había pintado a García Lorca en Madrid, a Alfonso XIII en Roma y que había sido maestro de José Hernández en Tánger. Desde aquel día, y hasta el 25 de julio pasado en que murió, sólo he dejado de visitarlo en pequeños intervalos de tiempo que él me impuso o que otras circunstancias me impusieron a mí. Pronto hice partícipe de aquella relación a mi compañera Mari Paz; así que ella me acompañaría durante el resto de casi todas mis visitas al viejo Fuentes.

A lo largo del mucho tiempo que he pasado con él en su casa-estudio-escondrijo, mientras las goteras empapaban nuestras cabezas y regaban el sinfín de objetos que nos rodeaban, he podido saber tantas cosas sobre él, sobre su vida... como que había nacido en octubre de 1905 en el Hotel Fuentes del Zoco Chico de Tánger, en el mismo hotel donde Camille Saint-Saens compuso su "Danza Macabra". En el mismo Zoco Chico que pintaron Delacroix, Matisse, Tapiró y Fortuny.

Su amor por el arte, esa sensibilidad le venía desde la niñez, quizá herencia de su abuelo materno, que era ciego y se ganaba la vida cantando.

A los 13 años ya hacía dibujos que se publicaban en el "Heraldo de Marruecos", en "La Esfera" y en "El Nuevo Mundo".

Tenía un recuerdo precioso de su época parisina. Se fue a París en 1929 y allí vivió el Montparnasse de aquel año. Pintó en "La Grande Chaumière", una especie de estudio-academia frecuentada por bohemios y por donde pasaron los grandes pintores del siglo.

Se ganaba la vida por aquel entonces haciendo caricaturas para "La Semaine de Paris". En "La Ville Lumière" conoció a muchos artistas y escritores: Vlaminck, Kisling, Manuel de Falla, Souto, Pelayo, Borges... y Picasso. Recuerdo sus ojillos picarones empañados por las lágrimas cuando hablaba de él: "Picasso tenía una aureola de luna llena alrededor de sus ojos" me decía con frecuencia.

En 1930 fue admitido en "La Nationale des Beaux Arts" de París y poco después expuso en la "Salle d'Art Castelucho". También participó en una colectiva junto a Vlaminck y Kisling. La última vez que expuso en París fue en 1972, rue des Saints-Pères.

También le gustaba mucho hablar de su época italiana. En 1935 se fue a Roma. Estuvo en la Academia y allí conoció a Valle-Inclán. Recordaba con frecuencia una anécdota que allí le sucedió con el Rey Alfonso XIII. Se acercó a él para tomar un apunte y casi le detienen; el apunte se vendería luego en una subasta en Madrid. Años después expuso en Venecia. Me contaba que en aquella ocasión se ocupó de él el crítico de Picasso. También recordaba con gran cariño las ferias por Francia y Marruecos. Viajó también a otros países pero sus viajes nunca le apartaron de Tánger, su mundo era marroquí, era la vida del Zoco Chico. Siempre repetía: "Yo soy hijo de TÁNGER". Y a Tánger dedicó su vida y su obra.

Pasó los últimos 20 años de su vida encerrado en su casa de la medina; allí escribía cada mañana sobre la vida y sobre lo que veía en la televisión (tenía tantos televisores...), único nexo de unión con el mundo exterior.

No permitía el acceso a su casa a casi nadie, ni siquiera a su familia cuando venía de España. Sentía el regusto de no querer mercantilizar su obra. La vendía cuando quería. Se negó a exponer durante más de 20 años. Rechazó los múltiples esfuerzos del Consulado de España por hacer una Casa-Museo Fuentes.

Hablar de la obra de Fuentes sería un atrevimiento por mi parte. Casi nada sé de pintura o de escuelas. Suelo criticar o elogiar lo que me impresiona, lo que me llama la atención, lo que intuyo de bello o de comprensible. En ese sentido he tenido emociones muy fuertes al contemplar un desnudo suyo, una cabeza, un autorretrato, un café, un toro o tantas y tantas escenas costumbristas marroquíes. Muchas veces me he rendido ante el ara de su arte personalísimo e inconfundible.

El 20 de julio pasado fuimos a visitarlo Mari Paz y yo. Casi no podía bajar las escaleras. Cuando le vi pensé que no llegaría a cumplir los 90 años. Aún nos dijo que la pintura le daba la vida cuando le ofrecimos una cajita de acuarelas; pero se estaba muriendo. Fueron vanos los intentos de hospitalizarlo aquel día. Se negaba a abandonar su guarida. Murió, por fin, en el Hospital Español la noche del 24 al 25; sus últimas palabras fueron "gracias". No más de doce personas asistimos a su entierro. Vivió solo y murió solo; hizo, en definitiva, lo que quiso. Me queda el recuerdo imborrable de una persona excepcional que nació, vivió y murió con el siglo. Ahora Tánger es un poco menos de lo que fue, ya casi sólo un recuerdo.

Murcia, octubre del 1995

*Manuel Rodríguez Ballester ha sido profesor del Instituto Politécnico "Severo Ochoa" de Tánger, los últimos 6 cursos.



FEDERICO GARCÍA LORCA EN FEZ

Primer premio del Concurso «García Lorca»
Alumnos del Liceo Moulay Idriss de Fez

El trabajo *Federico García Lorca en Fez* ha obtenido el Primer Premio en el III Concurso «Federico García Lorca» convocado anualmente por el Ministerio de Educación Nacional de Marruecos y la Consejería de Educación de la Embajada de España, con el fin de estimular, entre los alumnos de Enseñanza Secundaria, el conocimiento de la lengua y cultura españolas tan relacionadas con la cultura árabe y especialmente del pueblo marroquí.

Federico García Lorca en Fez ha sido elaborado por un grupo de alumnos* de español del Liceo Moulay Idriss, de la Academia de Fez, Delegación de Fez Medina, bajo la dirección del Profesor Adoua Med Najib, y es una muestra de los excelentes resultados que se pueden obtener cuando se aúnan el interés del profesorado y el entusiasmo de los alumnos.

Las acertadas orientaciones del Ministerio de Educación Nacional y de la Consejería de Educación para una promoción de la Enseñanza de la Lengua Española, en el marco de la Cooperación hispano-marroquí en materia educativa, comienzan a dar los frutos previstos, gracias a la eficacia de los Programas de formación continua de Inspectores y Profesores de Español, al apoyo a la elaboración de documentación pedagógica y didáctica, a la eficiente labor de los Asesores Técnicos y Profesores, y a la constancia de los Alumnos en el trabajo de cada día.

El «Premio García Lorca» es una actividad paraescolar encuadrada dentro del Proyecto Educativo de Español que pretende abrir ante los alumnos nuevos horizontes, hacerles conocer modelos distintos de pensamiento y de civilización y, sobre todo, estimularles a la investigación. Estos objetivos, por muy ambiciosos que parezcan, se están logrando y así lo confirma la progresión en la mayor calidad de los trabajos presentados cada año al Premio.

Celsa Carmen García Valdés

PREMIO « GARCÍA LORCA »

INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca es un mar, o por lo menos comparte con el mar dos cualidades esenciales: *generosidad* y *misterio*. La primera cualidad queda ampliamente justificada, a juzgar por la producción literaria y artística que Lorca ha legado a la Literatura española y, por qué no, a la Literatura universal. Pues varias obras suyas fueron traducidas a diferentes lenguas y llevadas a las tablas. En cuanto a la segunda, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que hasta ahora, a pesar de los numerosísimos trabajos hechos sobre Lorca, algunos aspectos en relación con Lorca *el hombre* quedan por aclarar más. A modo de ejemplo, poca cosa sabemos sobre su vida sentimental, todavía se ignoran cosas sobre las circunstancias de *su muerte*, si, verdaderamente era *homosexual* o se trata de atribuirle eso a partir de ciertas declaraciones íntimas que había hecho a algunos amigos suyos. Todo eso permanece enigmático, oscuro y muy difícil de dilucidar por la falta de argumentos que puedan confirmarlo o refutarlo.

Nosotros, en la realización de este trabajo vamos a inspirarnos en el Quijote, o sea que vamos a arremeter contra molinos de viento: hacer hablar a Federico García Lorca, entrevistarle. La cosa parece fuera de nuestro alcance en la realidad, es cierto; pero a través del sueño es factible. Este enfoque onírico nos va a dar mucho espacio de libertad para desenvolvemos cómodamente. Sin embargo, y para que nuestra labor tenga credibilidad, vamos a sacar las respuestas de Federico García Lorca de diferentes obras suyas o de las escritas sobre él. Si, a menudo, en el sueño se mezcla la realidad con la fantasía, lo racional con lo ilógico, vamos a procurar que en el nuestro predomine la realidad, la verosimilitud y la sensatez. Entonces se trata de un sueño elaborado. Si quiere usted saber más, le invitamos a asistir con nosotros a la entrevista onírica, póstuma y exclusiva con Federico García Lorca.

PRIMERA ESCENA: EL SUEÑO

Los alumnos de la clase acaban de salir del aula. Esta mañana han realizado otras actividades sobre García Lorca.

AHMED.- ¿Sabéis lo que me ocurrió anoche?

FILALI.- ¿Qué te ocurrió? Anda cuéntanos.

AHMED.- Pues soñé que Federico García Lorca estaba aquí, en Fez.

HICHAM.- ¿Sí? ¿Y qué te comentó?

AHMED.- A mí no me comentó nada. Soñé que estábamos todos en la biblioteca del Centro Cultural Español, cuando entró nuestro profesor de español y, en voz baja, nos dijo....

PROFESOR.- Tengo una buena noticia para vosotros. Federico García Lorca está aquí, esperando que lo llame.

FOUAD.- ¿Es una tomadura de pelo o qué?

PROFESOR.- ¿Por qué?

SIBOUH.- Pero si Lorca murió en el 36, nada más estallar la guerra civil.

PROFESOR.- Eso ya lo sé. Yo también estuve muy sorprendido cuando lo vi.

Ayer paseando por la Medina lo encontré, me acerqué a él y le pregunté: Es usted Federico García Lorca ¿verdad?. Bueno, él parecía estar un poco molesto porque quizás no se esperaba que lo reconocieran, me contestó que sí. Entonces yo aproveché la ocasión y le hablé del concurso nuestro, que lleva su nombre. Y me prometió que si yo guardaba el secreto, él dejaría que vosotros lo entrevistais. Eso es todo.

ABDELLAH.- ¡Estupendo! Así nuestro encuentro con Lorca será una exclusividad.

PROFESOR.- Bueno, pues allí tenemos una sala libre. Recoged vuestras cosas e instalaos. Yo lo llamo enseguida.

TAOUFIK.- Esto a mí nunca me hubiera pasado por la imaginación...

SOSSI.- Pues espera a que lo veas. ¡No seas tan crédulo!

ADIL.- ¿Tú piensas que el profesor está bromeando?

SOSSI.- Cuando vea a Federico García Lorca, te contestaré.

AHMED.- Nosotros, bastante escépticos, entramos en el aula. Al cabo de un rato entraba el profesor y con él **Federico García Lorca**. Tal como lo veíamos en las fotos. Al principio, todo el mundo estaba impresionado, pero Lorca con una sonrisa apacible nos saludó y nos confirmó todo lo que había dicho el profesor. Y así empezó la entrevista:

SEGUNDA ESCENA: LA ENTREVISTA

HICHAM.- Don Federico, ¿qué le parece a usted si empezamos por el final? Me refiero a su muerte. Sabido es que murió fusilado, nada más estallar la guerra civil en España. Algunos dicen que eso fue por razones políticas, otros que se trataba de un ajuste de cuentas, otros...

G. LORCA.- *Pues ¿qué les voy a decir? La muerte de Federico García Lorca fue un accidente. Digo accidente porque nadie sospechaba que me iban a asesinar. Yo recuerdo que tras el estreno de Yerma, en Madrid, algunos críticos, los conservadores, me tacharon de progresista, hicieron unos comentarios algo escandalosos. Pero eso no era motivo suficiente para que me ejecutasen. Bueno, después de la caída de Sevilla bajo las garras de los Nacionales, era de esperar que la ciudad siguiente fuera Granada. Y así fue. Yo, entonces estaba allí. Acababa de regresar de Madrid y tenía el proyecto de viajar a México. Unos días antes de mi ejecución, había recibido una carta anónima acusándome de inmoral, irreligioso y demagogo. Yo, la verdad no entendía nada, pero estaba asustado. Poco tiempo después de tomar Granada, una banda de fanáticos, falangistas, en un momento de euforia, querían acabar, cuanto antes, con un granadino que se había forjado un sitio como poeta y dramaturgo, sobre todo durante la Segunda República.*

FILALI.- A propósito de destino trágico, sabemos que usted nació en 1898. Fue un año desastroso para España, o sea que ese año perdió sus últimas colonias: Cuba y Filipinas. Y de aquel imperio del refrán «Nunca se pone el sol sobre el imperio español» sólo quedaba el esqueleto. ¿Puede usted hablarnos de su infancia dentro de ese marco trágico?

G. LORCA.- *Bueno, lo que dice usted es cierto; pero las raíces del desastre que vivió España hay que buscarlas en el pasado. 1898 representa el paroxismo de la crisis. Política, económica y socialmente España había llegado a unos extremos irreversibles. Era el caos total. Nunca el español se sentía tan humillado y herido en*

su dignidad. Pues, de ahí la aparición de la denominada generación del 98. Los intelectuales que la constituían habían tomado conciencia de la Realidad de España y entonces querían encontrar el o los remedios susceptibles de devolver a España la imagen que tenía en el continente europeo. En cuanto a mi infancia, nada, fue muy normal. No me precedió ninguna señal del cielo (sonrió). Yo nací en Fuente Vaqueros, un pueblecito de Granada. Tuve la suerte de pertenecer a una familia acomodada; de modo que la pobreza que azotaba a la mayoría de los niños de mi pueblo no me afectó a mí, bueno, de manera directa, porque tengo que reconocer que el entorno socio-ambiental donde nací y crecí influyó mucho en mí. Aprendí fácilmente a querer a todo el mundo, sin discriminación. Para mí no había ninguna barrera que pudiera estorbar mi contacto con los demás, sobre todo los pobres. Por lo demás, como yo era el primogénito, mis padres me mimaban mucho. En fin, se puede decir que tuve una infancia tranquila, incluso feliz.

ABDELLAH.- En materia de estudios, se dice que usted había defraudado a sus padres. Pues ellos querían que usted hiciera una carrera, que fuera alguien importante...

G. LORCA.- Esa es una cuestión de cómo uno ve las cosas. Es verdad que yo nunca fui rata de biblioteca. Me gustaba la música, el dibujo, los títeres, el canto popular. De niño, era alegre como los demás niños, aunque, sin quererlo, a veces me ensimismaba. Cuando empecé a aprender a tocar el piano, ya conocía bastantes canciones populares. Y con el tiempo sentía que el mundo del arte y la creación me iba absorbiendo cada vez más. Era más fuerte que mí. Menos mal que mis padres me comprendían y me alentaban. Mi hermano Francisco era más estudioso que yo. Pero, bueno, así es la vida...

FOUAD.- ¿Qué recuerdos conserva usted de su vida universitaria?

G. LORCA.- Bueno, ante todo los viajes. En la facultad de Filosofía y Letras, en Granada, teníamos un catedrático de Teoría de la Literatura y del Arte que se llamaba don Martín Domínguez Berrueta. Tenía la costumbre de ir todos los veranos a visitar a su familia, llevando consigo a un grupo de estudiantes, los que podían pagarse el viaje, desde luego. Yo tuve la suerte de ir dos veces y así pude conocer y descubrir nuevas tierras de Castilla: Ávila, Burgos, la Cartuja de Miraflores..., Salamanca, Zamora...

TAOUFIK.- ¿Fue entonces cuando usted empezó a escribir?

G. LORCA.- Sí, fue precisamente tras el segundo viaje. Escribí un libro de narrativa Impresiones y paisajes. Yo recuerdo que al volver a mi casa, se apoderó de mí la fiebre de publicarlo. Y así fue. Mi padre, sin tener ganas, financió el proyecto que, la verdad, era un fiasco. Pero yo no me desanimaba; estaba resuelto a seguir adelante.

ADIL.- ¿Coincidía ese periodo con las tertulias de «El rinconcillo» del café Alameda?

G. LORCA.- Sí, perfectamente. Aunque los amigos granadinos de «El rinconcillo» ya me conocían muy bien. Les había recitado ya mis primeros poemas. Entonces, yo era admirador de la poesía clásica y, en particular, de la romántica.

SIBOUH.- ¿Qué motivos le incitaron a usted a ir a Madrid?

G. LORCA.- Es muy sencillo. Llegó un momento en que sentía la necesidad de desenvolverme en un espacio más amplio, más sugestivo. Granada me brindó la oportunidad de aprender muchas cosas, de desarrollar mi imaginación, de enriquecer mis conocimientos cultural y artísticamente. Pero yo no me conformaba con eso; sabía muy bien que si quería ensanchar mis horizontes, me hacía falta un espacio más animado, universal...

SHISSEH.- ¿Y cómo fue eso? Quiero decir, ¿cómo se las arregló para darse a conocer allí?

G. LORCA.- Primero, tengo que reconocer que siempre fui afortunado materialmente. Mis padres no me regateaban nada. Pero fue con la grata y preciosa ayuda de don Fernando de los Ríos que conseguí ingresar en la Residencia de Estudiantes. A don Fernando lo había conocido a raíz de una velada musical, era mi catedrático de Derecho Político y amigo de la familia. Gracias a él también conseguí la beca para Nueva York y la empresa teatral la *Barraca*. Pues bien, el Madrid de los años veinte estaba dividido en dos: un Madrid de tabernas con boquerones, flamencos, picadores y albañiles; calles estrechas con humedad de alcantarillado, porterías con olor a gas, calzoncillos tendidos y griteríos de ventana. Y estaba el otro, el de los salones con lámparas, tertulias con chocolate en las que se hablaba de aviadores, el de los marqueses...

Antes de ingresar en la Residencia, me alojé en una pensión y tuve la oportunidad de explorar el Madrid popular. Fue una experiencia muy interesante.

LOUZI.- ¿Y cómo lo recibieron en la Residencia?

G. LORCA.- Bien. A los colegas allí les leía mis versos. Y desde el principio me di cuenta de que me escuchaban con gran entusiasmo. Al poco tiempo ya me sentía entre los míos.

SOSSI.- ¿Qué ambiente se respiraba allí?

G. LORCA.- Pues en la Residencia se respiraba un ambiente puramente intelectual, el más distinguido de Madrid. Aquel caserón con jardín de álamos y cipreses de la calle del Pinar tenía como huéspedes de paso a Menéndez Pidal, a Miguel de Unamuno, a Ortega y Gasset, a Américo Castro, a Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez... Allí se hablaba de literatura, de arte, de técnica, del comunismo... Vamos, se hablaba de todo. La Residencia era una ventana abierta a la cultura universal, en el campo literario, artístico y científico...

ABDELLAH.- Fue allí donde usted conoció a Salvador Dalí, el famoso pintor ¿verdad?

G. LORCA.- Sí, es exacto. Dalí llegó a la Residencia tres o cuatro años después de mí. Entonces era un muchacho de unos 17 años. Era alto, esbelto, de fina belleza, espléndidos ojos verdes y mirada inteligente y poderosa. Llegaba a Madrid a hacer el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Y, la verdad, Dalí, a nosotros los residentes se nos antojaba algo extravagante, a juzgar por su indumentaria descomunal y su aspecto exterior, que le daban un aire raro. Eso lo reforzaba su aislamiento. Al principio, nos ignoraba a todos.

PLATANO.- Sí, pero entre Dalí y usted hubo una gran amistad. ¿Puede usted decirnos cómo se tejieron los hilos de esa amistad?

G. LORCA.- Primero, y como acabo de señalarlo, al principio Salvador Dalí nos parecía extravagante, pintoresco y eso nos inducía a creer que era diferente a nosotros, más bien inferior. Un día, quiso la casualidad que conociéramos bien a Dalí y entonces descubrimos que era pintor cubista. Eso era suficiente para que todos sintiéramos admiración por él, aunque él no parecía interesado por nada de lo que hacíamos. Desde entonces Dalí era uno de los nuestros.

En la primavera de 1925 Dalí me invitó a pasar la Semana Santa en su casa. Su familia residía en Figueras, pero solía ir a Cadaqués donde tenían una casa a la orilla del mar. Desde aquella primavera, llena de alegría y recuerdos inolvidables, empecé a apreciar y querer a Dalí como si lo hubiera conocido siempre. También quería mucho a su familia, sus padres y sobre todo, su hermana Ana María. Con los Dalí me sentía entre los míos porque me querían y me estimaban...

SIBOUH.- Según hemos leído usted tuvo que esperar una eternidad antes de ver estrenada su obra Mariana Pineda. Puede usted hablarnos de las circunstancias por las que tuvo que «sufrir» antes de ver realizada esa primera labor teatral?

G. LORCA.- Bueno, Mariana Pineda era una figura que traspasó los límites del mito y que simbolizó los nobles ideales de la libertad durante el siglo XIX. Granadina como yo, fue la heroína una sombra amiga de mi infancia. Pues yo empecé a escribir mi Mariana Pineda en 1923. Desafortunadamente, el argumento de la obra, que exaltaba el amor y la libertad, podía crear un malentendido, dado que España, por aquella época, vivía bajo la dictadura de Primo de Rivera. Pues, al principio, muchos estaban interesados en llevar a escena la obra, pero, por la razón que he mencionado, renunciaron al proyecto. Fue una gran frustración para mí, porque a la hora de escribirla yo pretendía, ante todo, rendir un homenaje a esa mujer que, por su generosidad y sacrificio, dejó una huella en el espíritu de todos los andaluces. Yo, asimismo, quería mostrar a mis padres que no era ningún vago. Y por otra parte, no quería insinuar nada en contra del régimen de Primo de Rivera. «El éxito de la obra me ha convencido de que no es ni debe, como quisiera don Fernando, ser político, pues es una obra de arte puro, una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político y yo quiero que el éxito sea un éxito poético. ¡Y lo será!, se represente cuando se represente».*

HICHAM.- Finalmente se llevó a escena Mariana Pineda y fue Margarita Xirgú quien la interpretó estupendamente. ¿Cómo consiguió usted dar con aquella actriz?

G. LORCA.- Primero, no puedo hablar de esa mujer sin exaltar sus cualidades. «Es una mujer extraordinaria y de un raro instinto para apreciar e interpretar la belleza dramática que sabe encontrarla donde está. Va a buscarla con una generosidad inigualable, haciendo caso omiso de toda consideración que pudiéramos llamar de orden comercial.»*

En cuanto a nuestro primer encuentro, fue en el hotel Ritz en Madrid. Una amiga mía, Lydia Cabrera, le habló a Margarita Xirgú de Mariana Pineda y de mí. Eso fue en 1926. Un día me llamó Lydia a la Residencia y me dijo que fuera enseguida al hotel Ritz a encontrarme con la famosa actriz que iba a interpretar Mariana Pineda. Yo, desde luego, no podía perderme aquella oportunidad. Fui y desde el primer instante de estar junto a Margarita, me impresionó su persona y, sin lograr comprender por qué, me daba la impresión de que ella y yo nos conocíamos desde siempre.

ADIL.- La obra se estrenó en Barcelona el 24 de Junio de 1927 ¿Puede usted decirnos por qué tardó tanto y fue en Barcelona y no en Madrid?

G. LORCA.- Pues, la tardanza se debe a varios factores. Yo entregué el manuscrito de Mariana Pineda a Margarita Xirgú para que lo leyera y después me contestara. Por aquellas fechas se murió su madre. Pasó mucho tiempo sin que yo supiera nada de la suerte de mi obra; pero después y gracias a unos amigos míos, sobre todo Melchor Fernández Almagro, me enteré de que la Xirgú estaba ocupada en otros proyectos. Finalmente, recibí la noticia de que Margarita ya estaba dispuesta a estrenar Mariana Pineda. Y fue en Barcelona porque mis amigos me aconsejaron que la estrenara allí, pues en Madrid acababan de estrenar otras obras que lograron mucho éxito. A mis amigos les parecía que mi obra no podía competir con ellas, no porque fuera mala, sino porque representaba otro tipo de teatro que no distraía a la gente, que inducía a la reflexión...El público madrileño estaba más a favor de comedias con un fin feliz, o sea que el teatro para él no era más que diversión y pasatiempo...

FOUAD.- Eso coincidía con la aparición de la denominada «Generación del 27». Usted fue uno de los firmantes de la carta circular que Gerardo Diego publicó en su revista *Lola*, suplemento de *Carmen*...

G. LORCA.- *Sí, bueno... El 24 de Mayo del 27 se cumplía el tercer centenario de la muerte del famoso poeta cordobés Luis de Góngora. Un grupo de poetas amigos: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti y yo queríamos rendir un homenaje de alcance nacional en honor de ese gran hombre. La verdad es que celebrar a Góngora fue uno de los objetivos, pero no el más importante. En ese período no existía una poesía capaz de llegar a la gente. Entonces lo de la generación del 27 fue intentar resucitar la poesía, darle una nueva vida, hacer que ese arte sirviera de contacto entre el pueblo y el poeta. Este período se caracteriza también por el gran número de revistas que aparecieron. Por todas partes salía una revista nueva, dirigida por algún colega nuestro. Y lo bueno en eso fueron las colaboraciones nuestras en diferentes revistas. Todos teníamos la misma ansia: escribir poesía no para satisfacer un deseo nuestro, sino buscar contacto e interacción con el público. Yo me acuerdo de un suceso grandioso que se celebró un día en Barcelona, no pueden imaginarse lo contentísimo que yo estaba al ver que mi audiencia, compuesta de obreros, me aplaudía con efusión tras escuchar mis versos. Para mí eso representaba el paroxismo de la felicidad, porque si fueran intelectuales los que me oían, pues a lo mejor no me habría sentido tan feliz.*

FILALI.- Tratándose de teatro, muchos le conocen a usted a través de sus tres obras teatrales: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. ¿Cómo puede usted explicárnoslo?

G. LORCA.- *Bueno, antes de escribir estas tres obras, ya había escrito otras que, a lo mejor, no tuvieron el mismo éxito. Yo me acuerdo de que mi intento en el teatro fue un fracaso tremendo. Se trata de El maleficio de la Mariposa en 1919. Era un poema que había recitado en la Residencia de Estudiantes y don Gregorio Martínez Sierra, autor y director del teatro Eslava, se entusiasmó mucho con el poema y me pidió que alargara la trama del mismo porque quería ponerlo en escena, y él mismo puso el título porque yo estaba realmente agotado de tanto trabajar en la versificación. El resultado ya lo conocen. Luego vino Mariana Pineda ya hemos hablado de ella. Luego La Zapatera Prodigiosa, Retablillo de don Cristóbal, Así que pasen cinco años y El público En cuanto a Bodas de Sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba, éstas tuvieron impacto sobre la gente por varias razones, entre otras, eran tragedias sacadas de la realidad española porque las necesitaba más que las comedias que se solían estrenar por aquella época. Por otra parte, esas obras las escribió un Lorca ya famoso y popular. Entonces no es de extrañar que esas mismas obras fueran las más conocidas.*

LOUZI.- «La Barraca», ese teatro ambulante al que iba siempre asociado el nombre de Federico García Lorca, ¿qué pretensiones tenía ese teatro? ¿Qué recuerdos conserva usted de esa experiencia?

G. LORCA.- *Pues, eso fue en 1932. Don Fernando de los Ríos me encargó ese bonito proyecto del Ministerio de Instrucción Pública: poner en marcha un teatro universitario ambulante con el objeto de llevar o, más bien, devolver los clásicos al pueblo: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes. La empresa consistía en unos camiones cargados de lonas, bastidores, cartón para los decorados y un baúl de disfraces, una tropa de mozos de la Universidad a bordo, como comediantes; yo era el director-animador. En La Barraca estaban contenidas la grandeza y la servidumbre de lo que fue un intento de revolucionar al país*

fundamentalmente a través de la educación. La Barraca recorrió casi toda España y, desde luego, teníamos a los pueblos como prioridad. Era muy divertido, inolvidable. Yo recuerdo que unas veces sería que apenas empezaba la función a cielo abierto, se ponía a llover y los actores se empapaban sobre las tablas y las mujeres de la concurrencia se ponían el delantal en la cabeza y los hombres se fijaban la boina. Pero los estudiantes continuaban y la asamblea de labradores no se movía. La verdad, fue una experiencia fatigosa pero rica, en emociones, en calor y en contacto humano. Sinceramente, La Barraca me ofreció lo que siempre había buscado: disfrutar poéticamente, agitar culturalmente al pueblo. Era para mí un medio de realizarme, de satisfacer un deseo profundo que tenía en mis adentros: comunicarme con el público a través del arte.

SIBOUH.- Se dice que usted es el primer literato que ha tratado el tema del gitano con sensibilidad estética y social, que antes los escritores sólo destacaban el exotismo físico y espiritual del gitano, o sea que lo atacaban y menospreciaban. ¿Fue por eso que usted escribió su *Romancero Gitano*?

G. LORCA.- *Primero, tengo que aclarar una cosa: los gitanos que aparecen en el Romancero Gitano no son aquellos gitanos corrientes y molientes que pinta la gente. No son los andantes del carromato y del borrico. No son los artífices del mimbre y de la buena ventura, espanto de niños traviesos... Los míos son la emanación poética del pueblo andaluz, son el mito que he forjado para representar y encarnar el individuo y la libertad, la fantasía, la espontaneidad y la creación artística. El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.*

FOUAD.- Además de poeta y dramaturgo, a usted se le ha conocido por su amor a la música.

G. LORCA.- *Sin lugar a dudas el entorno familiar al que pertenecía favoreció rotundamente mis aptitudes musicales y artísticas. Mi bisabuelo, Antonio García Vargas, cantaba y era buen guitarrista. Enseñó a tocar este instrumento a sus cuatro hijos, mientras un hermano suyo, Juan de Dios, manejaba muy bien el violín. Durante mi infancia en la Vega de Granada, asimilé una larga y rica tradición popular a la vez musical y poética. Mi tía Isabel García Rodríguez tenía un talento musical especialmente notable, y cantaba, acompañándose a la guitarra con «extraordinaria afinación y voz delicada», como solía decir mi hermano Francisco. Mi vocación musical se desarrolló en Granada bajo la tutela de mi excelente profesor de piano y de armonía, Antonio Segura Mesa, por quién sentía gran amor y devoción. Fue él quien me introdujo a la música de Manuel de Falla.*

SHISSEH.- ¿Por qué nos habla usted de su relación con Manuel de Falla?

G. LORCA.- *Es muy sencillo. Yo, antes de conocer personalmente a ese hombre, tocaba varias obras suyas. Cuando nos encontramos en 1919, tres años después de la muerte de mi querido profesor de piano, teníamos la misma preocupación. Cada uno estudiaba la tradición musical e intentaba incorporarla a su música. Él, por supuesto, tenía más experiencia en ese terreno, pero eso no impidió que él me tratara con cariño y respeto. Entre nosotros hubo una profunda relación humana y cultural.*

TAOUFIK.- El nombre de la Argentinita iba vinculado a ese mundo de la música. ¿Verdad?

G. LORCA.- *Sí, es cierto. El fervor de la música en mí me impulsó a arreglar unas canciones populares y ella, la Argentinita, las cantó. Eran: Anda Jaleo, Zorongo*

gitano, Romance de los Mozos de Monleón, Nana de Sevilla, Los cuatro muleros... entre otras. *Esa fue también una experiencia divertida e interesante.*

FILALI.- Volvamos otra vez al ambiente de la Residencia y de sus amistades. A parte de Salvador Dalí, ¿quiénes fueron sus mejores amigos?

G. LORCA.- *Yo, la verdad, tenía entre los residentes numerosos amigos. Pero el grupo que más frecuentaba se componía principalmente, salvando a Dalí, de Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello, Juan Vicéns y Rafael Alberti, aunque ese no era residente, pero visitaba la «Resi» con asiduidad. Cada uno de nosotros tenía sus peculiaridades pero teníamos al mismo tiempo muchas cosas comunes.*

HICHAM.- Acerca de tus peculiaridades y a pesar de la gran amistad que usted había trabado con Dalí, en una carta de ése dirigida a usted, leemos lo siguiente: «...Tu poesía actual va de lleno dentro de lo tradicional, en ella advierto la sustancia poética más gorda que ha existido, pero ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos ya, ni de satisfacer nuestros deseos actuales, tu poesía está ligada de pies y brazos al arte de la poesía vieja...»

G. LORCA.- *Párese, por favor. Esa carta me la sé de memoria. La actitud de Dalí es comprensible si tenemos en cuenta que en esa carta hablaba como discípulo de André Breton, el fundador del surrealismo. Dalí, entonces, estaba como hipnotizado; no sabía lo que decía. Quería a toda costa ingresar en el grupo de los surrealistas y para que lo admitiesen, tenía que obedecer las consignas del movimiento. Esas exigían que cualquier artista o literato que quisiera formar parte de dicho grupo, hiciera o manifestara algo insólito para demostrar que, para él, no existía subconsciente. Pues en uno de sus cuadros, que representaba un Sagrado Corazón, expuesto en el otoño de 1929, escribió: «Yo escupo sobre mi madre». El surrealismo, no sólo como movimiento literario, sino como visión del mundo, y como filosofía del vivir, presumía de ser una revolución contra las normas existentes, y con excesiva y desmesurada agresividad quería destruirlas; sólo reconocía a los que eran capaces de abjurar abierta y públicamente de su pasado, de su familia, de sus amistades e incluso de sus más íntimas convicciones.*

AHMED.- A raíz de su viaje a Nueva York usted tuvo la oportunidad de ponerse en contacto con un mundo que era totalmente distinto al suyo. ¿Puede hablarnos de esa experiencia?

G. LORCA.- *Bueno, pues como he ido a Nueva York ya lo he dicho. En 1929 me invitó don Fernando de los Ríos y no le costó trabajo convencerme, porque por aquel entonces me sentía muy agobiado. Eso también coincidía con el periodo posterior a la aparición de Romancero Gitano que había conseguido mucho éxito y me había hecho popular. Pues yo acepté la idea del viaje porque quería respirar aire, alejarme un poco.*

Una vez allí, hacía lo que sabía hacer: tocar el piano en las veladas, enseñar tonadillas españolas a mis condiscípulos norteamericanos; es que me había matriculado en la Columbia University, iba a recorrer y descubrir la ciudad, dar recitales de poesía, componer más versos, irme de vacaciones al Canadá, organizar una fiesta a la Argentinita; la había encontrado allí. Pero a veces me aburría mortalmente, me pasaba tardes leyendo en aquellas bibliotecas enmaderadas y crujientes, encontrar nuevos amigos y sorprenderlos constantemente. Total que allí me sentía como en un bosque de maquinaria y cemento, desamparado e inquieto. Los dos elementos que se captaban en esa gran ciudad eran: una arquitectura extrahumana y un ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo, podía parecer alegría, pero cuando se observaba el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa del hombre y

máquinas juntos, se comprendía aquella trágica angustia vacía que hacía perdonar, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje... Solté las riendas a la imaginación y escribí poeta en Nueva York, que en el fondo es un libro de sueños.

De Nueva York fui un par de meses a La Habana. Fui invitado por la Institución Hispano-Cubana a dar unas conferencias. En la isla descubrí de nuevo la plenitud solar, los cánticos mulatos, cruzados de África y del siglo XVI español. El poeta cubano Nicolás Guillén me acogió allí y me paseó entre rumbas, daiquiris y playas. Yo le hablé de cante jondo, de duendes andaluces y él me hizo descubrir los misterios del son antillano. En fin, el viaje a América me sentó muy bien y cuando volví a España en el verano de 1930, me sentía lleno de vivacidad y dinamismo.

SOSSI.- A usted se le conoció también por sus dibujos. Se dice incluso que hubiera podido ser un gran pintor. ¿Cuándo empezó usted a dibujar?

G. LORCA.- Desde mis tiempos de Instituto tenía afición a coger la pluma y llenar los vanos de mis libros de chirimoyas con trenzas y monigotes inspirados en aquellos inefables cromos de la época. Sin embargo yo puse el dibujo y la música al servicio de la Literatura, para subrayarla, para animarla. También solía acompañar mis cartas de dibujos, eso me divertía mucho. En 1927 hubo una exposición de mis dibujos en la galería Dalmau de Barcelona, patrocinada por artistas e intelectuales. Entre otros: Dalmau, Dalí, Foix, Carbonell, Barradas...

ADIL.- Don Federico, con su permiso vamos a abordar uno de los temas candentes acerca de usted. A los dieciocho años usted estuvo enamorado de una gitana que se llamaba Estrella. Sin embargo, desde entonces su vida sentimental quedó, excepcionalmente, desconocida. Usted no frecuentaba a las mujeres, ni se casó, aunque tenía todas las condiciones propicias para llevar una vida normal, fundar una familia, como otros poetas: Antonio Machado, entre otros. Se habló, incluso, del complejo de Edipo que tendría usted, debido a que en su infancia solía estar siempre con su madre. Sin más rodeos, se dice que usted era homosexual y lo ocultaba por razones, en aquel tiempo, obvias: el conservadurismo social y el espíritu intolerante...

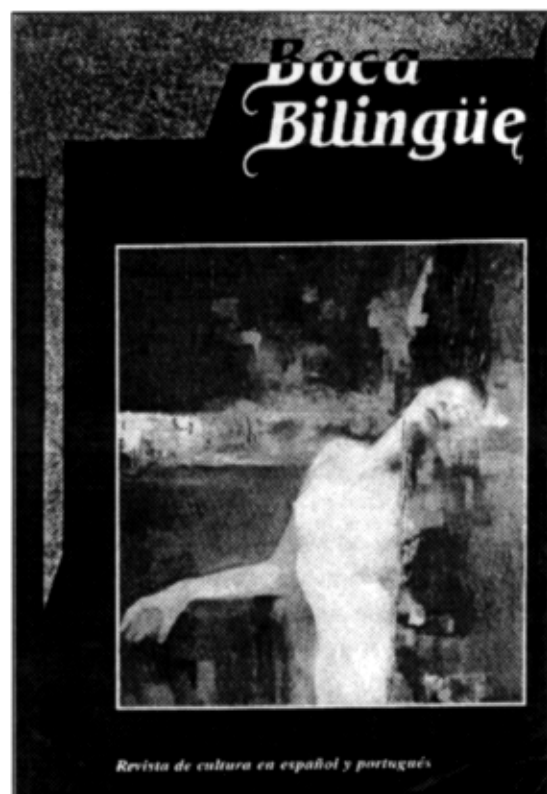
AHMED.- Nada más escuchar esto, Federico García Lorca se levantó, nos dirigió una mirada triste y llena de amargura. Nuestro compañero Adil se acercó a él para pedirle perdón por haber tocado un tema tan delicado, pero, ante el asombro de toda la clase, Lorca se esfumó. Fue como en los cuentos de hadas. Lorca estaba en medio de nosotros y, de pronto, se volatilizó.

NOTAS

* Berrani Hicham, Filali Abderrazzak, Sibouh Abdelkamel, Lazzaz Ahmed, El Hami Adil, Meliani Fouad, Ben Yassine Taoufik, El Idrissi Abdellah, Ellouzi Admed, Sossi Mohamed y Shisseh Mohamed, son los alumnos ganadores.

* Declaraciones propias de F. García Lorca en cartas escritas a su familia.

BOCA BILINGÜE



Boca Bilingüe es una revista, escrita en español y portugués, que pretende reflejar en sus páginas aspectos variados de la cultura de Portugal y España. Editada por la Consejería de Educación de la Embajada de España en Lisboa y realizada por el Instituto Español, cuenta con un Consejo de Redacción en el que aparecen profesores españoles y portugueses

relacionados con el mundo hispánico y críticos, entre los que destacamos la presencia de José Bento, traductor de los clásicos y poetas españoles actuales al portugués, labor por la que le fue concedido el Premio de las Letras Españolas a la Traducción.

Lo primero que llama la atención en *Boca Bilingüe* (tengo delante el nº 10-11 de octubre de 1994) es su

RESEÑAS

cuidada presentación: la calidad de su papel, de su diseño y, sobre todo, de su concepción gráfica. La revista no sólo nos muestra textos de autores actuales de la península, sino también la obra pictórica de artistas españoles y portugueses. Este último hecho constituye una novedad en el presente número, como nos señala su director, José Planells, en el editorial. Desde su creación, la obra gráfica siempre ocupó un lugar importante en la revista, en la portada siempre aparecía, de manera alternativa, la reproducción de un cuadro de un autor consagrado español o portugués -en este caso el motivo pictórico es «Sueño Roto» de Ana Gullón- y las ilustraciones acompañaban todo el texto. Pero a partir de este número se independizan del texto. En las páginas de «Galería» se introducen, a modo de exposición a todo color, reproducciones de obras de autores actuales, más o menos consagrados, de los dos países. Con ello la idea primitiva de la publicación de ser un testimonio vivo de la realidad cultural de la península se amplía, ganando, así, calidad gráfica y originalidad en su concepción.

La revista cuenta con varias secciones: ensayo, poesía, narrativa, en las que elogiamos la calidad de sus textos y la idea, ya repetida en otros números, de acompañar cada colaboración con una breve nota bio bibliográfica del autor.

La entrevista que abre el presente volumen, está dirigida a Fernando Assis Pacheco, conocido escritor y periodista, responsable del *Journal das Letras*. Por el carácter del entrevistado, por su conocimiento y significación en los ámbitos culturales a los que la revista se dirige, Assis Pacheco representa en cierto modo lo que la revista quiere encarnar. En la entrevista el autor nos habla de su novela, *Trabalhos e paixões de Benito Prada*, personaje que representa a su abuelo, gallego de Orense, y viene a ser como un reencuentro con sus raíces, que pueden ser también las propias

raíces olvidadas de Portugal: Galicia. Él mismo nos dice que su novela es una crónica de sesenta años de la historia portuguesa y gallega, con el pretexto de un personaje en el que coexisten los dos espacios. También afirma que, después de recorrer toda la provincia y de investigar en bibliotecas, encuentra muchos puntos de contacto entre un serrano de Orense y un serrano de Trás-os-Montes.

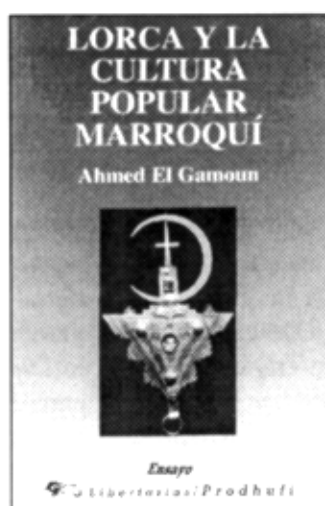
Este número cuenta con otra novedad, la sección de «Textos recuperados», en la que se pretende presentar textos raros o inéditos de clásicos portugueses y españoles que toquen aspectos culturales de los dos países. En esta ocasión se presenta uno de Alexandre Herculano, titulado *Murillo y Cervantes*, que fue publicado en la revista *O Panorama*, que dirigía el célebre historiador, en octubre de 1840. Se trata de una historia fantástica, localizada en la Plasencia de la segunda mitad del siglo XVI, en la que se conocen dos personajes: un pintor y un escritor, Murillo y Cervantes, aún jóvenes y desconocidos, y nos cuentan los avatares de su vida antes de su partida para la corte de Madrid.

Finalmente queremos señalar que, desde el año 89, en que su creador y primer director, José María Martín Valenzuela, animase a Boca Bilingüe a «echarse a hablar» han pasado y ha dicho muchas cosas. La revista se ha ido perfilando, definiendo y ganando en calidad, hasta llegar a este doble número en donde creemos que ha llegado a su madurez, lográndose plenamente la idea con la que se concibió: servir de diálogo y conocimiento entre las dos culturas más representativas de la Península Ibérica. Desde estas líneas mis felicitaciones al actual equipo.

María Luisa Ayala Egea

LORCA EN JENIFRA

Ahmed El Gamoun (1995)
Lorca y la cultura popular marroquí
Madrid. Libertarias/Prodhuvi
396 págs.



Recientemente un escritor, al referirse al panorama del lorquismo crítico, no podía evitar calificarlo de «territorio asfixiante» y de «inmenso horizonte magmático»¹. Pues bien, aquí tenemos un aporte más a tan caudalosa bibliografía. El origen de este no avezado ensayo fue una tesis (no en balde el texto viene apoyado en un

aparato de casi setecientas notas) de doctorado del tercer ciclo, dirigida por el profesor Amrani y que defendió el autor en la Facultad de Letras de Tetuán en 1989² bajo el rótulo de *Estudio comparativo de algunas obras escénicas de Federico García Lorca y algunas representaciones teatrales marroquíes de aspecto popular*.

¹ Juan Carlos RODRÍGUEZ (1994): *Lorca y el sentido (Un inconsciente para una historia)*, Madrid, Akal. El libro está escrito con su habitual y abigarrado estilo.

² Mereció un comentario del prestigioso arabista Pedro MARTÍNEZ MONTÁVEZ en una tercera del diario ABC del 24-IX-1989. Dicho artículo lo recogió después en 1990, con el título de «Del teatro en Marruecos», en *Literatura árabe de hoy*, Madrid, CantArabia, pp. 359-363.

El profesor Ahmed El Gamoun (Jenifra, 1950) nos tiene ya acostumbrados, en coloquios, congresos y conferencias, a estas incursiones en la literatura comparada³, parcela en la que se mueve como pez en el agua, si bien desde una perspectiva digamos *fronteriza* y pluridisciplinar: la simbología, el mitoanálisis, la antropología cultural y la semiótica de Umberto Eco son algunas de las armas de que se vale; por eso el resultado es siempre incitante, sugestivo, jugoso.

La crítica occidental ha sometido la obra de Lorca a los moldes de una nomenclatura alicorta, la ha estereotipado a tal punto que no ha sabido aprehenderla en sus dimensiones mítica y cósmica, por lo que el autor se propuso, desde la propia cultura islamo-magrebí -más dada al *mythos* que al *logos*- un acercamiento en que «la sugerencia sustituye al referente, la intuición al análisis, la impresión a la comprensión y Dionisio a Descartes» (pp. 41 y 63). Esta suerte de empatía revela que la actitud mental, mítica y poética, del hombre árabe es, *mutatis mutandis*, similar a la cosmovisión del poeta Lorca.

Podemos afirmar la existencia de dos líneas divergentes sobre Lorca: una, parte de la perspectiva occidental (desmitificadora); y otra, de la árabe (mitificadora). Sin embargo, en esta última se ha fraguado una tergiversación, un espejismo: ¿un Lorca árabe? La recepción de la obra del granadino entre los escritores árabes y la subsiguiente conformación - para bien y para mal- de su imagen

ideológica (=mártir izquierdista: ¡hay tantos Lorcas!) es tema largamente debatido⁴, sobre el cual el profesor Gamoun expresa algunas atinadas y lúcidas opiniones.

Si la unidad cultural entre el mundo poético lorquiano y la cosmovisión islámica es evidente en muchos aspectos (animismo, conciencia mítica, etc.), resulta especialmente iluminador, dentro del capítulo II, el estudio comparativo de las canciones de Lorca con otras beréberes del Medio Atlas. Aquí, como en otros momentos del libro, vemos cómo la experiencia vital del estudioso ha sido parte integrante del objeto de estudio. Su propia sensibilidad es hermana de la del poeta, cuando declaraba en Buenos Aires el 10-3-1934:

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*.

Elementos de esta simbología compartida estudiados son el color verde, la luna, el número cinco, que vendrían a ser, entre otros, como reminiscencias o sedimentos culturales árabes e islámicos, conscientes o inconscientes, pero en todo caso folklóricos e históricos. La ciudad de Granada, esa casa del pasado que tan

³ Sólo a guisa de ejemplo mencionemos «Estudio comparativo entre *El pan desnudo* de Muhammed Sukri y la novela picaresca española» (en árabe), Revista de la Facultad de Letras I, Uxda, 1984; «El elemento cultural español en la literatura del Marruecos oriental» (en árabe), Revista de la Facultad de Letras nº 2, Uxda, 1986; «Tayed Seddiqi y Juan Goytisolo: dos juglares de Yema Lafna», Facultad de Letras, Rabat, 1994; «Aspectos socioculturales del gaucho y del beréber del Medio Atlas», Argentina, 1994.

⁴ Pedro MARTÍNEZ MONTÁVEZ le ha dedicado algunas reflexiones. Véase «Federico García Lorca y los poetas árabes contemporáneos», en *op. cit.*, pp. 103-119. También «El camino hacia España de Al-Bayati. Federico y Granada», en *Al-Ándalus, España, en la literatura árabe contemporánea (La casa del pasado)*, pp. 196-219, Málaga, Arguval, 1992.

frustrantes y melancólicos sentimientos levanta en los creadores árabes y en Federico García Lorca, sería una fuente de estos misteriosos y significativos símbolos.

En el tercero y último capítulo de su trabajo el autor opone, apuntando similitudes y divergencias, el teatro lorquiano al teatro ceremonialista marroquí de Abd Al-Karim Berresid y de Al-Tayyib Al-Saddiqi⁵. Es en la escenificación donde se advierte las diferencias más acusadas, puesto que Lorca se mantiene fiel a la preceptiva aristotélica y a la estructura cerrada (bidimensional) del escenario italiano, frente al espacio redondo (tridimensional) del *al-halqa*, que es el modelo popular, improvisado y participativo, que adoptan los ceremonialistas. En síntesis, Lorca, un artista ideológicamente progresista, lleva

a cabo un arte estéticamente conservador (¿clásico?), mientras que lo contrario sucede con los autores marroquíes, vanguardistas en su práctica escénica, «aunque sus textos delatan una actitud ideológicamente deficiente».

A partir de esta publicación podemos, sin exageración alguna, afirmar que en el terreno de las relaciones culturales hispanomarroquíes, tan ahítas de retóricas buenas intenciones como faltas de investigaciones del tipo del libro que comentamos, al profesor Gamoun tendremos que considerarle, no un aficionado -como él gusta de reconocerse-, sino un especialista. Y muy bueno⁶.

Miguel. A Moreta Lara

⁵ El lector español puede encontrar textos y datos de ambos dramaturgos en el volumen antológico *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura/Facultad de Letras de Rabat, 1981, pp. 484-499, 528 y 580.

⁶ No queremos acabar esta reseña sin llamar la atención sobre la contraportada (la *solapilla*, como sabe el lector, es un género canalla). Allí se comete una desatinada afirmación que hay que contrastar con los datos que suministra el autor en la página 219. Tampoco está de más elogiar la oportunidad de las ilustraciones, alguna de las cuales ha disgustado a más de un suspicaz. Y, para no obviar nada, lamentamos las desgraciadas erratas que infestan las páginas de este volumen, una muestra de las dificultades de publicar desde este lado (a veces no se corrige a tiempo); en tanto llega la normalización editorial para los marroquíes que escriben en español.

BREVES...

Después de casi seis años de fructífera e intensa labor, el Consejero de Educación de la Embajada de España en Rabat, D. José Crespo Redondo, ha sido sustituido en el cargo por D. Antonio Puig Renau. ALJAMÍA da su más cordial bienvenida al Sr. Puig, que se incorpora a Marruecos tras su experiencia educativa en París y después de haber ejercido largo tiempo como Director Provincial de Educación en Murcia. Al tiempo, le desea una exitosa trayectoria al Sr. Crespo en su nuevo puesto de Subdirector General de la Alta Inspección.

Entre 11 y el 15 de septiembre, organizados por la Consejería de Educación, se han celebrado en el Instituto «Severo Ochoa» de Tánger los Cursos de Formación del Profesorado: *Estrategias de atención a la diversidad, Elaboración del Proyecto Educativo de Centro y Proyecto Curricular de Centro en la Enseñanza Secundaria*, a los que han asistido un total de 52 profesores de los Institutos y Colegios españoles en Marruecos.

Durante la misma semana se desarrolló en Granada el «XIV Curso Superior de Lengua y Cultura Españolas para profesores marroquíes y españoles en Marruecos». Las distintas conferencias han girado en torno a un tema central: *La cultura española ante el final de siglo*. Los ponentes expusieron sus puntos de vista sobre las tendencias actuales del arte, la novela, la lengua y la educación en España, sin perder de vista la influencia que estos cambios de finales del milenio podrán ejercer en las relaciones hispanomarroquíes.

Organizado por el Departamento de Español de la Escuela Normal Superior de Tetuán, se celebró, del 27 al 29 de marzo de 1995, el «I Coloquio sobre la enseñanza del Español en Marruecos», que contó con la estrecha colaboración de la Consejería de Educación y del Instituto Cervantes. El coloquio sirvió para analizar la evolución histórica y el estado actual de los estudios de Español en Marruecos, a la vez que funcionó como punto de encuentro, quizás por primera vez, de Profesores de enseñanza universitaria y secundaria, Asesores Lingüísticos, Inspectores de Español del MEN, Profesores y Directores del Instituto Cervantes y Profesores de la ENS. Esperamos poder contar pronto con las actas de dicho coloquio.

Con motivo de la llegada a Marruecos de los nuevos Profesores seleccionados en el último concurso de méritos para la provisión de vacantes en el Exterior, han sido organizadas por la Consejería de Educación, los días 8 y 18 de septiembre, dos

jornadas de acogida para los Maestros y Profesores de Enseñanza Secundaria recién incorporados. Estas jornadas han tenido lugar en el Instituto «Severo Ochoa» de Tánger, y fueron inauguradas por el Sr. Consejero de Educación.

Tres Asesores Técnicos, los compañeros Serrano, Eseverri y Arroyo, han terminado su adscripción en Marruecos. Para sustituirlos el MEC ha nombrado ya nuevos Asesores: Carmen Gómez en Rabat, Juan Mundo en Agadir, Sagrario Rey en Mequinez y Casia Pérez en Uxda. Aumenta, pues, el número de asesores y se redistribuye su ubicación en algunos casos. Magdalena Roldán y Eduardo Santamaría dejan Casablanca por Tetuán, y Esperanza Montero abandona Uxda para cubrir una plaza de nueva creación en Fez.

El día 8 de mayo de 1995 se reunió el Jurado calificador para fallar el *IV Premio «García Lorca» al Conocimiento de España, su lengua y su cultura*. Los centros premiados fueron los siguientes:

Primer premio: Liceo Taha Houssein, de Casa Anfa por el trabajo *El Estrecho, puente y frontera*.

Segundo premio: Liceo Moulay Abdellah Cherif, de Kenitra por el trabajo *El Estrecho, puente y frontera*.

Tercer premio: Liceo Moulay Idriss, de Fez por el trabajo *El Sur también existe*.

Cuarto premio: Liceo Abou al Kacim Azzayani, de Meknès por el trabajo *El puente: amistad y comercio en el refranero*.

Quinto premio: Liceo Lalla Aicha, de Rabat por el trabajo *El Estrecho: puente y frontera*.

Como en años anteriores, la Consejería de Educación, en colaboración con el MEN, ha llevado a cabo una nueva Campaña de Difusión del Español. En esta ocasión se visitaron veinte centros en catorce localidades. Los Asesores Técnicos y los Inspectores de Español explicaron las ventajas que conlleva el estudio de la Lengua Española a cerca de tres mil alumnos.

A lo largo del año lectivo se celebraron «Cursos de Metodología del Español» dirigidos a los profesores que imparten nuestra lengua en liceos marroquíes. Mequinez, Casablanca, Tetuán, Fez, Tánger y Jenifra fueron las ciudades donde se impartieron. Ciento cincuenta profesores asistieron a dichos cursos y veintisiete ponentes trataron las más diversas materias: didáctica de segundas lenguas, literatura, evaluación, comentarios de textos, gramática, etc.

Una nueva actividad, iniciada experimentalmente el año anterior en Rabat y Casablanca, la denominada «Experiencia de Apoyo Pedagógico a la Enseñanza del Español», se ha generalizado este curso en Marruecos. En veintitrés centros de trece localidades distintas se prestó apoyo a los profesores de Español. Explotación didáctica de poemas, de canciones y de películas, utilización del diccionario en clase, etc. son algunas de las experiencias pedagógicas llevadas a cabo.

Fuera de Marruecos, algunos Asesores han participado en diversas actividades que, de este modo, extienden y propagan la imagen de la Asesoría en el exterior. La Asesora Celsa Carmen García Valdés ha desarrollado una intensa actividad en este sentido. En diciembre del 94 pronunció una conferencia en la Universidad de Navarra

titulada «*Los lagos de San Vicente*, comedia hagiográfica de Tirso de Molina», en el Coloquio internacional sobre Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX». En mayo del 95 se desplazó a la Universidad de California y, en el Congreso Internacional sobre «Sor Juana Inés de la Cruz and Baroque Theatricality», disertó en Los Ángeles bajo el tema : «Teatralidad barroca: las loas cortesanas de Sor Juana». Asimismo habló sobre «Textos dramáticos del Siglo de Oro: su aprovechamiento en el aula» con motivo del Programa de Perfeccionamiento del Profesorado, que tuvo lugar en la Universidad de Navarra en Agosto.

Otro de los Asesores, Miguel Ángel Moreta Lara, se desplazó a Roma el pasado mes de febrero para participar en los Cursos de Perfeccionamiento del Profesorado, organizados por la Consejería de Educación de la Embajada de España. Su intervención versó sobre *El lenguaje de la imagen*.