

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

العجمية **ALJAMÍA**

REVISTA DE LA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN MARRUECOS

26/2015



Aljamía

العجمية

26

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

ALJAMÍA Nº 26

Octubre 2015

CONSEJERO DE EDUCACIÓN EN MARRUECOS

Miguel Zurita Becerril

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN

Consuelo Jiménez de Cisneros Baudin

COORDINADORAS AYUDANTES

Ana Castañeda Becerra

Cecilia Cañas Gallart

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Hassan Boutakka

Rajaa Dakir

Samuel Begué Bayona

Consuelo Jiménez de Cisneros

Ana Castañeda Becerra

Francisco Jiménez Maldonado

Jorge Lirola Delgado

MAQUETACIÓN Y DISEÑO CUBIERTAS

Ricardo Estévez Macho

IMAGEN DE LA PORTADA

Puerta en Xauen (Marruecos).

FUENTES DE LAS IMÁGENES

Banco de Imágenes del INTEF. Cortesía de los autores



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Subsecretaría Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Edición: Noviembre 2015

NIPO: 030-15-358-2 (en línea)

ISBN/ISSN: 2351-9371 (en línea)

Maquetación: Scriptura-Rabat

PRESENTACIÓN

Miguel Zurita Becerril

4

REFLEXIONES Y ESTUDIOS

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

5

Tánger entre Rubén Darío y Roberto Arlt. **Rajaa Dakir.** Universidad de Casablanca.

15

Poética y teatralidad en el “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca. **Samuel Begué Bayona.** Catedrático de Lengua y Literatura Española. IES Isabel de Villena de Valencia.

22

Elementos árabes en la narrativa de Gabriel García Márquez. **Consuelo Jiménez de Cisneros.** Asesora Técnica Docente. Consejería de Educación de Rabat.

35

La mujer tangerina en la producción pictórica de Josep Tapiró.

Ana Castañeda Becerra. Asesora Técnica Docente. Consejería de Educación de Marruecos.

48

CREACIÓN Y TRADUCCIÓN LITERARIA

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

62

ENCUENTROS

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

65

RESEÑA.

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

69

Aljamía 26 se abre con cinco trabajos: cuatro sobre literatura y uno sobre arte, testimoniando todos ellos la riqueza de la interculturalidad entre el mundo árabe o marroquí y el español. El primer artículo nos da una visión panorámica del cuento literario árabe actual. Los siguientes nos aproximan a autores tan relevantes como Rubén Darío, visto en su relación con Tánger; Federico García Lorca, mediante el análisis en profundidad de uno de sus poemas más celebrados: el “Romance Sonámbulo”; y Gabriel García Márquez a través de los elementos árabes de su narrativa. Esta sección termina con una presentación ilustrada del universo artístico de Josep Tapiró, pintor español afincado en Tánger.

En la sección de creación y traducción literaria el “retablo poético” nos descubre uno de los muchos tesoros y curiosidades que encierran los ya históricos centros educativos españoles en Marruecos: concretamente, las pinturas murales del artista marroquí Mustapha Yesfi

conservadas en el Colegio Jacinto Benavente de Tetuán.

La sección de entrevistas “Encuentros” nos acerca, de la mano de su director, Francisco Jiménez, al Centro Cultural Lerchundi de Martil, cuya Biblioteca Universitaria es una referencia para los estudiantes de Hispánicas de la zona. Y finalmente, la reseña bibliográfica se dedica, en esta ocasión, a una obra múltiple, de enorme mérito, que da fe de la calidad y laboriosidad de los arabistas españoles: la Biblioteca de Al Andalus promovida por la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes.

Confiamos, una vez más, en que este número sea del agrado de quienes se interesan por la lengua y cultura española en su contexto marroquí y deseamos una lectura grata y provechosa a cuantos sientan la curiosidad de leer nuestra revista.

Miguel Zurita Becerril
Consejero de Educación

LA EVOLUCIÓN DEL NUEVO CUENTO LITERARIO MARROQUÍ ESCRITO EN ÁRABE

Hassan Boutakka

Universidad Hassan II de Casablanca. Grupo de investigación sobre el Cuento en Marruecos.

Introducción

Cuando hablamos del cuento *القصة* en Marruecos, nos estamos refiriendo, en realidad, al cuento marroquí moderno; moderno no solo en tanto a que el cuento adquiere el rango de género literario en Marruecos bajo el periodo llamado de “la Modernidad”, sino también porque el nuevo cuento marroquí, surgido en este periodo, comparte con las vanguardias literarias modernas el mismo principio que les da sentido y las distingue de las corrientes literarias del clasicismo: la aspiración por estar constantemente innovando y de avanzar acompañando al desarrollo histórico nacional. Ese afán por ser testigo de su tiempo hace que el cuento nuevo marroquí se pregunte, ahora por primera vez, por los vínculos que se establecen entre el signifiante y el significado, entre el ser y la sociedad, la literatura y la vida. Es precisamente esa necesidad de interrogarse el factor que le da al cuento marroquí el sello de moderno, le confiere rango de género literario, y lo lleva a dejar de ser un acto de “habla” para convertirse en acto de “escritura”.

Es por ello que cuando hablamos del cuento marroquí moderno, nos referimos al cuento de autor, un cuento gestado en la escritura y transmitido a través del papel escrito y que se desvincula por tanto del cuento popular transmitido oralmente. Un cuento que presenta en el estilo toda una variedad y complejidad de matices que nada tienen que ver con los recursos narrativos

sencillos de los que hace gala el cuento tradicional. Y un cuento, en definitiva, que forma parte de un discurso cultural crítico independiente de las formas de conciencia generalizadas por la industria cultural.

Son estos los factores que nos sirven para valorar la modernidad o no de un cuento, y se calibran a través de tres elementos de análisis: el soporte material (la lengua), el elemento estético (el estilo) y el hecho cultural (el tema).



En lo que se refiere a la lengua, la cuenticidad o capacidad que tiene esa lengua para narrar con calidad literaria un determinado hecho cultural, dependerá en buena medida del uso que se haga de los recursos que dispone la lengua, en este caso el idioma árabe, para relatar la historia. En este sentido la economía del lenguaje, el uso pragmático de la lengua, o el empleo del dialectal en los diálogos pueden considerarse algunas de las señas de identidad que emplea la narrativa marroquí moderna para constituir su propio horizonte creativo.

Sin embargo, en relación al estilo, la lengua está obligada a adquirir una dimensión más amplia que la meramente narrativa cuando se refiere a un género literario, ya que la cuenticidad del relato debe asimismo estar acompañada por una función lúdica. El cuento no se limita a contar una historia sino que trata de recrear al lector con el lenguaje. Es por ello que en el cuento nuevo marroquí el lenguaje no se limita a hacer buen uso de los recursos

del idioma para plasmar un hecho, (el hecho cultural), sino que ahora se reviste de un afán estético porque además de contar y contar bien, hay que entretener y gustar.

En cuanto al hecho cultural en el relato marroquí moderno, en ningún caso se concibe que la historia haga por sí sola el cuento, aunque tampoco se concibe el cuento como un laboratorio para experimentos de lenguaje o el escenario de vacuos juegos lingüísticos. El hecho cultural es la tesis de la trama, y es cultural en tanto que el elemento elegido de la trama se hace en función de un determinado colectivo, el lector marroquí, con el que el cuento trata de interaccionar. Es este hecho lo que le da al cuento nuevo gestado en Marruecos su marroquinidad al adscribirse por y para una realidad cultural determinada, la marroquí, participando con el resto de productos simbólicos de la cultura, como la novela, el teatro o la poesía, en la gestación, consolidación y desarrollo de la literatura en Marruecos.

De esta manera, el cuento moderno marroquí sirve para mandar mensajes a la cultura, pero no a una cultura marroquí estática y eterna, sino a una cultura marroquí dinámica y en constante cambio, que no es otra que la cultura de su tiempo, la cultura actual, en donde predominan los principios de la sociedad de consumo, que establece que el narrador sea asimismo un artesano, el lector un consumidor y el cuento el producto que se compra y se vende según las reglas del mercado, un mercado marcado por las variables de la velocidad y la precisión, elementos cotizados en unos tiempos cada vez más acelerados.

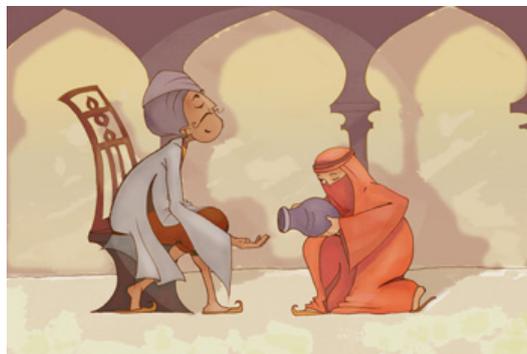
Es por todo esto que el resultado final en el cuento marroquí moderno vendrá en gran manera determinado tanto por los condicionantes socioeconómicos que rigen el mercado de la industria cultural como por los condicionantes histórico-políticos que determinan las aspiraciones y los gustos del lector adscrito a esa realidad nacional, la marroquí. Llegado a este punto, surgen las preguntas: ¿De qué condicionantes estamos hablando? ¿Bajo qué circunstancias se ha

gestado y se ha desarrollado el cuento literario marroquí? ¿Cuáles son las corrientes literarias, y cuales las generaciones o etapas en la producción cuentística en Marruecos?

Etapas históricas de la cuentística marroquí

La irrupción del cuento en el panorama literario marroquí como género literario se produce en una determinada fase histórica, pero es consecuencia de un fenómeno cultural provocado por un hecho político que produce sin remedio la total transformación histórica y sociocultural de Marruecos, nos estamos refiriendo al colonialismo europeo. Al colonialismo y a la doble aculturación que se produce en Marruecos cuando se plantea qué modelo cultural seguir: uno vinculado a Occidente (Francia en particular) y otro procedente de Oriente (Egipto sobre todo).

Son muchas las influencias culturales transformadoras que recibe la cultura marroquí por estas dos vías, y en relación al cuento. Es a través de estos dos canales como el escritor marroquí entra en contacto con el género, y



puede conocer los diferentes modelos y estilos de relatos cortos, que fijan el modelo de su propia producción cuentística; pues el escritor veía en este género el medio de expresión más adecuado para interaccionar con la circunstancia cultural e histórica por la que estaba pasando Marruecos.

No podemos considerar, por tanto, al cuento nuevo marroquí como resultado de una moda literaria o una pose cultural, sino como un auténtico fenómeno cultural y literario, legítimo y creíble en tanto que viene en consonancia con las necesidades artísticas y sociales de una época, en la que los modelos

literarios existentes no tenían ya nada que ofrecer a las necesidades de renovación que se habían instalado en el espíritu del literato marroquí.

Según los estudios bibliográficos de Mohammed Qasimi, la edición de antologías de cuentos en formato libro en Marruecos se inicia en 1947 con la publicación de la primera colección de relatos, y desde esa fecha hasta nuestros días, la publicación se va incrementando a un ritmo creciente hasta el punto de que hoy la edición de antologías de cuentos se ha multiplicado geométricamente.

En paralelo a esta producción creativa, se fue forjando una crítica literaria del género que establecía espacios y foros para la creación y el debate. Es el caso del apoyo que encontró el cuento en las revistas literarias marroquíes, que dieron difusión a su producción literaria llegando a darse el caso insólito de que muchas de estas revistas dedicaran al género amplios dossiers e incluso números monográficos. Todo esto son indicadores de cómo el cuento nuevo marroquí eclosiona y se consolida muy pronto, casi desde el principio, en el quehacer de los creadores, receptores e investigadores, algo que se hace patente hoy en día habida cuenta del peso particular que tiene el relato en el mercado literario de la edición y la publicación.

Sin embargo, el alto volumen de producción no ha venido, en general, en detrimento la calidad del producto, sino al contrario; pues en su evolución el cuento marroquí no ha estado exento de cambios de estilo, de lengua, de evoluciones temáticas y aparición de nuevas sensibilidades narrativas que han servido para enriquecer el género. Esta ebullición literaria hizo que el cuento fuera cambiando tanto en su temática y contenidos como en su ritmo y estructuras, del mismo modo que ha venido a cambiar la manera de entender la creación poética, género con el que el cuento ha tenido siempre estrecha relación. Es por ello que, a día de hoy, podemos clasificar las etapas evolutivas del cuento marroquí en cuatro etapas:

1- La etapa nacional

La preocupación y obsesión principal del cuento en esta etapa, que se inicia en los años treinta del siglo XX y acaba en los cincuenta, se refiere a la cuestión nacional y a la militancia contra el ocupante. Los primeros cuentos aparecen en los años treinta y hasta la década siguiente se editan cuentos con finalidad moralista en revistas del movimiento anticolonial. Es lo que Ahmed El Yaburi, el primer crítico que se ha interesado por este género literario, llama “al qiṣṣatu al wâ‘iyya” (El cuento de la concienciación). Los autores de este tipo de narraciones tenían un objetivo ilustrativo, en la mayoría de los casos, religioso moral. Un ejemplo de este tipo de relatos son los relatos *‘aḏa ‘ib al aqdar wa ‘awaqib al iṣrar* (Las maravillas del destino y las consecuencias de la insistencia) de Mustafa Al ġarbauí publicado en 1938 y *Afraḥ wa dumu‘* (Alegrías y lágrimas) de Mohammed Lajdar Ar Raisuni, en el que quedan patentes tras su lectura el ferviente ardor religioso y espíritu reformista de sus autores, no solo en la elección de los temas y la caracterización de los personajes, sino, también, por la aparición de numerosas citas y versículos del Corán que dejan los autores dentro de los textos.

Este tipo de relato, al que también pertenece el llamado “cuento histórico”, tiene como principal objetivo despertar el espíritu de lucha del pueblo marroquí, y suele inspirarse en las hazañas bélicas que había cosechado la civilización árabe islámica frente al enemigo cristiano o europeo. Se trataba de enardecer el espíritu patriótico entre el pueblo para conseguir que se consolidara un verdadero movimiento nacional, y para ello se removía el rescoldo del orgullo perdido después de las derrotas militares y diplomáticas que supusieron un duro golpe en la conciencia colectiva marroquí al provocar dos hechos dramáticos: la pérdida de soberanía nacional y el inicio de la ocupación colonial bajo el Protectorado.

La diversidad narrativa en el cuento se inicia ya en esta etapa, aunque el denominador común que predomina en todo relato es la sencillez tanto a la hora de urdir las

estructuras como a la hora de escoger los temas, o la improvisación y espontaneidad de la que hacen gala los autores cuando se dedican a escribir; como si sus trabajos tuvieran más que ver con una crónica periodística que con un trabajo literario. En todo caso, la cuestión de estilo y profundidad filosófica es una cuestión superflua a ojos del escritor ya que todo se supeditaba al objetivo de convertir el cuento en un instrumento para la orientación ideológica y la divulgación de consignas. Entre los escritores militantes de esta etapa destacan, entre otros, Abdelmažid Benžellun, Abdellah Ibrahim, Abderrahman al Fasi, Amina Alluḥ y Abderrahman As Saih.

El pago estético que tienen que realizar estos autores por su afán ideológico viene en forma de profusas descripciones, de inserción de pasajes morales y sermones que van lastrando la literalidad del estilo del relato con repeticiones y con la sobreabundancia de información superflua. Todo ello da al relato una cadencia monótona y le quita dinamismo, pero especialmente le quita capacidad literaria. Sin embargo, como todavía no existía en Marruecos una verdadera industria cultural, la mayoría de los trabajos de esta época se publicaron en los suplementos culturales de revistas al servicio del movimiento. Es el caso del relato de Allam al-Yamí *Ta'asis* (Fundación) publicado en Mažallat al Mağrib en 1937; de *‘Adra’ Almería* (La virgen de Almería) de Abdellah Ibrahim publicado en el suplemento cultural de Al Mağrib en 1938 y los cuentos de Abderrahman Al Fasi *ğaramu šaij* (amores de un viejo), y otros más.

Por otra parte, los escritores activistas del movimiento nacional veían en el relato el lugar donde llevar a cabo su batalla personal contra la ocupación. Es por ello que los temas escogidos sean la resistencia, la independencia, la identidad, la lengua árabe, el patrimonio cultural, etc. El hecho cultural, como dice Qasimi, predomina sobre la estructura del texto y las reglas de estilo. En estos primeros relatos, el protagonista suele ser el héroe nacional, simbólico o real, cuya determinación siempre le lleva al éxito. El tiempo del relato es lineal, y detrás de cada historia debe haber una moraleja o apostilla

armonizadora. La prioridad era que quedara patente la voluntad reformista del autor y la función del lenguaje solía ser informativa, pues se trataba de inculcar en el lector la idea de que nada hay imposible para un espíritu resuelto. Estos relatos no están, sin embargo, carentes de cierta capacidad connotativa donde se daba rienda suelta al suspense y a la épica.

2- La etapa social

La segunda de las etapas que afronta el relato escrito en árabe en Marruecos, se puede llamar: etapa social. Se inicia, precisamente, con el conflicto nacional resuelto. Pues, alcanzada ya la Independencia se empiezan a plasmar las divergencias ideológicas dentro los distintos grupos que integraban el movimiento nacional, y que en su día fueron obviadas en pos del objetivo prioritario: alcanzar la independencia. Es precisamente después de la independencia cuando las divergencias ideológicas entre los marroquíes sobre la dirección que debe tomar la nación estallan manifestándose, en primer lugar, con el conflicto obrero. Las discrepancias ideológicas llegan en esta época a su cénit. Ahora bien, aunque esto no afecta excesivamente al cuento en lo formal, pues el cuento sigue la pauta de la etapa anterior, sí tienen incidencia en los motivos narrativos. Los movimientos de protesta en Marruecos nacen con una fuerza inusitada, y las voces que antes se levantaban contra el ocupante ahora se expresan con el mismo furor reivindicativo contra el gobierno recién creado o contra los grupos políticos o colectivos sociales que consideran enemigos de la patria. Es por ello que los intelectuales tanto reformistas como revolucionarios, laicistas como religiosos, comunistas o partidarios del régimen vigente se erigen en portavoces sociales y culturales de corrientes ideológicas antagónicas, y hacen del cuento su arma de batalla.

Así, si en décadas anteriores el cuento se enfocó hacia la lucha y militancia contra el colonialismo, en esta etapa se centra en denunciar la explotación y la falta de derechos de los trabajadores del nuevo estado recién creado. Abdelžabbar As Shaimi, Mohammed

Zafzaf, Mohammed Berrada, Mohammed Chukri, Driss Ljuri son, entre otros, los máximos representantes de esta etapa y los primeros autores que darán al cuento marroquí su máxima expresión literaria.

A pesar de que el país se había ya independizado políticamente y había síntomas que pronosticaban el éxito del proyectado "Estado nacional", lo cierto es que con la sociedad nueva soñada fueron muchos quienes vieron que con la independencia del país no había cambiado un ápice la situación de los marginados. Esta situación hizo que en el relato el papel del héroe dejaría paso al papel del marginado, representado principalmente por el hombre miserable y desarraigado que con las promesas de una vida mejor abandona el campo y emigra a la ciudad. El marginado no es solo el protagonista de la historia sino que es el narrador de la misma; pues a la manera de la novela picaresca, es el excluido quien se hace escritor de sus propias malandanzas, y comparte espacio creativo con otros cultivadores del género que proceden del funcionariado, y del mundo intelectual y académico.

El cuentista empieza, ahora, a buscar relatos y personajes que sirvan de reflejo de su sociedad, ahondando en personajes estereotipados que puedan servir de símbolos de la realidad profunda marroquí. Al mismo tiempo se insiste en el valor de lo cotidiano, y se produce una interacción entre la oralidad y la escritura. La ironía hace también acto de presencia, y la exhaustividad por el realismo llega hasta el extremo que roza la copia naturalista, siempre concentrándose en el elemento marginal.



En esta etapa, que se inicia en la década de los sesenta, la mujer toma protagonismo en la creación del género. Destacan especialmente Janata Bennuna y Rafiqat At Tabi'a - seudónimo de Zainab Fahmi - que desbrozan el camino para las futuras generaciones de escritoras, y entre medio de unas y otras, se encuentra Zahra Ziraoui que en lo formal y en lo literario sigue la senda de las dos primeras. Si en los años sesenta, la voz narrativa de mujer era una excepción, hoy se puede decir que es casi una tónica, pues el número de escritoras de talento cultivadoras del género se ha incrementado tanto que podemos hablar de que hay paridad con el otro sexo en cuanto a producción y número de autores. Es con la aparición de la mujer en el género cuando se incorporan al relato marroquí muchas de estas causas defendidas desde el ideario de los movimientos feministas.

Quizás sea Mohamed Zafzaf, autor de diez libros de cuentos, el máximo exponente de esta etapa de realismo y uno de sus mayores impulsores, pues aunque su producción literaria se inicia en los años setenta con la publicación, en 1970, de su colección *hiwarun fi laylin muta'ajirin* (diálogo tardío en la noche) lo cierto es que la mayoría de sus textos son recopilaciones de trabajos anteriores escritos en los años sesenta, y cuyo periplo literario concluye con la publicación en 1996 de *Ba'í'atu al ward* (La florista). Sus primeros libros se denominan libros de la infancia, porque con esta denominación se alude a los trabajos del escritor en los que rememora su niñez para construir sus mundos literarios y caracterizar a sus personajes y porque, además, esta denominación sirve también para significar que es en estos años cuando empieza a madurar el cuento marroquí moderno.

En esta etapa, la obra de Zafzaf está caracterizada por cierto tono existencial en el que predomina la temática del sexo y la vida conyugal. Sus preocupaciones temáticas suelen incidir en el modo de vida de la clase proletaria, plasmada en el protagonismo que adquieren en su cuentística la manifestación obrera y los movimientos de lucha. Luego, en Zafzaf se produce un periodo que bien podría

llamarse “del desengaño y la decepción”, en el que parece que Zafzaf encuentra la esencia verdadera de la voz del escritor marroquí: el desencanto. Ese leit motiv del que luego se harán eco muchos de los cuentistas de las siguientes generaciones. En este periodo, los temas son la sequía, el desempleo, las enfermedades terminales, la soltería... Sin embargo, pese al pesimismo que brota de estos trabajos, hay en ellos un afán de libertad y una búsqueda de rebeldía que se plasma en la gran mayoría de los relatos de este periodo, como es el caso del protagonista de uno de sus cuentos, “Antonio” un español cuya lucha contra la injusticia hace que arriesgue su propia libertad que conserva únicamente, e in extremis, gracias a su condición de europeo.

Ya en los setenta, Zafzaf usará sus textos como arma para la crítica de costumbres y la denuncia de los males sociales personificados en la corrupción política, la hipocresía moral, la desigualdad económica, la pobreza y el deterioro de las costumbres. Sus personajes son ahora niños, vagabundos, desahuciados, viudas, viejas olvidadas, prostitutas, vendedores ambulantes, intelectuales frecuentadores de cafés,... Puede decirse que en Zafzaf, el excelente representante de esta etapa social, no hay un protagonista individual sino que su protagonista es todo un colectivo marginado, excluido, que sufre el peso de la realidad y que busca cómo salir de su situación.

3- La etapa estética

En esta etapa, que se puede enmarcar



en el intervalo de los años setenta y ochenta, los escritores unen a la preocupación nacional la preocupación estética. El cuentista no abandona las cuestiones sociales profundas de su entorno, pero ahora las examina trabajando más aspectos formales de su narrativa. Asistimos, por ello, a la creación de nuevas estructuras formales dentro de la cuentística marroquí y a un incremento del interés por parte del lector hacia las cuestiones estéticas no meramente ideológicas. Los juegos literarios y el lenguaje toman protagonismo, y los personajes dejan de ser estereotipos desdibujados de un colectivo, para convertirse en personas identificables y reconocibles con los que uno puede toparse en cualquier esquina. Quien mejor representa esta tendencia es el escritor innovador Ahmed Buzfur.

Es importante advertir que la reflexión cuentística de esta etapa se nutre de la literatura árabe de la catástrofe, nomenclatura bajo la cual se clasifica la literatura árabe que surge después de la derrota árabe contra Israel en 1967. El impacto que dejó en la conciencia del escritor árabe este acontecimiento histórico abrirá un periodo de reflexión sobre el papel que debe desempeñar el escritor y el sentido de la literatura. De esta catarsis saldrá una literatura nueva y reformadora caracterizada, a grandes rasgos, por el fin de la literatura de adhesión ideológica, y la aparición de nuevas tendencias innovadoras en la escritura más comprometidas con las tendencias artísticas que con las doctrinas ideológicas. Es en este periodo cuando el elemento pictórico y musical hace su aparición dentro de la literatura, y es en este momento cuando el cuento deja la calle y entra en la universidad, ya que desde los foros académicos se estimula la difusión del fenómeno literario.

Todo ello conlleva un aumento del número de escritores de cuentos, de lectores. Además, el interés por el cuento procedente de otras literaturas. A grandes rasgos, el cuento de este periodo se caracteriza, en primer lugar, por aunar a la preocupación por lo social una preocupación estética propia del relato experimental, por rebelarse con el

modelo clasicista procedente de Egipto con Mahmud Taymur como máximo exponente, y por la concienciación del escritor de que la literatura es una necesidad. Otra característica de los cuentos escritos en esta época es la apertura que hace la lengua del cuento a la influencia de la expresión cinematográfica, de la literatura oral y la literatura fantástica, la ruptura de la linealidad que ahora se produce en el relato en su concepción espacial y temporal, así como también por la convivencia de lo extraordinario con lo cotidiano, y la fusión del realista con el elemento fantástico. La intertextualidad y la ruptura de la monotonía de la narración, la titulación provocadora, la segmentación y la división del texto en fragmentos narrativos son otros factores de diferenciación que caracterizan el relato de esta etapa.

En esta época nace, también, la crítica literaria, testimoniada por la aparición de estudios críticos dedicados al cuento, especialmente tesis doctorales y trabajos académicos, que acompañan a la publicación de antologías que dan al cuento la categoría de género narrativo independiente. Se pueden citar, en este marco, como primeros trabajos de crítica cuentística las publicaciones de Ahmed Al Yaburi, Nažib Alʿufi, Ahmed Al Madini, Mohammed Al Misbahi...

Citamos, solo como botón de muestra, en este periodo: *Annadaru fi al wažhi al ʿaziz* (La mirada en el rostro amado) y *al ġabir ad daħir*, (Lo oculto y lo aparente) de Ahmed Buzfur, y *Assabatu wa al žarad* (La cosecha y la langosta) de Mohammed ġarnaṭ, ...

4- La etapa experimental

Es la etapa actual por la que pasa la cuentística marroquí, y se inicia en los noventa. Su principal característica es que bajo este periodo se produce el boom del relato en Marruecos paralelo a la eclosión y proliferación de organismos literarios y asociaciones culturales que trabajan sobre el cuento y velan por su desarrollo y difusión. Es denominada etapa experimental porque los narradores actuales siguen un estilo propio, sin dejarse influir por tendencias anteriores ni

agruparse en escuelas, lo que hace que muchos de ellos sean difíciles de encasillar dentro de una corriente u otra.

También, es ahora cuando el éxito del relato marroquí se hace patente por su supremacía sobre otros géneros literarios, al menos en cuanto a edición. Este éxito se debe, quizás, a que la brevedad del género se adapta mejor con el modo de vida contemporáneo del lector que otros géneros literarios como la novela o el teatro. Lo cierto es que son numerosos los escritores y críticos literarios que solían tratar de otras cuestiones los que ahora empiezan a interesarse por el cuento. Ese gusto por lo breve y conciso ha llegado a tal punto que últimamente se ha producido entre los escritores un interés particular por el microrrelato que se empieza ahora a publicar en forma de libros y a multiplicarse.

El éxito en la demanda del cuento, en la última década del siglo pasado y en la primera de este tercer milenio que empezamos, viene dada en gran medida por el aumento del número de lectores, y eso a pesar de que a nivel estadístico el índice de la lectura, en general, en la sociedad marroquí está en franco retroceso como ocurre en otras tantas sociedades, como resultado en parte de la aparición de nuevas fórmulas de ocio vinculadas a las nuevas tecnologías. Además, el nivel del lector en lo que se refiere al cuento marroquí es muy elevado, gracias, en gran medida, a que los lectores están formados por los mismos autores que se integran dentro de asociaciones y organismos interesados por el cuento y que promueven actividades y certámenes para dar a conocer la literatura marroquí a su público natural.

Cabe destacar que el espíritu que establecen los nuevos derroteros del cuento marroquí está orientado hacia una inmersión en la conciencia, para volver al ser, al yo, y entrar y escudriñar en la identidad cultural marroquí de la que se inspira. Este interés por lo local y lo subjetivo convierte a la lengua de la calle en su primer beneficiario, ya que gracias a la diglosia y al pluralismo del mapa lingüístico marroquí, se produce en el cuento

literario escrito en árabe una alternancia lingüística entre las distintas lenguas nacionales, en especial entre el árabe clásico y el árabe marroquí; ese dialecto que alcanza, en estos años, categoría literaria y que conserva a un tiempo la impronta cultural del árabe y la expresividad del lenguaje hablado. El árabe dialectal aparece de pronto para convertirse en el instrumento perfecto para caracterizar al verdadero protagonista del cuento marroquí, el ciudadano corriente. Pues, es mediante su lenguaje como el escritor indaga en su conciencia desvelándonos sus preocupaciones, descubriéndonos sus complejos y mostrándonos sus deseos. Sin embargo, la lengua árabe clásica sigue siendo el eje a través del cual se relata el hecho cultural, pero, ahora, la lengua popular va adquiriendo presencia en el cuento mediante refranes, sentencias, frases hechas, mitos, imágenes, visones, etc.

Otra variante de esta etapa es que el cuentista marroquí contemporáneo deja finalmente de considerar los hechos narrados el elemento principal del cuento y ya no se supedita a la voz narrativa. Es por eso que ahora hacen acto de presencia el metalenguaje, la fragmentación del texto en epígrafes, y la intertextualidad.

A este respecto y en relación con el estado actual del relato en Marruecos, el Grupo de Investigación del cuento en Marruecos, considerado como uno de las principales organizaciones que trabajan en pro del cuento marroquí, establece que el cuento marroquí actual avanza en tres direcciones diferentes:

La primera: hacia una cuentística considerada como instrumento de transformación y lucha social, siguiendo la concepción antigua que derivaba de la narrativa de los sesenta. En esta cuentística el lenguaje se supedita a la anécdota, a la realidad social, y al posicionamiento ideológico.

La segunda: hacia una corriente que rechaza la utilización del cuento para el mero debate ideológico o la concienciación y

adoctrinamiento, y que focaliza su interés por el lenguaje, al entender el lenguaje no solo como medio de expresión literaria sino también como medio de experimentación creativa. Esta corriente como ya vimos tiene sus antecedentes en los años setenta.

La tercera de las direcciones la representa una corriente que todavía no ha terminado de definirse, y dentro de la cual se incluyen varios cuentistas jóvenes que parecen inclinarse, en algún caso, por la literatura de compromiso social sin que por otra parte dominen las herramientas del lenguaje necesarias, y escritores que sin ubicarse en una u otra corriente ensayan nuevas técnicas narrativas inspiradas en los medios de comunicación y el ámbito de la informática. Sin embargo, es de prever que este crisol de influencias termine de definirse en breve estableciendo los rasgos y matices de una nueva corriente.

Podemos decir que estamos, quizás, en el momento de mayor esplendor del cuento en Marruecos, un momento que promete seguir progresando gracias, en gran medida, a que el cuento marroquí se ha liberado de alguna de las cadenas que lo lastraban, sobre todo el peso de la conciencia de clase y la adhesión ideológica del escritor que ha condicionado la calidad de la cuentista de etapas anteriores.

Por otro lado, se ha multiplicado exponencialmente el número de escritoras de cuentos, como Zahra Ramiž, Latifa Labsir, Latifa Baqa, o Aicha Moqit, Zhor Gurrám, Malika Mustadraf, o Fatima Buziyan, Raža At Talbi, Rachida Adnaoui, y un sinfín de otras muchas escritoras como Khadiža Yunsi, Nažlaa Al Baqqali, Fatiħa Aḡrur, Saicha Buržila, que han dejado su impronta en el campo de la publicación cuentística, tratando temas y adoptando estilos de escritura que hasta estos momentos parecían exclusivos para el hombre. La mujer ya no escribe de mujeres para mujeres. El hecho narrado ni siquiera nos llega ahora en voz de mujer. El narrador se hace múltiple, externo y omnisciente, interno y subjetivo, y trata de escapar del dogmatismo. Ni siquiera la voz del relato representa ya, a la fuerza, la voz de la autora. Ahora, los

interlocutores pasan a veces a desempeñar una mera función narrativa, como simples voces del relato. Los protagonistas en el relato de mujer ya no camuflan la realidad o la revisten, sino que describen con frialdad descarnada la realidad sórdida y no edulcoran con juicios de valor ni la deformidad física ni la catadura moral de los personajes. Al contrario, ahora la lengua del narrador exterior omnisciente es más cuidada y clásica, y encontramos, en cambio, que la voz del locutor interior es más audaz y se inspira más en la lengua marroquí de la cotidianidad, y se hace más y más plástica a medida que se acerca a la vida diaria del personaje. Las mujeres narradoras contemporáneas parecen decir al lector de hoy que ya no hay ni una lengua ni una temática específica de mujer, y si esta se produce, debe entenderse como una pose feminista pasajera de una autora más que una realidad generalizada.

La nueva posición de la mujer frente a la literatura se puede ver muy bien en los relatos de la escritora Malika Mustadraf, fallecida a causa de una insuficiencia renal, especialmente en su cuento, "Ma'dubatu damin" (Festín de sangre) en el que trata su propia enfermedad. El relato se nos presenta con una nota explicativa de carácter biográfico en la que menciona, para poner en antecedentes al lector, el hecho de que una hermana suya se aprestó a donar un riñón para que fuera operada y precisa a su vez la fecha en el que la operación tuvo lugar. El relato en cuestión es presentado por dos narradores, el primero relata, en tercera persona, los pormenores de la enfermedad y describe cómo el enfermo acaba por descubrir su enfermedad, contándonos a su vez la actitud y el comportamiento de la gente de su entorno (la familia, la mujer, los vecinos) ante la misma. El otro, por su parte, nos presenta el relato en primera persona y participa de los hechos; es la propia autora que padece la hemodiálisis y que nos cuenta su traumática experiencia con la enfermedad escenificando lo descrito por el primer narrador.

En el relato, el narrador interno no es capaz de hablar de la enfermedad porque acaba de descubrirla y es incapaz todavía de

afrontarla, mientras que el narrador externo, el que presenta los hechos en tercera persona, nos relata fríamente los hechos de una manera aséptica quizás como si quisiera distanciarse del dolor que esta enfermedad le está causando, como si la enfermedad no fuera con la autora, lo cual permite a la escritora hablar de la insuficiencia renal de forma serena, pues conoce la enfermedad y el doloroso proceso por el que ha de pasar el enfermo.

Los narradores se complementan el uno al otro, emplean al unísono una misma voz de protesta, una que no se implica, la del narrador en tercera persona que consciente del alcance de la enfermedad presenta la escena, y otra que se debate, la voz del enfermo que sin saber todavía la gravedad de su estado sufre dolorosamente sus consecuencias. Los narradores se entrecruzan y el lector debe adivinar en qué momento habla cada uno de ellos; pues no hay separación tipográfica entre los discursos de los dos ni indicación por parte de la autora. En este juego de espejos, Mustadraf consigue hablar de su propia enfermedad a través de un personaje que se desdobra en un doble otroyo, el narrador interno y el narrador externo, lo que le permite a la autora distanciarse de esta enfermedad.

La autora evita hábilmente el tono autobiográfico y en esa lucha por distanciarse de lo narrado llega a poner la relación de los hechos en boca de un varón como si quisiera hacer todavía el acontecimiento más ajeno a sí misma. Es gracias a esta técnica de engaño de espejos como el lector siente más el cuento como una denuncia que como el relato de una experiencia propia. Quizás, sea este el mejor ejemplo para mostrar como la técnica narrativa en el relato de mujer ha ido evolucionando en su concepción y consideración hasta alcanzar el rango de expresión estética desterrando el discurso moralista propio de otras épocas.

Conclusión

Podemos decir, parafraseando los asertos que definen Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares para valorar la categoría de una cuentística, que el cuento literario

marroquí actual escrito en árabe cumple con esa ley que dice que una cuentística para ser buena debe, de alguna manera, rebasar los límites de la localización, aunque su tema parezca reducido a un cierto espacio geográfico muy específico. Si hablamos de su operatividad semántica, el cuento literario árabe marroquí traspasa las perspectivas del tiempo y el espacio particulares. Su planteamiento se encauza casi siempre hacia lo universal y como todo buen cuento, el marroquí apunta hacia un lector universal no limitado por variables históricas.

Bibliografía consultada

AS SHAIMI, Abdelyabbar. (1988). *Al mumkin mina al mustahīl* (lo posible de lo imposible), Ed. Annajah al yadida, Casablanca.

BOUZFOUR, Ahmed. (2000). *azzarāfa al muchtaʿila, qirāʿāt fi al qiṣṣa al maġribiyya al hadīta* (La jirafa ardiente, lecturas en el cuento marroquí moderno), Sociedad de Edición y

Distribución Al Madaris, Casablanca.

(2009). *Diwan Simbad*, Publicaciones del Grupo de investigación sobre el cuento en Marruecos, Facultad de Letras Ben Msik, Casablanca.

MUSTADRAF, Malika. (2004). *Trant Sisse* (Treinta y seis), Publicaciones del Grupo de investigación sobre el cuento en Marruecos, Facultad de Letras Ben Msik, Casablanca.

YABOURI, Ahmed. (2005). *Taṭawwur al qiṣṣa fi al maġrib marhalat at taʿsīs* (La evolución del cuento en Marruecos, la etapa de la fundación), Publicaciones del Grupo de investigación sobre el cuento en Marruecos, Facultad de Letras Ben Msik, Casablanca.

VV. AA. (2010). *Tahawwulāt al qiṣṣa al hadīta fi al maġrib* (Cambios del cuento moderno en Marruecos), Publicaciones del Grupo de investigación sobre el cuento en Marruecos, Facultad de Letras Ben Msik, Casablanca.

TÁNGER ENTRE RUBÉN DARÍO Y ROBERTO ARLT

Rajaa Dakir . Universidad de Casablanca

Tánger es una ciudad que ha fascinado desde siempre a viajeros, poetas y también a escritores extranjeros, quienes intentaron describir tanto el espacio como el vivir cotidiano de la gente.

En este trabajo hablaremos de lo que han escrito dos ilustres autores latinoamericanos que han viajado por España y por Marruecos y han dejado testimonios e impresiones sobre Tánger, un espacio totalmente diferente de su tierra madre.

El poeta nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento o Rubén Darío (1867-1916) es conocido sobre todo como poeta representativo del modernismo literario en lengua española, pero muy poco conocido como prosista y periodista. Trabajó para varios periódicos y revistas¹, y escribió brillantes crónicas.

En cuanto al segundo, Roberto Godofredo Christophersen Arlt hijo de un inmigrante prusiano y una italiana, nació en Buenos Aires el 2 de abril de 1900. Trabajó en un periódico local, fue ayudante en una biblioteca, pintor, mecánico, soldador, trabajador portuario y manejó una fábrica de ladrillos. Publicó *El juguete rabioso*, su primera novela, en 1926; por entonces comenzaba también a escribir para los diarios *Crítica* y *El mundo*.

Las crónicas de Darío sobre el mundo árabe en general y sobre Tánger en particular, fueron recopiladas en su

¹ *El ferrocarril y El porvenir* en Nicaragua, *El imparcial* en El Salvador, *La tribuna*, *El tiempo*, *La nación*, *La prensa* en Argentina, etc...

libro *Tierras solares* (1904)² mientras que once de los cuentos que reunió en su libro *El criador de gorilas* (1941)³ sucedieron en Marruecos.

Muchos puntos comunes unen a



estos dos autores; el primero y el más importante es el hablar de Tánger. Los dos hicieron el viaje en el siglo XX (Darío en 1904 y Arlt en 1935) y los dos escribían para el público argentino. Sin embargo, es necesario precisar que la visita de Darío fue muy breve contrariamente a la de Arlt. Además, el primero sólo recaló en la ciudad de Tánger, mientras que el segundo conoció y visitó muchas otras ciudades de Marruecos (Larache, Ouazan, Fez...).

Pero para los dos Tánger es una ciudad exótica. Darío empieza su relato de viajero en el "...vapor inglés llamado: Gibel Musa"⁴ que lo llevó a la ciudad,

² DARÍO, Rubén (1904). *Tierras solares*. Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera, Leonardo Williams editor, 67p. (en PDF)

³ ARLT, Roberto (2012). *El criador de gorilas*. La Coruña: Ediciones del Viento, p. 141 (en PDF)

⁴ DARÍO, Rubén, *op. cit.*, p. 42

trasladando así a su lector desde el principio a un ambiente casi fantástico en el que se mezcla lo pintoresco con lo exótico en perfecta armonía. En este vapor viajan “moros, judíos de distintos



aspectos, blancos, morenos de ropaje oscuro o de vestidos vistosos”⁵. Su crónica sobre Tánger o “la ciudad blanca” como la llama, se inicia desde luego con una descripción física de las personas encontradas en el vapor muy similares, según Darío el cronista, a algunos personajes bíblicos: “Había ancianos de largas barbas blancas, semejantes a los Abrahames de las ilustraciones bíblicas, y mocetones robustos, hombres de facés serenas y mediativas, mercaderes... cabezas con fez, con turbante, con capuchón.”⁶

Una vez en la ciudad, vista con ojos curiosos, el viajero contempla y admira esta gran variedad de rasgos típicamente árabes y sobre todo musulmanes para quienes el acto religioso se convierte en soporte de la vida diaria: “El canto o más bien recitado del muezzin es de esas cosas que no se olvidan cuando se las oye. En lo profundo de la sombra nocturna, o a la hora del crepúsculo, o bajo la maravillosa luna que brilla sobre zafiro celeste, su voz, en un ritmo repetido y único, confía al viento y promulga al

mundo que Alah es grande. Esta campana humana que llama a la oración y que recuerda a las razas más creyentes del orbe la omnipotencia del Dios poderoso, es de lo más impresionante intelectualmente que se puede todavía encontrar sobre la faz de la tierra”⁷. La profunda espiritualidad de la gente fascina a Darío y lo marca profundamente porque, por una parte, se relacionan con un mundo totalmente diferente del suyo, y por otra, le recuerda el ambiente de *Las mil y una noches*, libro que inspiró a muchos escritores latinoamericanos; a este respecto Darío dice: “Me siento por primera vez en la atmósfera de una de mis más preferidas obras...”⁸.

Lo mismo ocurre con Arlt, quien ofrece a sus lectores una especie de relatos inspirados en *Las mil y una noches*. Son historias de musulmanes, judíos y cristianos en un mundo medieval en pleno siglo XX, que procuran crear un abismo del presente y el pasado. Es el mismo mundo medieval del cual habla Darío al constatar que: “...el Marruecos contemporáneo es siempre el imperio moro del siglo duodécimo, con su organización feudal, su lujo y sus artes exquisitas”⁹. En Tánger hay una mezcla de árabes, de moros, de europeos. Esta heterogeneidad ofrece un paisaje tan irreal como poético a la vida en esta ciudad de aspecto fantástico, según los dos autores.

En el cuento titulado “*Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte*”, Arlt describe: “Una muchedumbre cubierta de verticales colores cruzaba el zoco de ed-Dajel. Mujeres con pantalones y fumando largas boquillas.”¹⁰. He aquí una aproximación superficial y libresca a

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*, p. 46

⁸ *Ibíd.*, p. 42

⁹ *Ibíd.*, p. 42

¹⁰ ARLT, Roberto, *op .cit.*, p. 65

la cotidianidad tangerina que deja evidente tan solo la imagen de un mundo enormemente extraño y alejado culturalmente del cuentista.

Darío ofrece una descripción similar hablando del mercado de la ciudad: “El gran zoco es un vasto cafarnaum, un hervidero de colores y de figuras bizarras, una colección rara, para el extraño, de escenas pintorescas. He aquí las caravanas en reposo, después de haber cruzado el desierto para traer las mercaderías de lejanas comarcas. Los camellos, que hasta hoy había visto tan sólo en jardines zoológicos, en la bohemia de los circos errantes, los camellos, feos y misteriosos, cantados tan bellamente en los versos de Valencia, están aquí en su ambiente y bajo su cielo, unos echados, otros de pie, tristes, esfinges, jeroglíficos...; y junto a ellos, sudaneses de carbón, beduinos de gestos fieros, entre bultos y amontonamientos de cosas heteróclitas. Más allá, mulas, caballos desensillados o con las consabidas monturas rojas. Y un mundo de gentes diversas, un andante museo de biología comparada, y una variedad de vestimentas y de tintes que sorprenden e interesan...”¹¹.

El lector se halla, a fin de cuentas, ante un mosaico monumental de gentes y animales, de lugares llamativos y de colores variados. La visión que se ofrece aquí es colorida, novelesca y dominada por lo personal y lo misterioso, abre muchos caminos de imaginación y traslada hacia otros mundos diferentes. En el cuento citado de Roberto Arlt “*Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte*” se menciona igualmente un ejemplo de convivencia entre animales y humanos: “Un asno pequeño se detuvo junto a su mesa. Piter le acercó un terrón de azúcar al hocico. El animalito lo recogió alargando el belfo. De pronto apareció

un campesino que espantó al jumento con grandes movimientos de brazos”¹²

Los vestidos de la gente son motivos que aumentan la carga folklórica de los dos textos. En el cuento de Arlt hay: “...Funcionarios con turbante violeta, esclavos de piernas desnudas, aguateros con un odre negro suspendido a un costado, niños de tahona cargando una tabla con panes sobre la cabeza.”¹³. Y en el espacio descrito por Darío: “...Los vestidos hacen sus juegos de color en la plaza hormigueante. Ya es el jaique blanco, ya el jaique rosado, ya el jaique verdoso, ya el jaique oscuro o leonado; ya el amplio albornoz majestuoso, ya los mil turbantes de varias formas. Veo turbantes rojos en el centro, y alrededor blanquísimos, en un pesado retorcimiento de telas; turbantes blancos de centro negro; turbantes todos negros y turbantes todos blancos; y unos que parecen hechos con camisas viejas y otros que parecen gordas trenzas de fulares de lujo...”¹⁴. Aquí se nos ofrece la descripción de un paisaje y gente exóticos que se definen por lo que llevan: vestidos de diferentes colores y curiosas formas, que oscilan entre lo inhabitual y lo insólito. Para Darío, la categoría social se determina gracias al vestido que uno lleva. Por eso constata que hay: “Una tela es áspera y pobre; otra os da idea del gran señor que la lleva, por los tejidos de oro que brillan en la ondulante seda o preciosa lana. Hay albornoces que indican una categoría. Hay babuchas ricas y babuchas miserables”¹⁵.

La mirada y el ojo son los principales puntos de enfoque de los dos autores, los cuales centran la atención en lo pintoresco, en los espacios diferentes de los lugares en que han

¹¹ DARÍO, Rubén, *op. cit.*

¹² ARLT, Roberto, *op. cit.*, p. 65

¹³ *Ibíd.*, p. 65

¹⁴ DARÍO, Rubén, *op. cit.*, p. 47

¹⁵ *Ibíd.*, p.47

vivido como lo confiesa el poeta nicaragüense cuando afirma "...y paso entre este mundo tan diferente al mundo en que he vivido, con la sensación de estar en un ambiente de fantasía"¹⁶. La mezcla de colores y la convivencia de humanos con animales es algo que marcó no solo a estos autores objeto de nuestro estudio sino a todos los que han escrito sobre Marruecos y recuerdo principalmente las escrituras europeas decimonónicas que han precedido al protectorado tanto español como francés.

Por su parte Roberto Arlt dice en el cuento titulado "*La cadena del ancla*": "Cuando a fines del año 1935 visité Marruecos, el tema general de las conversaciones giraba en torno a las actividades de los espías de las potencias extranjeras. Tánger se había convertido en una especie de cuartel general de los diversos Servicios Secretos. Se trata del Tánger de la época internacional, nido de espías y buscavidas. Una ciudad «donde es ventajoso tener una mala reputación»¹⁷. Y nos va guiando poco a poco por el laberinto misterioso de las medinas, por lo cotidiano, tanto a través de escenas callejeras como a través de paisajes y humanos de carácter folklorista.

Aunque Darío visitó la ciudad de Tánger años antes, evoca el mismo ambiente folklórico y misterioso presente en la obra de Arlt. Así los relatos de ambos autores pretenden desembocar en el conocimiento de esta civilización y mentalidad totalmente diferente de la suya. Mediante las minuciosas descripciones de los lugares, de las calles, de las plazas y de los mercados, los dos autores coinciden en construir un texto muy sugestivo que oscila entre la fascinación y la crítica implícita. Pasan

con elegancia de la ironía a la grave reflexión, de la superficialidad del comentario pasajero al psicologismo de los pueblos -propio de la retórica del viaje-, del chisme galante al comentario perspicaz. Describen a vendedores ambulantes de babuchas y de cueros curtidos a los hombres de turbante, el turbante que llamó la atención de los dos autores siendo una marca de la identidad árabe .



Arlt incluso titula uno de sus cuentos "*El hombre del turbante verde*"¹⁸ mientras que Darío utiliza sucesivas sinécdoques relacionadas con el turbante: "...ya los mil turbantes de varias formas. Veo turbantes rojos en el centro, y alrededor blanquísimos, en un pesado retorcimiento de telas, turbantes blancos de centro negro, turbantes todos negros y turbantes todos blancos..."¹⁹.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ ARLT, Roberto, *op. cit.*, p. 35

¹⁸ ARLT, R., *op. cit.*, p. 51

¹⁹ DARÍO, R., *op. cit.*, p. 47

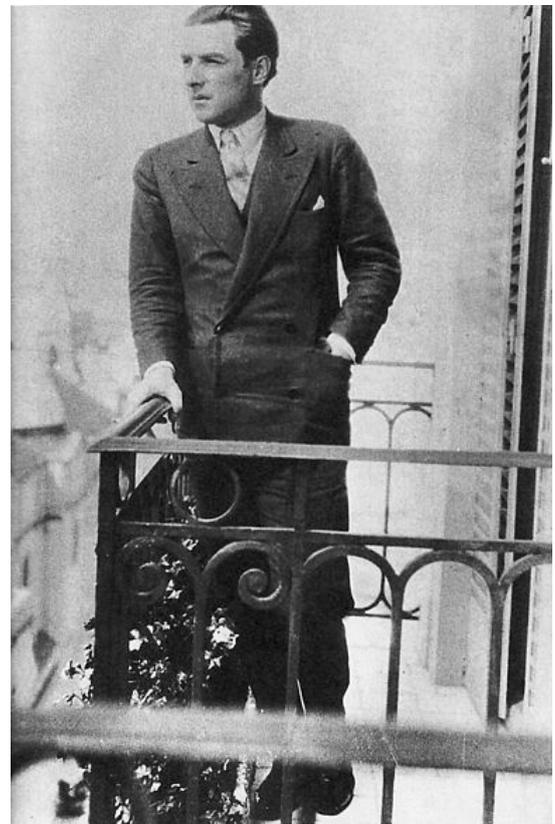
El jaique es también otro vestido pintoresco y exótico muy propio del mundo descrito por el poeta modernista, ya que existe el jaique blanco, el jaique rosado, el jaique verdoso, el jaique obscuro o leonado. A veces y para escapar a la superficialidad, Darío intenta ofrecer a sus lectores meditaciones sobre las diferencias entre los marroquíes, por una parte, y los europeos y americanos por otra, y constata que las dos son totalmente diferentes y esto se debe a sus respectivas referencias religiosas: “y comprendo la inmensa distancia que hay entre esos espíritus de creyentes y fatalistas musulmanes y las almas de Europa y América; entre esas razas del animal humano llenas de ferocidades, de noblezas, de arrojos, de vicios y de virtudes naturales, y las razas nuestras que el progreso y la civilización han llenado de artificialidad, de sequedad y de desencanto”²⁰. Pero esto no hace más que aumentar la carga exótica del relato y desemboca en una gran superficialidad y dogmatismo.

En Tánger se encuentra con Mohamed ben Brahim, “...un moro de letras, que ha viajado por Francia, Italia y España...”²¹. Es de “aspecto más bien europeizado y es conocedor de la literatura española.”²². Gracias a esta persona, el poeta subraya con humor los contrastes culturales que sienten los marroquíes que viven entre la fascinación por Europa y las prohibiciones impuestas por su religión: “...pero él es un creyente que conoce muy bien su religión, y las condiciones que hay que llenar para que los pecados sean perdonados y sea abierto el mahometano paraíso: él peca y luego va a la Meca. No ha faltado, desde hace tiempo una sola vez a la consagrada costumbre, obligatoria para todo buen

musulmán y así Alah le reconoce digno.”²³

En el cuento de Roberto Arlt titulado “*Halid Majid El Achicharrado*”: “El joven Dais el Bint Abdalla se había ido enamorando. Secretamente pensaba en renunciar a la religión musulmana, en cambiar la chilaba, las babuchas y el fez por un correcto traje europeo y un hongo discreto, y abandonar a su familia para ir en seguimiento de Enriqueta Dogson.”²⁴. Son dos ejemplos que evidencian la oscilación de los tangerinos de las dos obras entre la tradición y la religión por una parte y la fascinación de la modernidad y del ejemplo europeo.

En cuanto a las mujeres, en la crónica del nicaragüense son casi invisibles. Escribe: “¿y las mujeres? yo no he visto sino tales envoltorios blancos, pobres viejas, que como todas las mahometanas, tenían el pudor



²⁰ *Ibíd.*, p. 47

²¹ *Ibíd.*, p. 44

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

²⁴ ARLT, R., *op. cit.*, pp. 6-7

oriental de la cara. A una jovencita alcancé, en un descuido, a verle el rostro por un lado; era hermosa, mas me pareció que estaba tatuada en la mejilla²⁵. Pero en los cuentos de Arlt las mujeres tienen una fuerte presencia y sus nombres aparecen desde el título: por ejemplo, tanto Rahutia como Zubeida poseen un poder desmesurado.

La primera en el cuento "*Rahutia la bailarina*": "Había bailado en Taza, la ciudadela de los bandidos; conocía todos los bebedores de té, desde Uxda, Rabat, a Tremecén. Un cadí enloqueció al perderla. Aunque su carrera de bailarina había comenzado en los tugurios de Tánger, que están arrimados a las murallas de la época de la dominación portuguesa, su sensibilidad dolida la había convertido en una danzarina que hacía aullar a las masas cuando se presentaba en los tabladillos... Ésta era la mujer por quien se había perdido El Mokri. El Mokri había ido a Fez, encargado de una misión oscura acerca del Sultán. Conoció a Rahutia en un cabaret y perdió la cabeza. Un mes después se ahorcaba en la casa de la bailarina... Pero después de siete años volvió a Tetuán..."²⁶. Al final del cuento esa mujer logra matar al hermano del Mokri que la perseguía para vengar la muerte de su hermano: mujer peligrosa y poderosa. En cuanto a Zubeida, harta de su marido, se le ocurre una idea demoníaca para matarlo y liberarse. Tenía a una esclava muy enigmática: "Una negra gigantesca como tres barriles encimados se detuvo brevemente a su lado. Tenía el rostro cubierto con un paño blanco... Finalmente entraron en una callejuela resplandeciente."²⁷ Gracias a la ayuda de esta esclava y cómplice logra ponerse en contacto con Peter para

llevar a cabo su proyecto homicida. Este último intentando convencerla de renunciar a su proyecto le habla del posible riesgo que ella corre. No obstante, ella, segura de sí misma, le responde: "En Tánger ya no se corta la cabeza a las mujeres..."²⁸

Es de advertir que el folklorismo de Tánger adquiere su punto culminante, para ambos autores, con este dato tan increíble y violento que sitúa al lector en un ambiente cruel y salvaje en los cuentos de Arlt. Mientras que en la crónica de Darío el ambiente nunca deja de ser pintoresco y nada habitual.

Tal es el caso por ejemplo de la descripción que hace Darío de los encantadores de serpientes, de los Aissaouas que "hacen terribles proezas"²⁹ y del contador que reúne a su alrededor a un grupo de gente totalmente absortos por su relato. La fascinación llega a su punto culminante cuando el nicaragüense afirma con exotismo: "Mirad si un artista, en estas tierras, tiene en donde ver aparte, seres aparte, y soñar su sueño, aparte..."³⁰. Para el poeta se trata de un país de sueño susceptible de estimular una inspiración artística muy rica.

Al final de su crónica sobre Tánger, Darío revela algunas de sus influencias literarias y confiesa implícitamente que sus prejuicios sobre esta ciudad vienen del impresionante mundo de *Las mil y una noches*: "Al partir de ese lugar y de este país en donde jamás un tholva leerá un libro de Nietzsche, vuelve a mi memoria el libro maravilloso, el libro glorioso, a quien se debe tanta magia, tanto color, tantas sanas alegrías y visiones interiores, el adorable Alf laila oua laila –Las mil y una noche- que empieza: "Está referido – pero Alah es

²⁵ DARÍO, R., *op. cit.*, p. 47

²⁶ ARLT, R., *op. cit.*, p. 13

²⁷ *Ibíd.*, p. 66

²⁸ *Ibíd.*, p. 67

²⁹ DARÍO, R., *op. cit.*, p. 47

³⁰ *Ibíd.*, p. 47

más sabio y más cuerdo y más bienhechor – que había – en lo que transcurrió y se presentó en la antigüedad del tiempo y el pasado de la edad y del momento – un rey entre los reyes de Sassan en las islas de la India y de la China...”³¹. El texto de Darío se cierra con estas palabras, dejando libre la imaginación del lector para viajar por mundos todavía más fantásticos y exóticos.

En resumidas cuentas, Tánger es el espacio de la otredad diferente y por lo tanto, el lugar de la atracción exótica. Si el poeta modernista quiso cambiar su zapato por una babucha, Arlt aparece en una famosa foto vestido de marroquí con chilaba y turbante, pero con los zapatos occidentales y su famoso cigarrillo en la mano: o sea una parodia del tangerino.

Tanto Darío como Arlt han tenido la oportunidad de descubrir un mundo diferente y maravilloso. Pero creemos que vinieron con clichés previos sobre Tánger o por lo menos sobre Marruecos en general, sabiendo que el exotismo estaba muy de moda en el siglo XIX. En sus *Tierras solares* Darío habla de muchas figuras conocidas por su tratamiento de temas exóticos como Washington Irving o Flaubert, quienes contribuyeron a la generación del tópico del exotismo español, por lo cual pensamos que el viaje de ambos escritores no ha hecho más que reforzar ideas preestablecidas sobre Tánger.

Bibliografía

ARLT, Roberto (2012). *El criador de gorilas*. La Coruña: Ediciones del Viento (en PDF)

BORRE, Omar (2005). *Roberto Arlt, vida y obra*. Buenos Aires: Planeta

DARÍO, Rubén (1904). *Tierras solares*. Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera, Leonardo Williams editor (en PDF)

HERNÁNDEZ, Domingo-Luis (1995). *Los cuentos de Roberto Arlt*. Universidad de La Laguna

LUCENA GIRALDO, Manuel y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “Caminar escribiendo: expansión europea y literatura de viajes” en *Revista de Occidente*, nº 290

[http://.ortegaygasset.edu/revistadeoccidente/articulos\(260\)Presentaci.pdf](http://.ortegaygasset.edu/revistadeoccidente/articulos(260)Presentaci.pdf)

VARGAS LLOSA, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, Tesis universitaria 1958, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias humanas, Instituto de investigación humanística.

-VV.AA. (2006). “L’exotisme, l’exotique, l’étranger” en *Carnet de l’exotisme*. Paris : Kailash éditions.

³¹ *Ibíd.*, p. 48

Poética y teatralidad en el *Romance sonámbulo* de Federico García Lorca

Samuel Begué Bayona
IES Isabel de Villena. Valencia

El *Romance sonámbulo* es seguramente el poema de Federico García Lorca más leído y García Lorca sea probablemente, el poeta español más conocido y apreciado por los hispanistas marroquíes. Este poema no suele faltar en ninguna antología; ya sea del poeta, de la generación del 27, o de poesía hispánica. Numerosos son los músicos y cantantes que lo musican e interpretan. A sus noventa años³², conserva toda su fuerza, y en cada lectura, nos sigue conmoviendo; conserva toda su magia, y nos sigue sorprendiendo.

Desde antes de su publicación en 1928, el *Primer romancero gitano* ha atraído la atención del público y de la crítica. Desde sus primeros poemarios, Lorca fue considerado el poeta más representativo de su generación³³ y es lógico que su obra también se leyera como manifiesto de la nueva poesía. Para algunos era demasiado conservadora, demasiado formalista, demasiado folklórica para lo que debía ser una poesía de vanguardia.

En 1937, Rafael Alberti, en el prólogo a una nueva edición³⁴ del *Romancero gitano*, elogiaba y enfrentaba el *Romance sonámbulo* (romance dramático para él), a otros dos grandes renovadores del romance. Por un lado al romance lírico de *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez y por otro a la renovación del romance narrativo de *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado.

³² La Universidad de Indiana conserva un manuscrito de puño y letra del poeta fechado el 2 de agosto de 1924. Es una versión muy semejante a la de la primera edición (Revista de occidente 1928). Algunas de nuestras reflexiones tienen su origen en la lectura de una copia de este documento.

³³ Por citar un ejemplo, en su edición del 8 de agosto de 1928, La Voz de Madrid, en primera página, celebra la aparición del *Romancero gitano*. Considera que Lorca "Es el poeta mejor dotado de la generación a la que pertenece".

³⁴ "Palabras para Federico", en F. García Lorca, *Romancero gitano*, Barcelona, Nuestro Pueblo, 1937.

Esta interpretación del romance sonámbulo desde la teatralidad, sugerida por el menos intelectual de los componentes de la generación del 27, nos invita a una lectura dramática, complementaria a la lectura narrativa del romance y a la lectura lírica del poema. Así pues, comenzaremos por preguntarnos hasta qué punto es un romance, o qué es además de un romance.

Pedro Salinas destacaba, en febrero del



36, el valor dramático de la obra lírica de Lorca. Se preguntaba: "¿Puede hablarse realmente en Federico García Lorca de poeta dramático y de poeta lírico como entidades diferentes?" Sustentaba la negación de la pregunta anterior con el ejemplo de la canción del jinete y afirmaba "Desde sus primeros libros de poesía, particularmente en el *Primer romancero gitano*, 1928, y el *Poeta del cante jondo*, 1931, se sentía tras las formas líricas una violenta palpación dramática."³⁵

Las diferentes ediciones del romance no son iguales. Algunos lo editan ajustándose a la

³⁵ Pedro Salinas, *Dramatismo y teatro en Federico García Lorca*. En Literatura española siglo XX, Alianza editorial 4ª ed. Madrid 1980.

definición de romance³⁶ (tirada de versos octosílabos). En consecuencia, lo editan sin separaciones, sin los asteriscos que en otras ediciones separan sus partes. No podemos saber si se edita de esta manera por un criterio editorial (ajustarlo a la página) o crítico. En todo caso creemos que se debe respetar el criterio del poeta que lo concibió con estas separaciones³⁷.

Formalmente, estas separaciones coinciden con lo que podríamos considerar escenas desde un punto de vista teatral (retomando la intuición de Alberti) o episodios si nos atenemos al carácter narrativo de los romances. Responden, además, a una profunda reflexión formal de la composición por lo que deben ser respetados. La estética del 27 no abjura de las estrofas tradicionales, pero no es menos cierto, que no las considera un molde inamovible, sino un componente más de la expresión poética. El poema está compuesto en seis partes o escenas con la siguiente estructura temática que después justificaremos:

- I = 12 versos (4 + 4 + 4)
- II = 12 versos (4 + 4 + 4)
- III = 28 versos [(4 + 2) + 4 + (4 + 2) + (2 + 4)]
- IV = 8 versos (4 + 4)
- V = 12 versos (2 + 4 + 4 + 2)
- VI = 14 versos (6 + 4 + 4)

Christoph Eich, al analizar la estructura externa de la *Casada infiel*, aboga por su estructura estrófica y la considera trasladable al resto del *Romancero gitano*. Concretamente propone la cuarteta, íntimamente relacionada con la copla popular. "Hasta qué punto ha

³⁶ Por ejemplo, Francisco Rico en su antología *Mil años de poesía Española*, Ed. Planeta, Barcelona 2011. También, Miguel Díez y Paz Díez, *Antología comentada de la poesía lírica española*, 2ª edición, Ed Cátedra, Madrid 2006; estos últimos utilizan la raya para marcar el diálogo.

³⁷ Arturo del Hoyo en la nota a este romance dice: "Este romance está dividido en partes, separadas por asteriscos, tal como lo presentamos aquí. A veces en determinadas ediciones, la coincidencia del final de una parte con el final de la caja de la página ha ocasionado la pérdida del asterisco. En el *Primer Romancero gitano* (1928) se perdió el que separaba a las partes primera y segunda ..." Obras completas. 22ª ed., Aguilar, Madrid.1986. Todas las citas de Lorca de este artículo remiten a las páginas de esta edición.

obrado Lorca conscientemente en tal división de estrofas es cosa que no nos atrevemos a determinar. En todo caso, esta articulación en cuartetas la encontramos en todas las composiciones del *Romancero Gitano*, aunque a menudo interrumpida y nunca llevada a efecto con tanta consecuencia como aquí."³⁸ Estructuralmente *La Casada infiel* no es un romance, puesto que la asonancia se da en los versos impares, con ello queremos destacar que Lorca sí buscaba la evolución de las formas tradicionales.

Desde la perspectiva narrativa, el romance apenas sobrepasa la anécdota: un jinete huye mortalmente herido, probablemente de la guardia civil, y busca refugio en la casa de su antigua enamorada que murió ahogada. En el poema hay más descripción y diálogo que narración.

Desde la perspectiva lírica, es un poema rico y complejo. Son abundantes las hipálages, las imágenes visionarias, los símbolos. La dificultad interpretativa de estas figuras aumenta porque, en ocasiones, se fusionan en una sola expresión. Por otra parte, conviven con recursos propios de la lírica popular como las reiteraciones y los paralelismos. Todo ello en un verso de métrica popular y sencilla. Tradición e innovación, poesía popular y poesía cultivada, perfectamente armonizados: esencias de la poesía de Federico García Lorca.

El *romance sonámbulo*, desde su primer verso, nos sitúa en los límites del lenguaje formal. Nos exige, de inmediato, abrir nuestra imaginación. No es pues de extrañar las diferentes interpretaciones³⁹ que despierta su lectura.

³⁸ Christoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, 2ª ed. Ed. Gredos, Madrid 1976. pág. 19.

³⁹ María del Carmen Hernández Valcárcel, en *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Gredos, Madrid 1972 recoge diferentes significados propuestos para explicar el valor del color verde: para Arturo Barea es el verdín del agua; para Gustavo Correa, verde color de los gitanos, para Francisco García Lorca se produce una personificación del verde hasta la interlocución (esta última rechazada por la autora).

En su conferencia lectura del *Romancero Gitano*, Lorca eligió algunos versos del *romance sonámbulo* como ejemplos de lo inefable, incluso místico, del lenguaje de la poesía. Negándose a explicar sus metáforas desde la realidad⁴⁰. Ningún mago revela sus trucos, y el poeta, mediante el poema, ya ha alcanzado el mayor grado de expresividad que le es posible, por lo tanto no puede ofrecer una explicación mejor que sus versos. Sin embargo, sus palabras tantas veces repetidas, han contribuido a oscurecer el poema y engrandecer su aura de misterio.

Sin embargo, Jorge Guillén nos apunta las claves para acercarnos a la comprensión de la metáfora lorquiana: "Idea es aquí signo de realidad en estado de sentimiento. La realidad está representada, pero no descrita según un *parecido* inmediato. Realidad, no realismo. Y el sentimiento, sin el cual no hay poesía, no ha menester de gesticulación. Sentimiento, no sentimentalismo, que fue condenado entonces como la peor de las obscenidades."⁴¹

Pretendemos fundamentar nuestro análisis e interpretación en una lectura del romance desde su fuerza dramática, analizar sus recursos estilísticos como símbolos escénicos. Acercarnos a su significado desde la luz de otros versos en los que Lorca expresa esos mismos sentimientos. En definitiva, pretendemos comprender de dónde proviene la fuerza expresiva del romance. Comprender mejor su lenguaje simbólico y connotativo. Federico García Lorca alertaba sobre las tres voces que siempre debía escuchar el poeta: la voz de la muerte, con todos sus presagios, la voz del amor y la voz del arte. En el *romance sonámbulo* estas tres voces se escuchan claras y rotundas.

Primera escena

Se inicia el romance con un conjuro: *Verde que te quiero verde*. El viento, las ramas, el pelo, la baranda se tiñen de verde. Nada escapa a la fuerza del conjuro que se repetirá hasta cinco veces a lo largo del poema. La naturaleza se transforma en un paisaje extraño, fantástico e inquietante. Como todo conjuro, debería aumentar su fuerza en cada repetición, aumentar su capacidad de invocación y de evocación.

En este primer verso el yo poemático se dirige al "verde" mediante un vocativo⁴². El color se personifica y es interpelado: tanto por el vocativo como por el pronombre "te". Pero, ¿por qué quiere, el poeta, que el verde sea verde? Acaso, porque el color se ha difuminado en la oscuridad de la noche. Quizás, porque es el color macilento del cadáver y no el verde de la primavera, el de la vida. El verso es un grito desesperado para esquivar la muerte. Como en el romance inicial del *Romancero Gitano*, el poeta quiere ahuyentar a esa "bailarina mortal" que es la luna:

*Huye luna, luna, luna.*⁴³

Sin embargo el verde de la muerte se extiende con el viento, inevitable y trágicamente. El grito es, por tanto, desesperado: muerte, quiero que seas vida.

En las elegías de Lorca, es habitual la reiteración de un verso, a modo de letanía o rezo. Con este recurso, el poeta representa, por una parte, la fuerza inevitable de la muerte. No siempre estas reiteraciones son completas o idénticas. Los cambios siempre adquieren gran fuerza significativa.

*Caballito negro,
¿Dónde llevas tu jinete muerto?
(...)
Caballito frío,
¡Qué perfume de flor de cuchillo!*⁴⁴

⁴⁰ Al respecto de *mil panderos de cristal/ herían la madrugada*. decía Lorca "los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado. Y está bien que así sea. El hombre se acerca, por medio de la poesía, con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio. Obras Completas III, pág. 343.

⁴¹ Jorge Guillén *Lenguaje de poema, lenguaje de una generación* en *Lenguaje y poesía*, 2ª edición, Alianza Editorial, Madrid 1972, pág. 187.

⁴² Más adelante justificaremos esta aseveración desde la sintaxis y la especial puntuación de los originales del poeta.

⁴³ Verso que se reitera en el romance.

*¡Que no quiero verla!
(...)
¡¡Yo no quiero verla!!⁴⁵*

Estas reiteraciones siempre son dramáticas, y, en cierta manera, son, además, una negación de la muerte. El poeta no la acepta, se resiste, no quiere resignarse. Mientras él no vea la sangre, Ignacio sigue vivo. No quiere contribuir a su muerte siendo testigo de ella. El último "yo", enfático, aleja al poeta de la aceptación de la muerte del ser querido.

Continúa la estrofa con una antítesis *mar/montaña* que concentra el dolor de la ausencia, la desesperación de la espera inútil. Al igual que el caballo y el barco, los amantes no se pueden encontrar. Ella en la quietud de su espera, él en su continuo cabalgar por la sierra. Ella, flotando como un barco inmóvil:

*El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.⁴⁶*

A continuación, Lorca nos describe al personaje femenino, soñando en su baranda. Pero por la sombra en su cintura, por el color de carne y pelo, y por su mirada fría, comprendemos que está muerta. Sombra⁴⁷ y frío son atributos habituales de la muerte, y el verde también lo es en la simbología lorquiana.

*Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.*

En los siguientes ejemplos podemos comprobar como el verde para Lorca es, a veces, un color de muerte y se contrapone a la lozanía de la vida. La muerte marchita el cuerpo y lo tiñe.

Un chorro de venas verdes⁴⁸

Trompa de lirio por las verdes ingles⁴⁹

Y tú, arriba, en lo alto, verde y frío,⁵⁰

Los muertos llevan alas de musgo.⁵¹

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo.⁵²

Es habitual relacionar el color plata con la luna. Así pues sus ojos no sólo es que estén blancos sino que además la luna (la muerte) está en ellos.

La primera escena del romance culmina con una personificación del mundo (las cosas la miran), mientras ella, en la muerte, ya no puede mirar. Hasta las cosas tienen más vida que la gitana. Todo ello ocurre bajo la luna⁵³, símbolo de la muerte, y después de la reiteración del conjuro inicial, que se repetirá como una letanía.

*Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.*

La hipálage "luna gitana", vuelve a relacionar el símbolo de la muerte con la gitana. Este recurso cohesionará tres elementos

⁴⁴ *Canción del jinete 1860*, pág. 307.

⁴⁵ *La sangre derramada. Llanto*, pág. 553 y ss.

⁴⁶ En el soneto *Insomnio* de Gerardo Diego encontramos un juego de contrarios parecido: *Qué pavorosa esclavitud de isleño,/ yo, insomne, loco, en los acantilados,/ las naves por el mar, tú por tu sueño.*

⁴⁷ La letanía "a las cinco de la tarde" finaliza en el verso ¡Eran las cinco en sombra de la tarde! La cogida y la muerte, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. (1935)

⁴⁸ Martirio de Santa Eulalia

⁴⁹ Llanto por Ignacio.

⁵⁰ En el soneto *En la muerte de José de Ciria y Escalante*, pág. 929.

⁵¹ Del soneto *Gacela del niño muerto*, pág. 577.

⁵² Niña ahogada en el pozo, Poeta en Nueva York, pág. 498. En este poema, Lorca utiliza además un procedimiento similar de reiteración (...que no desemboca) al usado en el Llanto.

⁵³ Recordemos que el *Romancero gitano* comienza con el *Romance de la luna, luna*. Otro atributo de la luna es su color de plata, por ello *en sus ojos de fría plata* están la luna y la muerte. Compárese con el verso: *Larra está callado con luna en los ojos*. De *Sobre tu cuerpo había penas y rosas*, pág. 979

del poema: el mar, la luna y la gitana. Mediante la sinestesia "amarga" califica a "niña" y mediante la hipálage califica a "mar":

Luna gitana niña amarga mar amarga

La muerte es amarga, la niña está muerta, y el mar con el que sueña es amargo.

La primera escena nos presenta a la gitana, personaje mudo, como un fantasma que espera. El espacio escénico se tiñe de verde y un grito desesperado, por dos veces, rompe el silencio, el poeta quisiera devolverla a la vida.

Segunda escena

La segunda parte o escena se inicia con la reiteración comentada y dos metáforas que anticipan una nueva muerte. Las estrellas son de escarcha, o la escarcha tiene forma de estrella, en todo caso, entre el cielo y la tierra, la frialdad de la muerte, que se extiende como una sombra. *El pez de sombra* es la oscuridad que anticipa el amanecer. Un amanecer, que al igual de la *Córdoba lejana y sola*, no verá nuestro jinete.

Connotativamente podemos relacionar "pez" y "abrir" con cuchillo y herida respectivamente. El pez de sombra es el cuchillo que provoca la herida. En el romance anterior, *Reyerta*, la comparación relaciona las dos palabras:

*las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces*

En Lorca, las estrellas son, también, atributo del asesinato y de la muerte violenta. Estos tienen una dimensión universal que trasciende a la muerte individual. El mundo participa de ella.

*Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,*⁵⁴

⁵⁴ Muerte de Antoñito el Camborio (p. 419), este romance también tiene una estructura dramática, se podría considerar un romance en tres actos.

*Ya es de noche y las estrellas
clavan puñales al río
verdoso y frío.*⁵⁵

La montaña es el refugio del bandolero, es un lugar seguro. Sin embargo se transforma en un lugar hostil. La marea verde, la marea de muerte se extiende, amenaza con ocuparlo todo. El monte se le antoja un gato salvaje que saca las uñas. Espinas que hieren como garras de felino. El viento hierde como lija, probablemente hiera de verde.

*La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño*⁵⁶,
eriza sus pitas agrias.

Al final de la segunda parte del romance, se introduce un personaje nuevo, misterioso, no sabemos *quién vendrá* ni *por dónde*. Ambas interrogaciones retóricas van dirigidas al espectador, es un recurso habitual del romancero tradicional y del teatro para captar la atención del público. Ella sigue soñando y está en la baranda y en el mar, como el barco, en contraposición a los versos anteriores que describían el monte, la montaña, donde está el caballo. De nuevo la imposibilidad del encuentro: ella en el mar, él en la montaña; él todavía vivo, ella muerta.

Obsérvese que los símbolos de muerte son diferentes y no compartidos para el jinete y la gitana. Los símbolos más elaborados se reservan para el personaje femenino y el lenguaje denotativo (herida, sangre) para el personaje masculino. Comparten las connotaciones de frío y sombra. Sus muertes son diferentes, la de él, es una muerte violenta⁵⁷, la de ella, es una muerte desesperada, quizás un suicidio para mitigar el dolor del amor no correspondido.

⁵⁵ *Paisaje. Libro de poemas* (p. 68).

⁵⁶ Según la definición del DRAE: **Garduña**: Mamífero carnívoro, de unos tres decímetros de largo, cabeza pequeña, orejas redondas, cuello largo, patas cortas, pelo castaño por el lomo, pardo en la cola y blanco en la garganta y pecho. Es nocturno y muy perjudicial, porque destruye las crías de muchos animales útiles. En Andalucía, el linco o gato montés.

⁵⁷ Sí que aparece "estrellas" como símbolo de la muerte violenta.

El soñar y la tonalidad verde nos recuerdan que la gitana está muerta, por ello su mar es amarga.

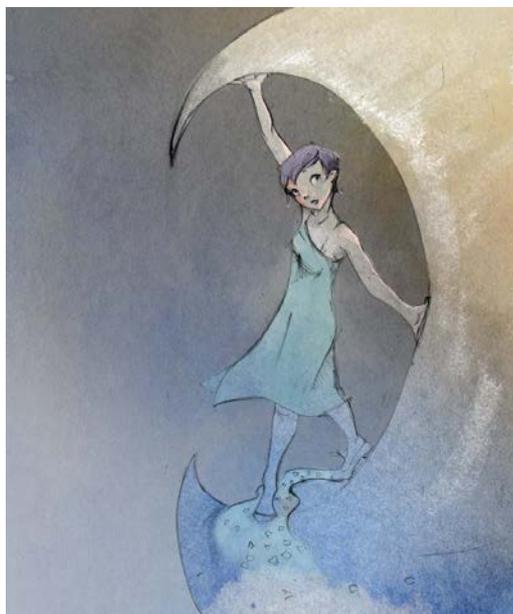
*¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.*

Las pitas son agrias y la mar amarga, la sinestesia nos traslada el sabor de la muerte. Por otra parte, la imagen del jinete herido, cabalgando hacia la muerte es muy lorquiana.⁵⁸

Las dos primeras partes del romance guardan una simetría absoluta, ambas tienen doce versos y como hemos visto se estructuran en estrofas de cuatro versos.

Tercera escena

La tercera escena del romance es un diálogo entre los dos compadres. Las interlocuciones se ajustan a una cuidada simetría:



Primera estrofa: (4 versos) el jinete propone un trato + 2 versos que señalan su herida.

Segunda estrofa: (4 versos) el compadre responde que el trato es imposible.

⁵⁸ La encontramos: en la canción del jinete, Córdoba lejana y sola,

Tercera estrofa: (4 versos) suplica de nuevo el jinete por el trato + 2 versos que muestran la herida.

Cuarta estrofa: (4 versos) de reconocimiento de la herida + 2 versos: el trato es imposible.

Quinta estrofa: (4 versos) nuevo ruego + 2 versos que recuerdan a la gitana muerta.

El vocativo: "Compadre" nos introduce el diálogo. El hombre herido se arrepiente de su vida de bandolero, de contrabandista, reniega de su caballo, de su silla de montar y de su cuchillo. Suplica señalando su herida.

La muerte no admite pactos ni demoras. El trato es imposible, responde el compadre.

El hombre joven (mocito) acepta la muerte. Pero no quiere morir en el campo como un animal. Reclama una cama de acero y sábanas. Suplica de nuevo mostrando su herida.

El compadre ve la herida. Son *trescientas*⁵⁹ *rosas morenas*, la metáfora es hiperbólica como lo son en Lorca las heridas mortales:

*Sangraba el costado de Sierra Morena*⁶⁰

*Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,*⁶¹

*hubieras hecho una fuente
de sangre, con cinco chorros.*⁶²

Las flores o las frutas por su color representan la sangre, la herida. Lorca asocia la fuerza de la naturaleza expresada en la floración, en el fruto, con la fuerza de la muerte, inevitable y arrasadora.

⁵⁹ El número trescientos como hipérbole aparece ya en el romancero tradicional.

⁶⁰ Canción del jinete.

⁶¹ Llanto. Obras completas, pág. 55.

⁶² Prendimiento de Antoñito el Camborio.

su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes⁶³

Dentro hay una niña muerta
con una rosa encarnada
oculta en la cabellera.⁶⁴

Las rosas son morenas por la sangre coagulada, *huele y rezuma*, como en *el Llanto*, la sangre lo inunda todo.

El último deseo es encontrarse con la amada, en el lugar donde lo ha estado esperando. *Las altas barandas* están lejos para sus menguadas fuerzas. Y ya son verdes, se han teñido de muerte. Y son barandales de la luna, de la muerte. Donde retumba el agua como recuerdo de la hija ahogada. Por esos su casa ya no es su casa, ni tiene consuelo el padre: *Pero yo ya no soy yo*.

El jinete se dirige al compadre con la tercera persona de cortesía (su casa, su espejo, su manta). Sin embargo, el compadre lo tutea (tu pechera, tu sangre). Tres plurales (veis⁶⁵, dejadme y dejadme) son ambiguos. ¿A quién se dirige el jinete? ¿Todavía no sabe que la niña ha muerto y, también, la interpela? Pero, si es así ¿para qué querría subir? La confusión en la proximidad de la muerte, ¿le hace sentir otras presencias? Dramáticamente lo podemos interpretar como una apelación al público. Mirad mi herida, no me impidáis subir. Apelaciones semejantes son habituales en los romances tradicionales para acercar el relato al público (bien oiréis...).

Destacamos que en esta escena el lenguaje es principalmente denotativo, se reduce la adjetivación y las imágenes tienen un fundamento tradicional de semejanza física. No aparece la reiteración inicial del poema. Sin embargo, en su última parte, se adjetiva subjetivamente "barandas" con los adjetivos "altas" y "verdes". Es la única aparición de "verde" en esta escena y aparece con el recuerdo de la gitana. Así pues, el poeta opone un lenguaje lírico en la esfera del personaje

femenino a un lenguaje más prosaico en la esfera del personaje masculino. Desaparece además el yo poemático. El grito "verde que te quiero verde" es sustituido por las perífrasis "quiero cambiar", "quiero morir", "dejadme subir", "dejadme subir", "dejadme", todas ellas con valor de ruego. Podemos decir que el grito abstracto se hace concreto en el diálogo del personaje mortalmente herido. La repetición destaca la angustia y se percibe un cambio desde la negación de la muerte hasta su aceptación.

Cuarta escena

En el cuarto episodio del romance, el plazo de vida se está cumpliendo (*el camino del alba*). El último aliento vital lo dedica el jinete a alcanzar *las altas barandas*⁶⁶, ente sangre y lágrimas, es decir, entre muerte y desconsuelo. La madrugada, ya herida por algunas luces, morirá con el alba, al igual que el bandolero herido.

El temblor de los farolillos lo encontramos en *Sorpresa*⁶⁷ en la que se describe una muerte violenta en la calle y por herida de puñal. Nuevamente la hipálage traslada el temblor humano, provocado por el temor, hasta los farolillos.

¡Cómo temblaba el farol!
Madre
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

De nuevo la dimensión universal de la muerte que vimos anteriormente: *Mil panderos de cristal, /herían la madrugada*. Con la cercanía de la muerte el lenguaje recupera el lirismo. Esta imagen se puede explicar por una sinestesia, el elemento de la realidad sería la escarcha que brilla con la tenue luz del amanecer (de cristal) y al igual que los panderos rompen el silencio, el brillo hiere la oscuridad.

⁶³ Obras completas, pág. 398.

⁶⁴ Obras completas, I pág. 212.

⁶⁵ En otras ediciones se recoge el romance con la forma ves.

⁶⁶ Compárese con los versos de *El Llanto: Por las gradas sube Ignacio/ con toda su muerte a cuestras*.

⁶⁷ Obras completas, p. 172.

Quinta escena

El quinto episodio se inicia con la repetición, por cuarta vez, del primer verso: de nuevo el conjuro. Los dos compadres ya están en la baranda. El viento que ha recubierto todo el paisaje como un aliento de muerte, sabe a hiel⁶⁸, a bilis, que es agria y amarga (sinestesia). El gusto es "raro" porque la menta y la albahaca son apreciadas por su aroma y sabor. Pero aquí destacan por su color verde. El viento es verde y sabe a hiel.

El jinete moribundo pregunta por la gitana. Con miedo, ya intuye la tragedia, por eso la niña es amarga (sinestesia e hipálage). Cambia el tratamiento de cortesía por el tuteo (*dime, tu niña*).

En los últimos cuatro versos, el padre recuerda a su hija viva. La única vez que aparece viva es en el recuerdo del padre; y lo es en el pasado cerrado y concluido. Dos pretéritos perfectos (subieron y esperó) las dos acciones acabadas. El primero culminación del último viaje del contrabandista, el segundo la imposibilidad de la espera, la imposibilidad del reencuentro: ella ya no puede esperar a nadie.

Obsérvese como se produce un falso paralelismo y una falsa reiteración que realzan la oposición vida/muerte; sustantivos y adjetivos permutan su posición:

cara fresca, negro pelo, / verde carne, pelo verde,

El juego de oposiciones es complejo: *cara* se opone a *carne* y, *fresca* y *negro* se oponen a *verde*. *Cara* tiene el sema de persona y *carne* el sema de alimento (animal muerto para consumir). "Verde" es atributo de muerte y "negro" y "fresca" son atributos de juventud, de vida.

Sexta escena

La última escena consta de catorce versos y de ellos seis versos son reiteraciones. La personificación del aljibe (rostro) nos remite

⁶⁸ Coloquialmente, *dar a beber hiel* significa dar disgustos y pesadumbres.

a la de las cosas de la primera parte, hasta el aljibe tiene más vida que la gitana. "Carámbano"⁶⁹ nos transmite la frialdad, "mecía" se relaciona con el soñar, "la sostiene en el agua" con "el barco sobre la mar", y de nuevo la luna. En definitiva reaparecen los símbolos de la muerte asociados al personaje femenino, y se repiten los versos iniciales del romance con un orden de aparición invertido.

Escena VI

*Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.*

(...)

*Verde que te quiero verde
Verde viento. Verdes ramas*

Escena I

*Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.*

(...)

*Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.*

Finalmente el romance se cierra con los cuatro versos iniciales. Pero su significación se ha intensificado con toda la simbología de la muerte que se disemina a lo largo del poema. El caballo en Lorca es símbolo de muerte y el barco es un símbolo de muerte universal. Así pues, este significado simbólico del caballo y del barco se impone. Hasta en la muerte, la gitana y el jinete están separados. Este final recoge un tema fundamental en Lorca: el amor frustrado. Quizás sea el momento de recordar el viento verde de *Preciosa y el aire*. ¿Otro valor simbólico para el *verde que te quiero verde*?

*¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!*

Cuatro versos con un fuerte contraste dos a dos, presentan a la guardia civil antagonista por antonomasia del *Romancero gitano*. Aparecen anteriormente en *Reyerta*, pero sin connotación ni calificación negativa:

*El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.*

Sin embargo, aquí están "borrachos", clara anticipación narrativa del *Romance de la Guardia civil española* y parecido al final de *Prendimiento de Antoñito*:

⁶⁹ Carámbano de luna y ojos de fría plata, las dos expresiones se aproximan por la frialdad (plata = luna).

*A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.*

El lirismo de los dos primeros versos como fuerza creadora: *La noche se puso íntima/ como una pequeña plaza* contrasta con el lenguaje prosaico de la fuerza destructiva: *Guardias civiles borrachos/ en la puerta golpeaban.*

El Romance sonámbulo desde el proceso creativo.

Para justificar y profundizar en algunas de nuestras afirmaciones queremos analizar el romance desde su proceso creativo. Para ello utilizaremos el manuscrito⁷⁰ de agosto de 1924 y la lectura conferencia del *Romancero* que hizo Lorca⁷¹.

Rafael Martínez Nadal⁷² se preguntaba si era lícito publicar textos que el autor eliminó en vida y una de las razones que daba para ello era: "En esos desechos lorquianos, en esos bosquejos (...) vemos (...) el constante destello de ideas y temas, de giros, imágenes y metáforas que luego encontramos perfeccionados en obras posteriores. Leyendo estos autógrafos experimentamos a veces la supresión de algo trivial, la meditada substitución de un vocablo por otro que ahonda o multiplica el sentido de verso o prosa (...) El excepcional interés de estos manuscritos radicará siempre en ese descubrimos al artista en el momento mágico de la creación poética, o en el más sereno, no menos fascinante, de la revisión".

De parecida manera se expresa Gustav Siebenmann: "Vale decir que este proceso de elevación artística debe encontrarse muy frecuentemente en la obra de Lorca y nos puede permitir la observación del nacimiento o de la elaboración de ciertos poemas,

oportunidad muy rara en este caso, puesto que casi no se conservan variantes de la poesía lorquiana. Si de este modo tratamos de acercarnos al núcleo del secreto artístico de Federico, obedecemos al legítimo afán de todo crítico, que es elucidar en lo posible el misterio poético."⁷³

Esta es la perspectiva desde la que continuamos nuestro comentario.

El título.

Es conocido que Lorca modificó los títulos de los romances según trabajaba en ellos. Los primeros títulos que manejaba eran más largos y barrocos. La conceptualización es la característica más destacada en su proceso de reducción. Tienden a desaparecer los lugares específicos de los títulos como si el poeta no quisiera localizar el poema⁷⁴. Concretamente el *Romance de la pena negra en Granada* quedó como *Romance sonámbulo*.

En la esquina superior derecha del manuscrito se puede leer el título definitivo que eligió frente a los otros desechados, algunos de ellos aparecen fuertemente tachados. Nos interesa sopesar que "sonámbulo" es elegido con el romance muy perfilado, muy similar al publicado. Nos inclinamos a pensar que el adjetivo proviene del campo semántico de dormir, como "sueña", "soñando" y "se mecía". El título está relacionado con la gitana que espera muerta en la baranda, como un fantasma, como un sonámbulo que no sabe qué hace. De semejante manera en el verso: *ella mira en su baranda* sustituye "*mira*" (tachado) por "*gime*" (tachado a su vez) y añade el definitivo "*sueña*".

Creemos que el resto de títulos desechados también se centraban en la esfera del personaje femenino. El primero por la relación para Lorca entre pena y la mujer del cante jondo⁷⁵, el segundo totalmente prosaico

⁷⁰ Para un acercamiento a los manuscritos de Lorca: Rafael Martínez Nadal, Federico García Lorca, *Autógrafos I*, The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford 1975. Recoge 13 facsímiles de romances del *Romancero Gitano*.

⁷¹ Obras Completas III, pág. 339.

⁷² *Ibidem* pág. XI.

⁷³ Los estilos poéticos en España desde 1900. Versión española de Ángel San Miguel, ed. Gredos, Madrid 1973. Pág. 302.

⁷⁴ Nos hemos guiado por lo que recogen Allen Josephs y Juan Caballero en la introducción a su edición crítica del *Romancero Gitano*, Ediciones Cátedra, 26ª edición, Madrid 2009, pág. 71.

⁷⁵ "La mujer, en el cante jondo, se llama Pena" O.C. III p. 209.

era *La gitana*. Del tercero nada podemos decir: *Romance de* y la última palabra tachada e ilegible. Del cuarto solo podemos aventurar que la última palabra era "*amarga*".

Sincretismo expresivo

Proponemos la expresión *sincretismo expresivo* para nombrar la polisemia de algunos símbolos lorquianos ligados a la superposición de tropos en una porción mínima de significante.

Este recurso estilístico formaría parte del concepto más amplio de "estilización y transformación de la realidad" que expertos en la poesía de Lorca han señalado⁷⁶.

Creemos que la sintaxis nos puede ayudar a comprender mejor cómo construye Lorca sus símbolos, aunque ésta se reduzca a mínimos en el lenguaje lírico. Apuntábamos a un valor de vocativo para el *verde que te quiero verde*, incompatible con una puntuación sin coma. Sin embargo los demás vocativos del poema manuscrito tampoco llevan comas. Los manuscritos de Lorca no tienen una puntuación normativa. El editor⁷⁷ separó con comas los indiscutibles vocativos (compadre, mocito) aunque no lo hizo para este verso. Por ello, la puntuación no nos parece suficiente argumento para rechazar este valor.

El segundo "verde" es un complemento predicativo del complemento directo (te). Si este pronombre tiene un valor anafórico solo puede ir referido al primer verde. Si tuviese un valor catafórico, el primer "verde" sería también complemento predicativo y debería estar separado por una coma. El "que" sería enfático por anticipar el complemento, para después

repetirlo. Pero, en este caso, ¿quién está detrás de "te"? La gitana, el padre, el mocito, el viento... Si acaso, este último. El poeta quiere que el viento verde sea verde. Pero volveríamos al principio: personificación del símbolo.

Por último, si lo consideramos un vocativo, el "que" sería enfático por repetir una orden o un deseo (Sal/ Que salgas). Similar al *Que no quiero verla* comentado. Personificar a la muerte y dialogar con ella es un recurso que podemos rastrear en el romancero español⁷⁸. Cuando comentábamos el verso *huye, luna, luna, luna*, nos fijamos en el diálogo con el símbolo de la muerte. La polivalencia significativa del color verde (muerte, vida, deseo sexual) en la simbología de Lorca hace el resto. Y precisamente, queremos centrarnos en una interpretación conceptual de este símbolo.

Prosiguiendo con la sintaxis, pasamos ahora al sintagma "verde viento". Sólo ofrece dos posibilidades de análisis, pero la diferencia es sustancial. En primer lugar, "viento" estaría complementado por un adjunto antepuesto: "verde". Pero ¿si fuese al contrario? y fuese un sintagma del tipo "verde manzana". Es decir, un tipo de verde. Evidentemente, en el lenguaje ordinario no es posible esta construcción, pero sí lo es en el lenguaje poético. Y es más plausible, si tenemos en cuenta el "*viento verde*" del romance *Preciosa y el aire*. Desde esta hipótesis podemos entender los versos de la siguiente manera: verde (muerte) quiero que seas verde, el verde del viento (deseo sexual, amor) y el de las verdes ramas (la vida). De esta manera los atributos contradictorios de

⁷⁶ Véase el artículo *Federico García Lorca: Estilización y visión de la poesía*, de Andrew P. Debicki en *Estudios de poesía española contemporánea. La generación poética de 1924-25*. Ed. Gredos, Madrid, 1968.

⁷⁷ Según relata Rafael Martínez Nadal, fue él mismo el que mecanografió los romances, los pasó a Lorca para su corrección y los volvió a mecanografiar. Todo el proceso duró quince días. *Ibidem* pág XXI. De los autógrafos señala "la peculiar grafía, o la inversión o supresión de sílabas y letras, o ciertos andalucismos, o los descuidos ortográficos y sintácticos." pág. XI.

⁷⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*. En el *Romance del enamorado y la muerte* leemos:

- ¿Por dónde has entrado, amor?
- ¿Cómo has entrado, mi vida?
- Las puertas están cerradas,
ventanas y celosías.
- No soy el amor, amante:
la Muerte que Dios te envía.
- ¡Ay, Muerte tan rigurosa,
déjame vivir un día!
- Un día no puede ser,
una hora tienes de vida.

hiel, albaca, y menta ya no son tan "raros" porque recogen esta triple simbología.

Si aceptamos esta hipótesis estaríamos ante una máxima concentración de significado en un mínimo significante. Y esto provocaría que no siempre entendamos el poema de la misma manera, que a veces un vértice del símbolo nos toque más que los otros.



Para nosotros, la gitana muerta esperando al amante se asemeja a los personajes de Doña Elvira de Espronceda o de Doña Inés de Zorilla. Amor en el infierno y castigo, en el primer caso y redención por amor, en el segundo. Sin embargo, para Lorca no hay ni castigo, ni redención, sino amor imposible, estéril. Los amantes no se reúnen. La niña está en la baranda, como lo está durante todo el romance, pero el jinete cuando ya ha subido (¿a los barandales? o ¿a la muerte?) no la ve, y por eso pregunta: *¿Dónde está tu niña amarga?*

En la misma línea de argumentación, el segundo verso dice: *verde viento verdes aguas*⁷⁹ que después sería sustituido por el último verso del manuscrito donde sí que aparece "ramas". Es decir, Lorca sopesó una antítesis que desechó: verdes ramas / verdes aguas. La aliteración de la "r" hace el verso definitivo más bello.

⁷⁹ También aparece "aguas" en el segundo verso de la quinta escena.

El Romance sonámbulo como manifiesto poético

El valor de manifiesto poético creemos que reside en la concentración de símbolos habituales en su poesía. No sólo en el *Romancero*, que Lorca consideraba su poemario más acabado, más estructurado⁸⁰, sino también en el resto de su obra. Creemos, además, que anticipa el grado de concentración expresiva de símbolos y referencias mitológicas de *Poeta en Nueva York*.

Lorca en su lectura conferencia leía el *Romancero gitano* respetando el orden, puesto que para él el poemario tenía una unidad y una estructura. Concretamente leía los cuatro primeros romances del *Romancero* e intercalaba la canción del jinete. Para nosotros, esta elección respondería al siguiente planteamiento: hacer presente la simbología completa en el espectador, iniciando la lectura con poemas en los que el símbolo es más sencillo, de más clara interpretación. Es destacable que no leyera el *Romance de la casada infiel*, que temáticamente nada tiene que ver con el resto. Además creemos que la inclusión del *Romance sonámbulo* en antologías ha quebrado su unidad con el resto de los romances. Con su lectura se anticipan los siguientes símbolos que resumimos:

⁸⁰ "He elegido para leer con pequeños comentarios el *Romancero Gitano* no solo por ser mi obra más popular, sino porque indudablemente es la que hasta ahora tiene más unidad y es donde mi rostro poético aparece por vez primera con personalidad propia, virgen de contacto con otro poeta y definitivamente dibujado." *Obras Completas III*, pág. 339.

	Símbolo	Sentimiento
Romance de la luna, luna	Luna = Bailarina mortal	Muerte inevitable
Romance de Preciosa y el aire	Viento verde = Sátiro	Deseo sexual. Frustración amorosa,erótica.
Reyerta	Estrellas	Muerte violenta. Muerte cósmica.
Canción de jinete	Caballo Jinete	Muerte violenta. Vida truncada, el jinete no alcanza su destino.

Otros cambios que señalamos

Respecto a las separaciones, aparecen separadas por una raya y únicamente está numerada con "III" la tercera y se ajustan a la división que fija Arturo del Hoyo en su edición.

El verso *soñando en la mar salada* aparece con la última palabra tachada y sustituida por el definitivo "amarga".

Los versos *el barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña* están añadidos en el margen y no figuran al final del poema.

En el verso *¿No veis la herida que tengo* aparece corregido "veis" sobre un "ves".

Compárense estas dos versiones

Manuscrito⁸¹

"Si yo pudiera mocito
Este trato se cerraba
¡Pero que tarde has venido!
¡Mi casa ya no es mi casa!

Pero yo no se quien soy
Ni mi casa es ya mi casa.
Aquella (tachado)
A aquellas v (tachado)
"dejadme subir al menos
Hasta la verde baranda
que quiero pintarla toda
con mi sangre colorada."
-

Edición crítica

Si yo pudiera, mocito.
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa

Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las verdes barandas,
¡dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.
*

Los dos últimos versos están desechados con un paréntesis, y pintar sustituido en una anterior corrección por teñir. En el margen aparecen los dos últimos versos definitivos:
Barandales de la luna
por donde retumba el
agua.

⁸¹ Se transcribe sin corregir la puntuación ni la ortografía.

Desechó los siguientes versos *que quiero teñirla toda/ con mi sangre colorada*. referidos a la verde baranda. Los versos repetían la hipérbole comentada de la sangre que inunda todo. Hubieran aportado una expresión más lírica en el lenguaje del personaje masculino. Creemos que por similares motivos también prescindió de *En el corazón me pinchan/ vidrios de sangre cuajada*" en la quinta escena.

Lorca en el largo proceso de composición del Romancero⁸² avanzaba guiado por su intuición y maestría lírica. Con estos ejemplos hemos querido ilustrar cómo el *Romance sonámbulo* tiene una sólida estructura y está perfectamente entroncado al poemario al que pertenece. Así mismo, conforma en cierta manera la simbología del resto de su obra.

⁸² Debo mi archivo lorquiano, en gran parte, a una característica del poeta que hoy podrían interpretar como "pose" o temor: tenaz resistencia a recoger los poemas en un libro y dar el libro a la imprenta [...] confiaba más en sus excepcionales dotes de recitador, de creador de atmósferas, que en el libro impreso.

ELEMENTOS ÁRABES EN LA NARRATIVA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

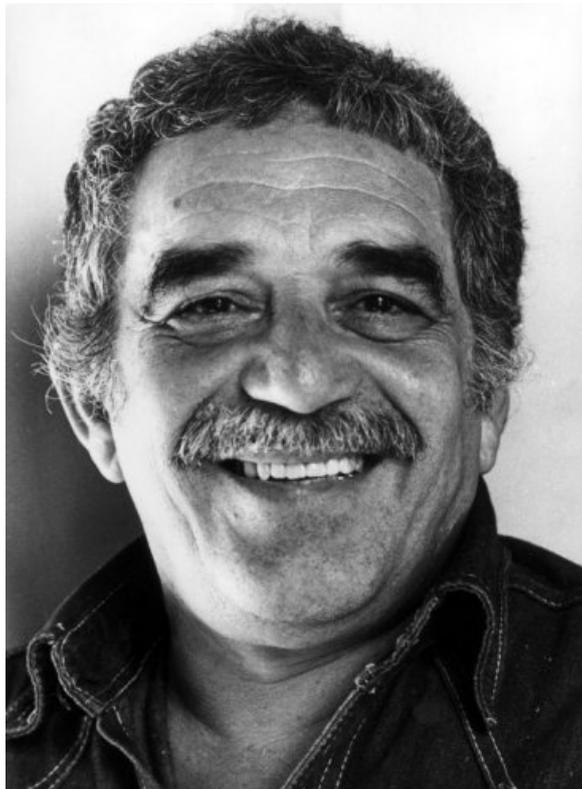
Consuelo Jiménez de Cisneros
Consejería de Educación de Rabat

Los países hispanoamericanos constituyen un crisol de culturas y entre ellas se encuentra la árabe, en todas sus variantes y desde distintas geografías (Líbano, Siria, Egipto, Marruecos, etc.). La aportación social, económica y cultural de los árabes en lo que llamamos Hispanoamérica es muy relevante. Su faceta más popular puede ser la de personajes conocidos con orígenes árabes que han triunfado en distintas facetas, desde la cantante Shakira al escritor Luis Fayad, ambos colombianos como García Márquez. En lo que concierne a este autor, no se le conocen ancestros árabes, pero sí a su esposa, Mercedes Barcha Pardo, descendiente de inmigrantes egipcios.

Se cuenta que ya en las primeras carabelas colombinas, las del descubrimiento, llegaron gentes de origen árabe, en concreto el morisco Rodrigo de Triana, que fue el primero en gritar "Tierra", o el hebreo arabizado Luis de Torres, que intentó, vanamente, comunicarse en árabe con los indígenas que encontraron a su llegada. En la intensa oleada migratoria que se produjo a los nuevos territorios ultramarinos, abundó la presencia de andaluces, muchos de ellos de origen y costumbres arábicas que exportaron al llamado "Nuevo Mundo", desde la arquitectura de las casas, cerradas por fuera y con el patio central, hasta ciertas costumbres que casaban bien con el clima y circunstancias del lugar, como la importancia de los baños, un motivo temático recurrente en la obra de García Márquez.

Aquellas primeras migraciones en las que participaron gentes de diversas procedencias, incluidos los árabes, estaban motivadas inicialmente por el ansia de explorar o de mejorar el nivel de vida; a lo largo del siglo XX se transformaron en movimientos migratorios

casi forzados como consecuencia de guerras y conflictos diversos. Hasta 400.000 emigrantes árabes se contabilizan en el conjunto de países



hispanoamericanos durante el primer tercio del siglo XX. Es fácil suponer cuanto pudo doblarse esa cifra en los años posteriores.

La buena posición que alcanzaron algunos comerciantes árabes y su inserción en la vida local de los pueblos donde se instalaban aparece perfectamente reflejada en la novela *Crónica de una muerte anunciada*. El protagonista, víctima de un crimen injusto, es Santiago Nasar, un joven de padre árabe, como muestra su apellido, y madre cristiana, como vemos en su nombre. He aquí la primera descripción que se nos ofrece del personaje: "Había cumplido 21 años la última semana de enero, y era esbelto y pálido, y tenía los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre. [...]De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestría de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia. Hablaban en árabe entre ellos, pero no delante de

Plácida Linero (la madre) para que no se sintiera excluida”.⁸³

Por su atractivo y buen carácter, Santiago Nasar es apreciado por todos sus conciudadanos, que intentan, en vano, advertirle de su no deseado final, no deseado ni siquiera por sus verdugos, que lo ejecutan contra su gusto solo para cumplir con el ritual social del honor; y paradójicamente lo paga quien no ha cometido la culpa. El fatalismo que envuelve la historia no deja de tener unas connotaciones que nos remiten a la literatura lorquiana –tan enraizada en lo arábigo- y a ese destino inapelable que aparece en muchas narraciones de origen árabe y reaparece tan a menudo en relatos y novelas de la literatura hispanoamericana.

Aunque este artículo se centra en el análisis de elementos árabes de *Cien años de soledad*, hay que señalar que esas mismas características de lo árabe que aparecen en la mencionada novela se pueden observar también en otras del mismo autor. Es como si García Márquez hubiera escrito una única y grandiosa novela que se desgranara en otras, más largas o más breves, compartiendo todas una misma visión, una cosmogonía de la identidad hispanoamericana y de ese mundo, a ratos primigenio y a ratos evolucionado, que describe de manera tan prodigiosa. Por ejemplo, en *El coronel no tiene quien le escriba* –hay quien dice que García Márquez escribió *Cien años de soledad* para justificar el argumento de esta impactante novela corta- encontramos con un personaje árabe, el sirio Moisés, al que se describe así, jugando con el significado bíblico de su nombre:

El sirio Moisés debió hacer un esfuerzo para traducir la idea a su árabe casi olvidado. Era un oriental plácido forrado hasta el cráneo en una piel lisa y estirada, con densos

⁸³ Pág. 7, <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/cromuerte.pdf> (ed. digital)

*movimientos de ahogado. Parecía efectivamente salvado de las aguas.*⁸⁴

Algo más tarde se dice de él que “habló en una mezcla de árabe y español” (id., pág. 88). Evidentemente este personaje es un comerciante, como la mayoría de los árabes que aparecen en la narrativa de García Márquez. En varios puntos de la novela se hace alusión, como se hará también en *Cien años de soledad*, al barrio de los comerciantes árabes, a “la mercancía expuesta en los almacenes de los sirios” (id., pág. 74), que también aparecen mencionados en otras novelas (por ejemplo, en *Los funerales de la mamá grande*⁸⁵) o se cita cómo el coronel, necesitado hasta el punto de tener que vender cuanto posee, confiesa a su mujer que “estuve hasta donde los turcos” (id., pág. 67) para vender aquel cuadro que nadie quería comprar. Otras alusiones que encontramos en esta novela y se repiten en *Cien años de soledad* son las referidas a las alfombras voladoras (id., pág. 35) y a las babuchas de pana (id., pág. 26).

No podemos cerrar este apartado introductorio sin mencionar una novela que llama la atención por la presencia de elementos árabes, pese a su brevedad: *Del amor y otros demonios* (citada en la nota 2). En ella advertimos la presencia de dos mundos que coexisten en Latinoamérica: el de los cristianos y el de los musulmanes, simbólicamente representados por la chilaba sarracena y el gorro toledano (pág. 142). La novela está narrada desde el punto de vista cristiano, sin escatimar prejuicios, y por eso menciona como herejes a judíos y musulmanes

⁸⁴ En *Cien años de soledad* el baño es el lugar de encuentro amoroso entre Meme y Mauricio Babilonia, mientras que en la novela corta titulada *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, al parecer basada en una anécdota real que aparece también en *Cien años de soledad*, el baño es la escena del crimen. Y en *Del amor y otros demonios* hay un par de alusiones hiperbólicas a los baños (“su sexto baño caliente con jabones fragantes”) pág. 87, ed. Debolsillo 2009-. Las citas podrían multiplicarse.

⁸⁵ Ed. Mondadori, 1987, pág. 30.

(pág. 172) o hace una comparación peyorativa: con una guayabera, la camisa blanca de su tierra caribeña. “como tierra de moros” (pág. 103); todo es una cuestión de perspectiva, pues de igual modo que moros y judíos serían herejes para la fe cristiana, también serían herejes los cristianos para la fe musulmana. Arabismos frecuentes, costumbres de raíz musulmana como el baño (ya citado), vestimentas (como la “chilaba de beduino”, pág. 18) y otras varias alusiones muestran esa influencia de lo árabe en la vida, costumbres e ideas de los personajes. Hay incluso referencias geográficas e históricas, como aquella en la que se cita que uno de los personajes principales, el fraile enamorado, fue alférez en Marruecos y lo que esa experiencia le influyó en su práctica religiosa (págs. 74-75).

Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*

Antes de entrar en materia, resulta obligado, por muy breve y modestamente que se haga, presentar a Gabriel García Márquez, su vida y su literatura. El primer dato para ubicarlo es recordar que nació en Aracataca, Colombia, el 6 de marzo de 1927 y falleció en Ciudad de México, su segunda patria, el 17 de abril de 2014. Antes que contar su vida o recitar un listado de sus obras, prefiero describirlo mediante una enumeración que abarque, en lo posible, su figura de escritor gigante, su éxito popular, su transcendencia reconocida, su personalidad única, su independencia ética y estética, su compromiso político, sus virtudes familiares mostradas en su amor y fidelidad a la esposa y a los hijos, a su país y a la suma de países que es Latinoamérica, a su lengua y a su cultura; su formación en la escritura como periodista y reportero, su modestia, su sentido del humor, su laboriosidad... Todo ello constituye sus mejores señas de identidad.

García Márquez es el hombre que escribe sus memorias en *Vivir para contarla*, un libro donde se explica a sí mismo y a su literatura. El escritor que pagaba derechos de autor al naufrago que le contó su experiencia para *Relato de un naufrago*. El Premio Nobel que acudió al Palacio Real de Estocolmo vestido



Placa conmemorativa de la redacción de *El coronel no tiene quien le escriba* en Rue Cujas, Paris 5

El ponente en el I Congreso Internacional de la Lengua Española⁸⁶ que propuso simplificar la ortografía para hacerla más fácil a todos en su intervención titulada *Botella al mar para el dios de las palabras*. El autor de éxito que le decía a un escritor novato que él

⁸⁶ Zacatecas, México, abril de 1997.

reescribía hasta seis veces sus libros y que “si los libros no salen de las tripas, es mejor no escribirlos”.⁸⁷

Y con esta cita entramos en el libro que va a centrar nuestro análisis de los elementos árabes en la narrativa de García Márquez: *Cien años de soledad*. Existen una infinidad de anécdotas, leyendas e incluso algún misterio en torno a esta novela inmensa, grande ya desde el título, que es, en mi opinión, la segunda novela más importante escrita en español después del Quijote. El también Premio Nobel Pablo Neruda la llama así: «*El Quijote de nuestro tiempo*». Escritores contemporáneos al autor como Vargas Llosa o Mario Benedetti no dudan en considerarla “una obra maestra”, en definitiva: una de las novelas de mayor relevancia de entre las escritas en lengua española.

Además del éxito de la crítica, a esta novela le acompañó el éxito del público lector desde el principio. Tras su aparición en la Editorial Sudamericana de Buenos Aires en junio de 1962, en una semana vendió 8.000 ejemplares y, progresivamente, fue aumentando el número de ventas hasta alcanzar en tres años el medio millón. Muy pronto fue traducida a más de veinticuatro idiomas y ganó cuatro premios internacionales. Datos recientes hablan de más de treinta millones de ejemplares vendidos en los casi cuarenta idiomas a los que se ha traducido.

La novela, que fue escrita en Ciudad de México con los medios más modestos y gracias al apoyo de la esposa del escritor, no solo consagró a su autor: consagró también un género, o mejor un estilo que es una pluralidad de estilos, imitado pero inimitable; una forma de escribir que se ha llamado, paradójicamente, “realismo mágico”; y convirtió la literatura española del siglo XX en una eclosión, abriendo la vía a otros autores, constituyendo un fenómeno que suscita la curiosidad universal y que fue reconocido con el Nobel de Literatura

en 1982: en los veinte años que van de la publicación de *Cien años de soledad* a la concesión del Nobel a Gabo hubo tiempo para escribir las páginas más brillantes de la narrativa moderna en español.

Estas son las razones por las que centramos nuestro análisis en la novela principal de García Márquez, *Cien años de soledad*, a las que habría que añadir las limitaciones espacio-temporales que tienen siempre estos trabajos y la necesidad de acotarlos.

La presencia de lo árabe en *Cien años de soledad*.

En cuanto releemos *Cien años de soledad*, comprobamos que hay tres presencias notables de lo árabe. La primera, los personajes: desde el personaje colectivo de los comerciantes, ya citado, hasta figuras individuales, como José Arcadio Segundo y Petra Cotes. La segunda, las referencias literarias, especialmente a las *Mil y una noches*. La tercera, ciertos objetos de la vida cotidiana y palabras que sirven para designarlos.

Los árabes como personaje colectivo

En la novela aparecen diversos grupos de población ajenos a los pobladores que fundan Macondo, como los gitanos, los yanquis y los árabes; de todos ellos, los árabes son los únicos extranjeros que mantienen una residencia permanente en Macondo. Los gitanos van solo de visita, a exhibir sus productos y presentar sus espectáculos. Los yanquis aparecen como un grupo deliberadamente automarginado, que habitan Macondo –en completa separación del resto de la población– mientras funciona la compañía bananera que justifica su presencia. En cambio, los árabes puede decirse que forman parte de la población de Macondo y que reflejan el éxito y el fracaso de la vida en la ciudad, como veremos en los textos de referencia. Por tanto, la única población no autóctona que tiene una presencia constante en Macondo es la formada

⁸⁷ Cf. Javier Cercas, *Tres lecciones de García Márquez*, en su sección Palos de Ciego de *El País Semanal*. 11-05-2014.

por los árabes, que habitan en su barrio pero están perfectamente insertos en la vida local.

Los árabes llegan en los tiempos en que se desarrolla y florece el primitivo asentamiento, como un elemento importante de ese desarrollo comercial, social y económico. Así se ve en la siguiente cita: “la escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes de pantuflas y argollas en las orejas, cambiando collares de vidrio por guacamayas” (pág. 127). Podemos ver que la descripción de los árabes se limita a particularidades distintivas de su vestimenta y ornamentación (pantuflas y pendientes), y que la primera operación comercial parece basada en el trueque (“cambiando collares de vidrio por guacamayas”), como si quisiera subrayar que todavía se está en una era primitiva del intercambio económico. Más adelante el trueque de guacamayas será a cambio de “preciosos relojes de madera labrada” (pág. 128) elaborados y sincronizados por José Arcadio Buendía; y posteriormente por “campanitas” (pág. 137). Como sugiere la nota a pie de página del editor de *Cien años de soledad*, Jacques Joset, estos cambios son un reflejo de la evolución y el progreso de Macondo. Hay otras referencias al comercio a cargo de los árabes dispersas a lo largo de la novela. Ejemplo: “(José Arcadio) usaba una muda ordinaria comprada en los almacenes de los árabes” (pág. 494).

Vemos así que la actividad más extendida entre los árabes era el comercio y así, como comerciantes, es como aparecen reflejados en *Cien años de soledad*. Para instalar sus tiendas se agrupaban en barrios o calles que constituían verdaderos zocos. Es lo que se describe en varios puntos de esta novela. El momento de máximo –y efímero– esplendor económico sería el de la llegada de los gringos con la compañía bananera. El barrio árabe es un reflejo de ese esplendor, convertido no solo en un barrio comercial, sino en un centro de diversión: “La Calle de los Turcos, enriquecida con luminosos almacenes de ultramarinos que desplazaron los viejos bazares de colorines,

bordoneaba la noche del sábado con las muchedumbres de aventureros que se atropellaban entre las mesas de suerte y azar, los mostradores de tiro al blanco, el callejón donde se adivinaba el porvenir y se interpretaban los sueños, y las mesas de fritangas y bebidas ...” (págs. 337-8)

Pero los árabes no se dedicaban solo al comercio, sino también a la hostelería. A su llegada a Macondo, don Apolinar Moscote, el corregidor, “se bajó en el Hotel de Jacob, instalado por uno de los primeros árabes que llegaron haciendo cambalache de chucherías por guacamayas” (pág. 148). El hotel lleva el nombre de Jacob, nombre de origen hebreo pero muy utilizado en el mundo árabe, ya que el Jacob bíblico del Antiguo Testamento está reconocido como profeta por los musulmanes. No es infrecuente que en la onomástica musulmana encontremos nombres con ese mismo origen, como Ibrahim, Ismael, Muza (Moisés) y muchos otros.

El momento en que los árabes como personaje colectivo adquieren mayor protagonismo es el que sucede al diluvio, catástrofe que sigue a la matanza efectuada por la compañía bananera. Es el momento de recuperar y reconstruir el pueblo. A pesar de la tragedia, hay una especie de sabia conformidad con el destino por parte de los habitantes de Macondo que han sobrevivido. Así se describe cómo ha quedado afectado el barrio árabe tras el diluvio: “La Calle de los Turcos era otra vez la de antes, la de los tiempos en que los árabes de pantuflas y argollas en las orejas, que recorrían el mundo cambiando guacamayas por chucherías, hallaron en Macondo un buen recodo para descansar de su milenaria condición de gente trashumante. Al otro lado de la lluvia, la mercancía de los bazares estaba cayéndose a pedazos, los géneros abiertos en la puerta estaban veteados de musgo, los mostradores socavados por el comején y las paredes carcomidas por la humedad, pero los árabes de la tercera generación estaban sentados en el mismo lugar y en la misma actitud de sus padres y sus abuelos, taciturnos,

impávidos, invulnerables al tiempo y al desastre.” (págs. 448-49)

Esta larga cita expresa cómo el éxito de supervivencia de los árabes está en su resistencia, en su resignación tomada como virtud en positivo. Líneas más abajo, el autor resalta “su fortaleza de ánimo” frente a la desventura. Cuando Aureliano Segundo, impresionado por su actitud, les pregunta cómo han sobrevivido a la tormenta y el diluvio, encuentra una unanimidad en la respuesta: “uno tras otro, de puerta en puerta, le devolvieron una sonrisa ladina y una mirada de ensueño, y todos le dieron, sin ponerse de acuerdo, la misma respuesta: -Nadando.” (pág. 449)

Así podemos ver que los árabes son el mejor testimonio de la decadencia de Macondo y la afrontan con su particular filosofía de la vida: “La antigua Calle de los Turcos era entonces un rincón de abandono donde los últimos árabes se dejaban llevar hacia la muerte por la costumbre milenaria de sentarse en la puerta, aunque hacía muchos años que habían vendido la última yarda de diagonal y en las vitrinas sombrías solamente quedaban los maniqués decapitados” (pág. 532)

En esta cita podemos observar, por una parte, la referencia a ese tópico de la paciencia y conformidad árabe que se expresa en el proverbio árabe “Siéntate a la puerta de tu tienda y verás pasar el cadáver de tu enemigo”. Por otra parte, se alude una vez más a la condición de comerciantes de los árabes que, hasta el último momento, venden sus mercancías: “la última yarda de diagonal” es una poética manera de referirse al último corte de tela vendido (“diagonal” es un tecnicismo para los hilos que atraviesan las telas); de ahí que los maniqués estuvieran decapitados porque ya no tenían nada que lucir.

El barrio árabe y más en concreto, “la calle de los Turcos”, que participa de la confusión proverbial entre árabes y turcos, aparece mencionada dos veces en uno de los momentos más dramáticos de la novela: la misteriosa muerte de José Arcadio (casado con Rebeca).

El hilo de sangre que sale por debajo de la puerta de su habitación “pasó de largo por la calle de los Turcos”, en su incierto recorrido, marcando el camino que luego hará Úrsula en sentido contrario hasta llegar a la estancia del muerto.

Resulta curioso que se confunda a árabes con turcos y de ahí que la calle de Macondo donde están instalados los árabes se llama Calle de los Turcos. En la realidad, fuera de la literatura, nos consta que se llamaba “turcos” a comerciantes árabes procedentes de Siria o de Líbano. En Hispanoamérica se da esta confusión entre árabes y turcos debido a diferentes circunstancias históricas y sociales relacionadas con la llegada de emigrantes turcos a lo largo del siglo XIX y en el siglo XX, tras la caída del imperio otomano después de la I Guerra Mundial; esta oleada migratoria de turcos fue seguida, años después, por la inmigración árabe, la cual se denominó “turca” por asimilación con la anterior, del mismo modo que todos los españoles son llamados “gallegos” en Argentina por haber sido los gallegos los que antes y en mayor número arribaron al país. Como anécdota, podemos añadir que a Carlos Menem, el presidente argentino de origen sirio, le apodaban “el Turco”.

Un detalle curioso es que en el barrio árabe no solo se instalan árabes, sino personajes de cualquier otra procedencia que quieran dedicarse al comercio. Así sucede con el italiano Pietro Crespi, del que se dice que “estaba instalando un almacén de instrumentos músicos y juguetes de cuerda, en el mismo sector donde vegetaban los árabes que en otro tiempo cambiaban baratijas por guacamayas, y que la gente conocía como la Calle de los Turcos” (pág. 167).

Otros personajes también se dedican a oficios típicos de la cultura árabe. Por ejemplo, el arte de la platería al que consagra sus esfuerzos Aureliano es una actividad típica de la artesanía árabe.

Lo árabe en el personaje individual

Lo árabe no solo se aplica al personaje colectivo, sino también al individual y concreto. En la novela aparecen dos personajes a los que se relaciona con lo árabe: José Arcadio Segundo y Petra Cotes.

José Arcadio Segundo es uno de los personajes más lúcidos, consecuentes y reflexivos de la novela. Es hijo de Arcadio y Santa Sofía de la Piedad y hermano gemelo de Aureliano Segundo. Esa dualidad con su gemelo se extiende al punto de que la matriarca Úrsula piensa que fueron intercambiados en su infancia y que José Arcadio es en realidad Aureliano, por su carácter pensativo y tranquilo. Siempre recordaremos a este personaje como el único superviviente de la matanza efectuada por la compañía bananera contra los trabajadores en huelga de protesta. Después de este episodio terrible que no puede compartir con nadie porque nadie le cree, ya que la compañía bananera ha dado la versión falsa de que los trabajadores se han ido del lugar, decide consagrar sus días al estudio de los manuscritos de Melquíades y la educación del pequeño Aureliano (hijo de Meme y Mauricio Babilonia). Morirá a la vez que su hermano gemelo, afirmando hasta el final su condición de testigo: "Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar" (pág. 475).

En la etopeya que se hace de José Arcadio Segundo, se dice que "tenía un estar pensativo y una tristeza de sarraceno" (pág. 374). El tópico de la tristeza o la melancolía del carácter árabe puede deberse, por una parte, a la legendaria pérdida que los árabes sufrieron a finales de la Edad Media en Al Andalus, pérdida recogida en innumerables canciones, romances y otros textos literarios. Desde el "Ay de mi Alhama" hasta el "llora como una mujer lo que no has sabido defender como un hombre", transcurre un río de tristeza y nostalgia de lo perdido. Por otra parte, el carácter árabe, con su lento discurrir frente a la vida, su calma y su ensimismamiento puede sugerir una cierta pose de tristeza.

El autor insiste en el aspecto árabe de la fisonomía de José Arcadio Segundo cuando en otro punto del relato alude a sus "ojos árabes" (pág. 428). Sucede esto en un momento álgido del relato, cuando están buscando a José Arcadio para matarlo y, teniéndolo delante, no lo ven. Esa imperturbabilidad suya, esa arábica quietud se relaciona, posiblemente, con su mágica invisibilidad frente al militar que lo busca.

El otro personaje relacionado con el carácter árabe es **Petra Cotes**, de quien podríamos decir que, en cierto modo, es la cuñada de José Arcadio Segundo, porque se trata de la mujer con la que su hermano Aureliano Segundo mantiene una relación estable a pesar de estar casado con Fernanda del Carpio. Petra es una mujer con una enorme energía y una gran capacidad para la fecundidad, de modo que todo en torno a ella florece. Los animales se reproducen y su amante, Aureliano Segundo, se hace tan rico que puede empapelar su casa con billetes de banco. Incluso cuando llega la decadencia a Macondo, Petra encuentra razones para seguir luchando. Así se la describe: "Petra Cotes era tal vez el único nativo que tenía corazón de árabe. Había visto los últimos destrozos de sus establos y caballerizas arrastrados por la tormenta, pero había logrado mantener la casa en pie." (pág. 449)

Referencias culturales y literarias en relación con el mundo árabe. La presencia-ausencia de las *Mil y una noches*

A lo largo de la novela se ofrecen algunas referencias culturales que tienen que ver con el mundo árabe y demuestran su presencia e importancia en la vida de los personajes. Pueden ser referencias al cine, a la literatura, al arte... Destacan especialmente las referidas a la obra recopilatoria de las *Mil y una noches*, que desde su aparición tanto ha inspirado a escritores y artistas de todo el mundo y de

manera particular a autores hispanoamericanos⁸⁸.

Para empezar, cabría observar que en ambos títulos aparece un desmesurado espacio temporal: mil y una noches por un lado, cien años por otro. En ambos relatos la literatura – oral en el caso de las *Mil y una noches*, escrita como crónicas premonitorias en *Cien años de soledad*– tiene una poderosa presencia en la trama. La mezcla de lo real y lo mágico, esto último narrado y descrito con total naturalidad, sin necesidad de una justificación racional, es otro punto en común de las dos obras. Además hay objetos emblemáticos de las mil y una noches –como la alfombra voladora– que aparecen repetidamente mencionados en la novela de García Márquez.

Aureliano Segundo niño lee un libro sin tapas que resulta ser las *Mil y una noches*⁸⁹ y que se describe así: “Aunque carecía de pastas y el título no aparecía por ninguna parte, el niño gozaba con la historia de una mujer que se sentaba en la mesa y solo comía granos de arroz que prendía con alfileres, y con la historia del pescador que le pidió prestado a su vecino un plomo para su red y el pescado con que lo recompensó más tarde tenía un diamante en el estómago, y con la lámpara que satisfacía los deseos y las alfombras que volaban” (pág. 290). Muchos años después, siendo ya un adulto que lo ha vivido todo, ese mismo objeto aparece con otro nombre: “tapices volantes” en la evocación que Aureliano Segundo hace de sus lecturas infantiles de las *Mil y una noches*: “de los tiempos en que leía en el cuarto de Melquíades las prodigiosas fábulas de los tapices volantes”.

La mezcla de lo maravilloso con lo real se da en el diálogo que se produce entre el niño lector, asombrado por lo que lee, y Úrsula, que

⁸⁸ En *Aljamía* 22 se puede ver mi artículo “El ancho tiempo musulmán de J. L. Borges” (págs. 11-22), donde se hace una aproximación a la relación del escritor argentino con las *Mil y una noches*.

⁸⁹ En una entrevista Gabriel García Márquez confirma que se trata, en efecto, de las *Mil y una noches* (cf. Nota 8 pág. 290).

le asegura que aquello es real, pero pertenece al pasado; por tanto podríamos interpretar que ya no forma parte de la realidad si la concebimos como “actualidad”, puesto que el pasado y los recuerdos podrían considerarse también como una no-realidad, y la prueba es cómo Úrsula transforma, en la fantasía de sus recuerdos, las novedades pretecnológicas de los gitanos (imanes, bloques de hielo, etc.) en objetos mágicos de las *Mil y una noches*. Por otra parte, el mundo del futuro está abocado a la destrucción y acabará con lo maravilloso, como ella misma afirma: “(Aureliano Segundo) le preguntó a Úrsula si todo aquello era verdad y ella le contestó que sí, que muchos años antes los gitanos llevaban a Macondo las lámparas maravillosas y las esteras voladoras. –Lo que pasa –suspiró– es que el mundo se va acabando poco a poco y ya no vienen esas cosas.” (pág. 290)

Las “esteras voladoras” aparecen en otro punto contrapuestas al invento científico del “globo cautivo” o globo aerostático. Hasta tal punto que los macondinos prefieren las esteras que el globo. En un alarde de realismo mágico, el narrador afirma que las esteras funcionan y por eso los habitantes de Macondo rechazan los globos “después de haber visto y probado las esteras voladoras de los gitanos” (pág. 335).

Las alfombras que vuelan forman parte de ese mundo surrealista, mezcla de realidad y ficción, que con tanta naturalidad se presenta en la novela. Si las alfombras vuelan, también hay un cura que levita después de tomar chocolate (el padre Nicanor Reyna) o una joven que se eleva al cielo por sí misma (la ascensión de Remedio la Bella).

En cuanto a los objetos de procedencia islámica, los veremos en el apartado dedicado al léxico, puesto que en su mayoría son arabismos. A estos podemos añadir otros como los “collares de árabes”, que forman parte de la bisutería con que los niños adornan a la anciana Úrsula en sus crueles juegos. (p. 451)

En las referencias al cine, una vez más el escritor hace gala de su complicidad con el

lector remitiéndole, probablemente, a una película emblemática en relación con el mundo árabe que se estrenó en 1962, solo cinco años antes de la publicación de *Cien años de soledad*: se trata de *Lawrence de Arabia*, protagonizada por Peter O'Toole, que podría ser el actor que interpretaba a "un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente" (pág. 333). En efecto, si repasamos la filmografía de Peter O'Toole encontramos que, aunque su papel en *Lawrence de Arabia* fue el que lo hizo mundialmente famoso, ya había intervenido previamente en otras películas.

Las alusiones al mundo árabe también aparecen formando parte de la retórica del texto. Para describir cómo quedó la casa de Aureliano Segundo empapelada de billetes de banco, el autor escribe que "adquirió el aspecto equívoco de una mezquita" (pág. 300). Esta comparación puede entenderse si pensamos en el *horror vacui* de la decoración árabe que no deja vacío ni un resquicio de pared; probablemente es lo que pretende expresar el escritor.

Léxico: presencia de arabismos en *Cien años de soledad*

Es bien conocido que en el caudal léxico de la lengua española se contienen un elevado número de arabismos, que se cifran en unos cinco mil (según Rafael Lapesa). Los arabismos aparecen diseminados en toda la obra narrativa del autor, y aunque nos vamos a centrar en *Cien años de soledad* podríamos mencionar algunos otros ejemplos, como **almojábanas** en *Los funerales de la mamá grande* (id., pág. 117), o **atanor**, **cordobán** y **chilaba** en *Del amor y otros demonios*⁹⁰.

Cien años de soledad contiene un repertorio de arabismos muy variados, incluyendo palabras de escaso uso cuya

pervivencia se debe a su pertenencia a un lenguaje específico como por ejemplo el relativo a la agricultura, la arquitectura, el ámbito doméstico, etc. En algunas ocasiones, se trata de palabras arcaicas que denominan objetos tradicionales o de uso en el pasado. He aquí unos pocos ejemplos con los que se pretende abrir una relación alfabética. Solo nos detenemos en las dos primeras letras del abecedario, dejando para otra ocasión la posibilidad de hacer un estudio más completo.

Anafe (o anafre): Hornillo de barro o metal, ligero y transportable, usado para calentar comida. El anafe aparece citado al comienzo de la novela (pág. 82), en la enumeración de los utensilios metálicos que salen de su sitio movidos por los poderosos imanes de Melquíades. El escritor Moreno Villa escribe estas líneas sobre la presencia del anafe, objeto doméstico de raigambre islámica, en las casas de los más recónditos pueblos de la selva mesoamericana:

"Es curioso el fenómeno emigratorio de las palabras. «**Anafe**» y «albóndiga» emprenden el camino por la costa africana del Mediterráneo hacia occidente, se asientan en España, son incorporadas al idioma castellano y, ya cristianizadas, embarcan para América, cruzan el charco y se desparraman por los valles y cuencas de este continente".⁹¹

Atanor (págs. 110 y 167): cañería de agua construida con tubos de barro cocido. Se relaciona con el interés de los árabes por la agricultura del regadío, a la que aportaron técnicas y léxico específico.

Babuchas: zapatillas de casa que los árabes usan también para la calle. Aparecen mencionadas en varios puntos de la novela. Cuando Úrsula sigue el sangriento recorrido que la lleva hasta el cadáver de su hijo, va sin recordar "que todavía llevaba puestos el delantal de hornear y las babuchas caseras". (pág. 233) El adjetivo "caseras" marca la distinción entre las babuchas que sirven como

⁹⁰ Ed. Mondadori, 1994, págs. 42, 52 y 57.

⁹¹ José Moreno Villa, *Cornucopia de México*, cit. en Wikipedia.

calzado exterior y las que se usan como calzado doméstico.

En la muerte de Amaranta, las “sencillas babuchas de pana” forman parte de su ajuar funerario previsto anticipadamente, al preocuparse la futura difunta del calzado que llevaría en su despedida del mundo de los vivos, recordando que al coronel Aureliano Buendía “hubo que comprarle un par de zapatos nuevos” (pág. 395).

“Babuchas de pana” y “zapatos de cordobán” – término este también de raíz árabe, que alude al cuero originario de Córdoba con que se confeccionaban los zapatos- forman parte del equipaje con que Amaranta Úrsula viaja para formarse en Europa (pág. 473).

Beduinos: (árabes nómadas) “los forasteros disfrazados de beduinos” (pág. 309). Aquí se asocia con una fiesta hiperbólica, como lo son la mayor parte de los sucesos de la novela. Vestirse “de moro” constituye un disfraz muy común, que permite excesos suntuarios y dar rienda suelta a la imaginación más exótica. Por otra parte, no hay que olvidar que la segunda entrada del diccionario de la RAE para “beduino” es “hombre bárbaro y desaforado”, lo que coincidiría con los excesos que se producen en la fiesta descrita en la novela, que acaba “con descargas de fusilería”.

Benjuí: “bálsamo aromático que se obtiene por incisión en la corteza de un árbol” (según el Diccionario de la RAE). Curiosamente este arabismo sonoro y musical remata una de las frases más dramáticas de la novela: el suicidio de Pietro Crespi, “con las muñecas cortadas a navaja y las dos manos metidas en una palangana de benjuí” (pág. 208).

Las traducciones al árabe de Gabriel García Márquez⁹²

Como colofón, vamos a mencionar brevemente las traducciones de García

Márquez al árabe. Podemos afirmar que la mayor parte de su obra ha sido traducida, incluyendo novelas, cuentos, memorias e incluso artículos periodísticos.

El gran traductor de García Márquez al árabe es el sirio de origen palestino Sáleh Almani, actualmente afincado en España. Almani ha traducido, por lo menos, los siguientes títulos: *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Vivir para contarla* (memorias), *Del amor y otros demonios*, *Memoria de mis putas tristes*, *El general en su laberinto* y *El amor en los tiempos del cólera*.

Hay otros muchos traductores árabes de la obra de García Márquez, procedentes de todos los países de lengua árabe. He aquí una relación de algunos de los más remarcables: Sami Al-Yundi (sirio), Mohamed Al-Hajj Khalil (libanés), Basma Mustafa (egipcio), Kamal Yousef Hussain, también egipcio, traductor de la novela corta *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Mohamed Ali Al-Yusufi (tunecino), Walid Saleh (iraquí), Rafi Al-Sigar y Maha Abdel Rauf (egipcia).

Conclusión

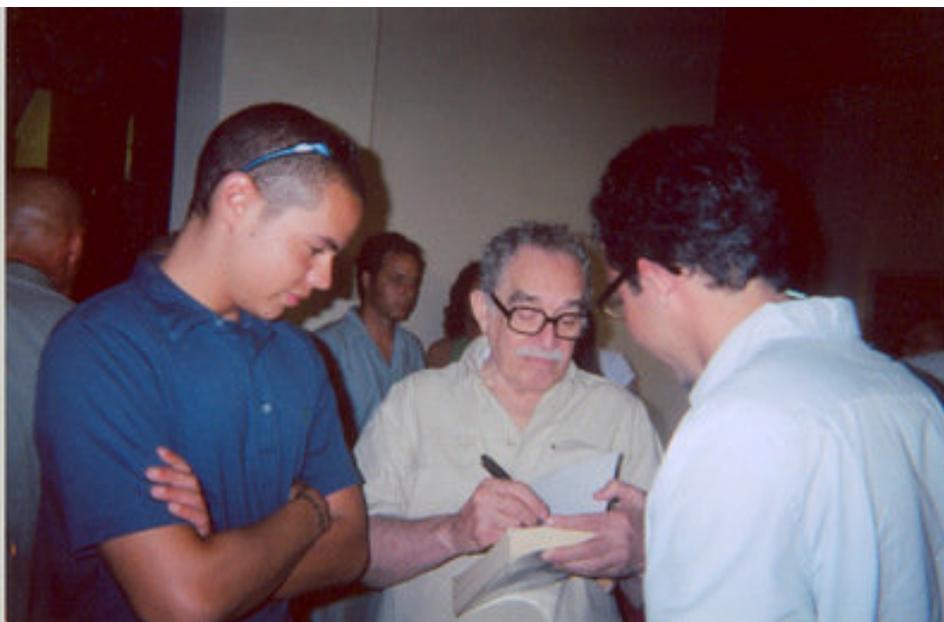
Y en este punto detenemos nuestro paseo por la literatura de García Márquez, a la que nos hemos aproximado bajo el prisma de su relación con la cultura árabe. Como conclusión podemos afirmar que el elemento árabe forma parte, por muchos conceptos, de ese gran mosaico que es *Cien años de soledad*, además de estar presente en personajes de otras novelas. En lo referente al estilo del autor colombiano, numerosos arabismos enriquecen sus páginas dando a su narrativa un color particular, como puede apreciarse en los ejemplos que hemos presentado.

⁹² Agradecemos la colaboración del profesor y arabista Antonio Rodríguez Figueroa para la redacción de este apartado.

Galería de imágenes



Mario Vargas Llosa y su segunda esposa, Patricia; José Donoso y su esposa María Ester Serrano; Gabriel García Márquez y su esposa Mercedes Barcha Pardo, en Barcelona, en la década de los sesenta.



El autor firmando un ejemplar de "Cien años de soledad" en La Habana (Cuba) en 2005.



Puesto de frutas en calle principal de Aracataca, ciudad natal del escritor.



Casa natal de García Márquez convertida en museo.

Ilustraciones: Banco de imágenes del INTEF y Wikimedia Commons.

Referencias bibliográficas

CANTÓN, Laura. Gabriel García Márquez. Premio Nobel de literatura 1982. *Cuadernos de Rabat* 28 (Rabat, 2012)

CERCAS, Javier. *Tres lecciones de García Márquez*. *El País Semanal*. 11-05-2014.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Obras consultadas:

Cien años de soledad. Madrid: Cátedra, 2001.

El coronel no tiene quien le escriba. Barcelona: Debolsillo, 2014.

Crónica de una muerte anunciada. Barcelona: Random House, 2002.

La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada. Barcelona: Plaza-Janés, 1997.

Relato de un naufrago. Barcelona: Tusquets, 1970.

Vivir para contarla (Memorias). Barcelona: Debolsillo, 2003

Botella al mar para el dios de las palabras (Discurso) I Congreso Internacional de la Lengua Española. Zacatecas, México, abril de 1997.

JIMÉNEZ DE CISNEROS, Consuelo. "El ancho tiempo musulmán de J. L. Borges" en *Aljamía* 22. Rabat. 2011

MORENO VILLA, José. *Cornucopia de México*, cit. en Wikipedia.

<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/articulo-427198-el-marques-gabriel-garcia>

<http://www.libreria-mundoarabe.com/Boletines/n%BA52%20Sep.07/PresenciaArabeLiteraturaLatinoamericana.html#alla-vamos8> (artículo sobre la relación de la obra de García Márquez con el mundo árabe)

LA MUJER TANGERINA EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE JOSEP TAPIRÓ

Ana María Castañeda Becerra
Consejería de Educación de Rabat

INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX la ciudad de Tánger se convirtió en fuente de inspiración de los artistas que querían representar un mundo



oriental exótico. La mayoría conocieron sus calles de paso y, en casi todos los casos, sus obras reflejaron una imagen superficial que reproducía los tópicos habituales del género orientalista. Esta ciudad abierta y accesible atrajo a muchos visitantes, entre ellos artistas e intelectuales como Delacroix, Degas, De Amicis, Iturrino o Matisse, pero Josep Tapiró (Reus, 1836 – Tánger, 1913) en cambio, adquirió un compromiso vital con aquella realidad. En 1877, después de haber vivido en Roma durante quince años y tras consolidarse como pintor acuarelista, se instaló y ubicó su estudio en el corazón de la medina tangerina. Desde este lugar y a lo largo de casi cuatro décadas, los pinceles de Tapiró inmortalizaron

la vida tradicional y, sobre todo, el aspecto de los tangerinos más singulares, mediante un acercamiento profundo y una representación veraz y desprejuiciada de este país. Con un estilo virtuoso, que alcanzaba una extraordinaria verosimilitud, convertía sus imágenes en verdaderos documentos testimoniales de un mundo en retroceso ante la rápida europeización de la ciudad.

CONTEXTO HISTÓRICO

Durante el siglo XIX, Marruecos empezará a sufrir las presiones de países europeos, dentro del marco de la colonización, por lo que la soberanía e independencia del país comenzará a encontrar muchas dificultades. Francia ya había ocupado parte de Argelia en los años 20 e iniciará su expansión por el Norte de África; Inglaterra, por su parte, mantenía intensas relaciones comerciales con el Imperio jerifiano ya desde el siglo XVIII, por lo que le interesará consolidar esta influencia y, al amparo de este comercio, se potenciarán los puertos de Casablanca, Larache y El Jadida, convirtiéndose Tánger en una ciudad de clara inclinación internacional, comercial y diplomática.

En este contexto, España no querrá quedarse atrás y durante el reinado de Isabel II, el gobierno planeará una penetración política, territorial y económica en el país vecino. Para ello ampliará las “zonas de seguridad” de Ceuta y Melilla, lo que conducirá a la guerra hispano-marroquí de octubre de 1859 a marzo de 1960. La breve contienda se saldará a favor de España, con la victoria en Castillejos y la toma de Tetuán en 1860. Las exigencias fueron muy duras, sobre todo una cuantiosa suma de dinero como indemnización de guerra a cambio de la evacuación de Tetuán, y lo que era muy importante: un acuerdo comercial entre ambos países similar al realizado con Inglaterra en 1856 y que se concretará en 1861 en Madrid, por el que se establecerá un régimen de puertas abiertas al tráfico comercial. Pero los problemas se complicarán por los sucesos acaecidos en

Melilla en 1890 y años sucesivos, esta vez por el ataque de los rifeños a tropas españolas ya que nunca reconocieron los límites establecidos en la Paz de Wad-Ras de 1860. El sultán Hassan I tomará medidas contra los rifeños, pero las hostilidades continuarán, agravándose la situación en 1893 con el ataque a la ciudad de Melilla, donde fallecerá el gobernador militar. El general Martínez Campos fue enviado con refuerzos a esta ciudad, ya que la situación podría desembocar en una guerra. El sultán Hassan I obligará a los rifeños a abandonar las armas y la situación culminará con la Paz de Marraquech del 5 de marzo de 1894, por la que de nuevo el monarca deberá indemnizar al gobierno español por los daños causados.

Este periodo, pues, estará protagonizado por un sultán de gran personalidad: Hassan I (1873-1894), que tendrá una idea muy clara de lo que debía ser un Marruecos moderno con reformas basadas en el ejército, la educación y la administración para asegurar el orden, una economía saneada y evitar las presiones extranjeras. Pero Marruecos es ya el objetivo de las principales potencias colonizadoras, cuyo propósito no es sólo controlar el Mediterráneo (sobre todo después de la apertura de Canal de Suez en 1869), sino también y dada su posición estratégica la penetración hacia el interior de África. Todo ello provocará tensiones y conflictos entre las diferentes potencias por dominar el país; a Inglaterra, Francia y España, se va a sumar Alemania debido a la política de alianzas del canciller Bismarck. A partir de aquí, Inglaterra dejará paso libre a Francia para controlar Marruecos, a cambio de asegurarse la primera su dominio sobre Egipto. La Conferencia de Madrid de 1880 va a significar el inicio del fin de la independencia de Marruecos, donde se reconoce a todas las potencias el derecho a tener “protegidos”⁹³. Progresivamente aumenta

93 La figura del “protegido” consistía en que cualquier marroquí, independientemente de que fuera musulmán o judío, adquiriría un estatus particular tras convertirse en sujeto adscrito a una legación consular extranjera, extendiéndose esta “protección” a la familia. Estos obtenían beneficios

el número de consulados, misiones religiosas, así como el número de europeos desde grandes comerciantes a empleados y pequeños industriales -entre estos inmigrantes la mayor parte eran españoles-.

A la muerte del sultán Hassan I en 1894 ocupará el trono su hijo Mulay Abdelaziz, que tendrá que enfrentarse a graves problemas internos, y a la vez será incapaz de continuar con las tareas reformistas de su padre. Mulay Hafid, señor de Marraquech se sublevará contra su hermano y será proclamado sultán en agosto de 1907, complicándose aun más la situación cuando en Fez estalla una revuelta de carácter político solicitando mayores reformas; Mulay Abdelaziz, finalmente, acabará renunciando al trono. Pero al nuevo sultán, que intentará impulsar la política de su padre de reformas financieras para aliviar la presión de las potencias, le será imposible lograr su objetivo pues heredará una situación de endeudamiento exterior que le impedirá mantener la independencia del país. A esto hay que añadir que Marruecos, en el contexto de una situación prebélica en Europa, se encontrará en medio de los intereses de los dos grandes ejes de coaliciones: la Triple Entente y la Triple Alianza. Ya hemos hecho mención al acuerdo franco-británico de 1904, por el que Francia reconocerá la ocupación de Egipto por Inglaterra, y al mismo tiempo el país galo tendrá libertad de acción en Marruecos, siempre que respete sus intereses comerciales. Alemania reaccionará rápidamente y el Káiser Guillermo II realizará una demostración de fuerza, visitando Tánger en marzo de 1905, a la vez que apoyará la independencia del país magrebí. Debido a todas estas tensiones, las potencias ven necesario celebrar un encuentro para solucionar el problema marroquí: la Conferencia de Algeciras de enero de 1906. En ella, Alemania quedará aislada, Francia y España se llevarán la mejor parte y Marruecos quedará al borde de perder su independencia definitivamente bajo la tutela europea.

fiscales y judiciales, por lo que no podían ser juzgados por tribunales marroquíes.

Progresivamente empezará la ocupación del territorio aprovechando los altercados que se van sucediendo en diversas zonas del país (desórdenes de Casablanca en 1907 y la guerra de Melilla de 1909), con la consiguiente intervención militar e indemnizaciones que se le impondrá a Marruecos, que terminarán por ahogar la economía. Por su parte, Alemania en 1911 intentará dar un golpe de efecto en Agadir, ya que se siente aislada, y enviará a



un buque cañonero en claro desafío a Francia provocando una grave crisis que concluirá con la firma de un acuerdo franco-alemán por el que Alemania dejaba manos libres a Francia en Marruecos a cambio de una parte importante del Congo francés. Finalmente, el sultán, solo y aislado, firmará en marzo de 1912 el Tratado de Fez por el que se establece el Protectorado y abdicará en su hermano Muley Yusef, el tercer hijo de Hassan I.

CONTEXTO ARTÍSTICO: LA MUJER EN LA PINTURA ORIENTALISTA

La atracción por el mundo oriental en Europa se acrecienta a lo largo del siglo XIX desde la traducción de *Las mil y una noches*, pasando por los relatos de viajes a Asia y al Próximo Oriente, así como las crónicas de la incursión de las tropas de Napoleón en Egipto en 1798, el coleccionismo de objetos proveniente de lugares exóticos tan de moda en la alta sociedad de la época, lo que conlleva a una serie de corrientes artísticas, donde se contraponía a la rígida sociedad europea, otra totalmente diferente en la que poder proyectar las fantasías y exotismos del Romanticismo, así como una temática en la que podía volar la imaginación del artista: caravanas en el desierto, callejuelas estrechas y misteriosas, oasis, escenas de interiores lujosos, dramas y violencia, etc. Pero uno de los temas más reiterados fue el de la mujer oriental, ya que el pintor podía exhibir todas sus fantasías que le estaban vetadas en la sociedad europea: harenes y hamanes⁹⁴, mujeres desnudas o veladas, odaliscas indolentes y misteriosas, erotismo, ambientes cerrados, íntimos y ocultos a la mirada de los extranjeros, atmósferas sensuales y embriagadoras, escenarios recargados y eclécticos. Y es que, a diferencia de la realidad en el mundo árabe, en el que la mujer permanece oculta, estos pintores distorsionan su imagen desnudándola en escenas de baños y harenes, odaliscas y esclavas, cuya existencia se reducía a ser fuente de placer y mero objeto de deseo. En este sentido Fátima Mernissi distingue entre lo que imaginaban los occidentales respecto al harén y lo que en realidad eran: "Su harén era un festín orgiástico en el que los hombres conseguían un verdadero milagro: el de obtener placer sexual sin problema, sin resistencia, con unas mujeres a las que habían reducido a la esclavitud. En los harenes musulmanes los hombres saben que las cautivas lucharán con

⁹⁴ Baño turco

uñas y dientes para defenderse y evitar que lleven a cabo sus planos eróticos”⁹⁵.

El neoclasicista Ingres con el lienzo *La gran Odalisca* (1814)⁹⁶ inicia un tema recurrente posteriormente en la pintura orientalista: una mujer representada desnuda, recostada voluptuosamente sobre un diván, en este caso de espaldas y con el rostro mirando al espectador, y con unos accesorios que la identifican con lo oriental: un abanico, una pipa y el turbante, única prenda que lleva puesta. Repetiría el tema en 1839 con el lienzo *Odalisca con esclava*; ya en su vejez, entre 1862-63 pintó *El baño turco*, abigarrada escena de mujeres desnudas tocando instrumentos, bailando o dejándose llevar por el placer sensual. *Mujeres de Argel* (1834) de Delacroix, pintor encuadrado en el romanticismo, representa el interior de un harén, al que parece ser pudo acceder, algo insólito para un extranjero, en la visita que hizo a esta ciudad dos años antes. Renoir, admirador de Delacroix, pero ya dentro del Impresionismo realiza *Mujeres de Argel, Odalisca* en 1870, recreación de taller, en la que utilizó como modelo a su musa Lise Tréhot, vistiéndola con brocados y sedas orientales, rodeada de lujosos tapices, en una actitud indolente; en *Interior de un harén en Montmartre* (1872), vuelve al tema oriental, aunque sin disimular que es una producción de taller, chicas parisinas vestidas como argelinas o desnudas, en un ambiente de tapices, joyas y accesorios que reflejan este mundo. Théodore Chassériau, que evolucionaría del neoclasicismo al romanticismo, desde su maestro Ingres a la influencia de Delacroix, en 1846 viajó a Argelia y pinta cuadros con asuntos como *El baño en el harén* (1849) o utilizando temas bíblicos como *El baño de Esther* (1841), *El harén*, mezclando desnudos con mujeres o esclavas vestidas, plenas de sensualidad, o también odaliscas. El italiano Giulio Rosati, cuya obra más conocida es *La*

elección de la favorita, tema del que hizo varias versiones, donde las mujeres se presentan desnudas ante el señor que las va a elegir, parece ser que nunca viajó al Magreb. Jean-Léon Gérôme, de estilo academicista, realizó varios viajes a Turquía y Egipto, donde se impregna del orientalismo, multiplicando las representaciones de mujeres desnudas en óleos como *Excursión al harén* (1869), *El mercado de esclavos* (1867), *Baños del harén* (1885), entre otros.

De entre los pintores orientalistas españoles del siglo XIX, algunos viajaron a Marruecos como el caso del sevillano José María Escacena y Daza (1800-1858), uno de los iniciadores del orientalismo pictórico español, cuya experiencia en el país, al que viajó en 1834, hizo que su mirada se acercara a la realidad cotidiana del mismo; el gaditano Francisco Lameyer Berenguer (1825-1877), que en los años 60 estuvo en Tánger, muy influenciado por Delacroix, intenta también un acercamiento veraz a la realidad, y ya que no puede acceder al mundo de la intimidad familiar marroquí, lo sustituye por escenas costumbristas judías como en su lienzo *Boda judía en Tánger* (1875); José Villegas Cordero (1844-1921), natural de Sevilla, quien también viajó a Marruecos, se acerca al mundo femenino representando una *Odalisca*, pero en este caso vestida, o *La Favorita* en un ambiente sensual pero sin recurrir al desnudo. Diferente es el caso de Mariano Fortuny (1838-1874) que, a la vuelta de su viaje como corresponsal gráfico de la Guerra de Marruecos realiza en 1861 su *Odalisca* como ejemplo de costumbres domésticas marroquíes, algo completamente alejado de la realidad, y que sin duda lo que quiere es complacer el gusto orientalista de aquel momento, representando a una mujer desnuda, recostada en un diván en contraposición al músico vestido que completa la escena cargada de sensualidad; al año siguiente pinta otra *Odalisca* desnuda que ve reflejado su cuerpo en un espejo, también recostada en una posición sugerente en un diván. Antonio Fabrés y Costa (1854-1938), pintor influenciado por Fortuny, compone *El regalo para la favorita* o *La ladrona*,

⁹⁵ MERNISSI, F. (2001). *El Harén en Occidente*. Madrid: Espasa, p. 25.

⁹⁶ Una odalisca en origen era una esclava dedicada al servicio del harén del gran turco, que también podía llegar a ser concubina.

recreándose en ese mundo de fantasía orientalista. César Álvarez Dumont (1866-1945) también escenifica ese lugar inaccesible para los extranjeros en *El harén* en 1898; viaja al norte de África y tampoco pudo sustraerse a la tentación de pintar una *Odalisca* (1885), aunque en este caso semidesnuda. Cabe citar también a Francisco Iturrino (1864-1924), fauvista, conocido por sus desnudos femeninos y por su amistad con Matisse, con quien viajó a Tánger y del que enumeraremos varias obras: *Mujer mora* vestida con un kaftán, *Odalisca* semidesnuda, o *Harén*, composición atípica pues las retrata en un exterior con sus haikes⁹⁷ tradicionales, completamente tapadas.

Y es que, a diferencia de Tapiró que vivió en Tánger cerca de 40 años, la mayoría de estos artistas no visitaron estos países o lo hicieron de una manera puntual y superficial, por lo que sus obras son producto de su imaginación y de recreaciones de taller, así como a través de las revistas ilustradas y la fotografía que coadyuvaron a propagar el imaginario orientalista.

BIOGRAFÍA

José Tapiró y Baró⁹⁸ nace en Reus (Tarragona) el 7 de febrero de 1836, donde inicia sus estudios de dibujo y pintura en 1849 junto con su amigo de la infancia Mariano Fortuny –dos años menor– con el pintor local Domenec Soberano. Posteriormente, en 1853 se traslada a Barcelona para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de La Llotja bajo la dirección del retratista Vicente Rodes; allí también coincidiría con su amigo Fortuny, y en ese mismo año expone por primera vez sus obras en la exposición colectiva del Casino Reusense. En 1858 se matricula en la Escuela Superior de Pintura y Grabado de Madrid, y asiste además a la academia particular de

⁹⁷ El haik es un vestido tradicional, que consiste en una larga pieza de tela, normalmente blanca, que tapa todo el cuerpo, la cabeza y la cara, dejando sólo una pequeña abertura para los ojos.

⁹⁸ Jordi À Carbonell, en su monografía *Joseph Tapiró. Pintor de Tánger*, realiza un exhaustivo estudio de la biografía del pintor, y a ella nos remitimos.

Federico de Madrazo, retratista de la Corte. En ese mismo año, los dos amigos se separan, ya que Fortuny consigue una pensión de la Diputación de Barcelona para trasladarse a Roma con el fin de completar sus estudios. Dos años después, en 1860, junto a Antonio Cuyás, decora la fachada del palacio de la Diputación de Barcelona con motivo del



recibimiento triunfal de los voluntarios catalanes que habían luchado en la guerra hispano-marroquí. Paralelamente la misma Diputación había encargado a Fortuny que viajara a este país con el ánimo de convertirse en cronista gráfico de la contienda en compañía del novelista Pedro Antonio de Alarcón, integrándose en el regimiento del general Juan Prim, también originario de Reus.

En 1862 pasa los primeros meses del año en Roma, donde ya estaba instalado Fortuny, para residir definitivamente en la ciudad al año siguiente; viaja a Nápoles y Florencia para completar su formación a la vista de los trabajos de los grandes maestros de antaño. En Roma comparte alojamiento junto con los pintores Joaquín Agrasot, Tomás Moragas y su amigo Mariano Fortuny, matriculándose todos ellos en la Academia

Gigi. Su inclinación hacia la acuarela y temática costumbrista aparece ya definida, sobre todo en el género del retrato –mendigos, niños, religiosos, aldeanas...-. En 1866 gana una mención honorífica en la exposición de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Es en 1871 cuando vuelve a Reus; en el verano viaja a Madrid y a Granada donde se había instalado Fortuny junto a su familia desde 1868. Desde allí, se desplazan en octubre a Tánger y Tetuán durante dos semanas junto al pintor Bernardo Ferrándiz, viaje que fue decisivo pues le descubre lo que sería su pasión: la descripción de los habitantes y las costumbres de la vida tangerina. No pudo tener mejor introductor que su amigo Fortuny, ya que éste, como hemos mencionado anteriormente estuvo en Tetuán durante la contienda hispano-marroquí de 1860, permaneciendo allí durante tres meses; posteriormente, a finales de 1862 residió varios meses en Tánger realizando obras orientalistas. Tánger ya empezaba a convertirse, no sólo en una ciudad diplomática, con varias legaciones extranjeras, sino que también recibía la llegada de artistas, intelectuales europeos y turistas en general, que realizaban el recorrido por Andalucía y lo completaban en el Norte de Marruecos, buscando ese exotismo oriental tan en boga por aquellos años en que la ciudad gozaba de un ambiente cosmopolita. Su ubicación estratégica en el estrecho de Gibraltar, sobre todo a partir de la construcción del Canal de Suez, la convertirá en una escala habitual de grandes barcos; con su localización entre dos océanos y dos continentes y las circunstancias políticas internacionales, se transformará en una ciudad preeminente.

A la vuelta del viaje, permanece casi un año en Andalucía en compañía de Mariano Fortuny, hasta que ambos amigos, a mediados de 1872 regresan a Roma; en 1873 expone sus óleos y acuarelas en el Círculo Artístico Internacional de dicha ciudad. A finales de 1874 muere inesperadamente su amigo de la infancia en esta ciudad, lo que le afectó profundamente, ya que su vínculo desde la niñez fue no sólo en lo personal, sino también

en lo profesional y en el desarrollo de su actividad artística; podemos decir que la muerte de Fortuny puso punto y final a su etapa romana. En 1875 realiza un nuevo viaje a Tánger acompañando a una misión diplomática, y permanece en esa ciudad hasta febrero del año siguiente, probablemente con la idea de asentarse definitivamente en ella. Su deseo se materializaría en 1877 al comprarse una casa en la medina, transformando un antiguo teatro del barrio judío de la Fuente Nueva como taller-museo de estilo morisco en el que reuniría una colección de objetos orientales, antigüedades y obras propias. Como opina Carbonell, “Tapiró se benefició de este ambiente cosmopolita y multicultural y fue en él donde canalizaría comercialmente parte importante de sus obras. La colonia occidental y la comunidad hebrea fueron sus principales clientes tangerinos”⁹⁹ Era ya un artista reconocido y sus acuarelas eran también vendidas en Londres, donde no sólo esta técnica gozaba de gran predicamento, sino también la temática orientalizante. Casi todos los años viajaría a Europa para vender sus acuarelas, y a partir de aquí empezaría su reconocimiento recibiendo varios premios internacionales como el diploma de honor de la Exposición Española en Londres en 1889, la medalla de plata en la Exposición de París del mismo año y en 1893 la medalla de oro de la Exposición de Chicago. Del éxito en estos años dan cuenta varias exposiciones en Roma, París, Londres, Berlín, Viena y Madrid, aunque también realizó exposiciones en San Petersburgo, Montreal, Norwich y en Estados Unidos.

Durante los casi cuarenta años que vivió en Marruecos, nunca perdió el contacto con su país y con Europa. Hizo muchos viajes y de vez en cuando pasó tiempo en su ciudad natal de Reus, donde siempre se le consideró una gran personalidad. Pero el nuevo siglo también le depararía su ocaso, ya que la venta de sus obras fue a menos, con problemas de salud no

⁹⁹ CARBONELL, Jordi À (2001). *Visiones del Al-Maghrib. Pintores catalanes ochocentistas*. Barcelona: Lunwerg, p. 74.

podía producir al mismo ritmo, y, además, el interés por este tipo de temática comenzaba a declinar. En 1907 se quedó en Madrid durante unos meses, donde trató sin éxito de vender su colección y taller de producción en Tánger al Museo municipal. Pero este fracaso fue compensado por su nombramiento como miembro de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la exposición monográfica que le dedica el Centro de Lectura de su ciudad natal. Además, la indiferencia con que el gobierno trató al pintor y el hecho de que en el siglo XX el orientalismo ya era considerado obsoleto, hizo que cayera en el olvido. Finalmente, José Tapiró murió en Tánger en 1913 por complicaciones de una enfermedad del corazón. Fue un acontecimiento trágico para la ciudad; los residentes realizaron una suscripción pública para dedicarle un monumento, gracias a su amigo y testamentario, el abogado Cándido Cerdeira. Los periódicos de la época le dedicaron excelentes artículos, reflejando también la gran amistad entre Tapiró y Fortuny. A su muerte, su amigo y discípulo Mesod Benitah se hizo cargo de su estudio, que contenía cientos de acuarelas. Al menos un tercio de su producción se vendió en subasta, y se encuentra dispersa entre Europa y América.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA OBRA DE TAPIRÓ

En medio de este mundo de odaliscas¹⁰⁰, esclavas, favoritas, harenes y hamanes, la obra de Tapiró y su acercamiento al mundo femenino de la mujer marroquí es verdaderamente singular por su verosimilitud y rigor.

Podemos dividir la obra de Tapiró en dos apartados: los retratos, que constituyen el grueso fundamental de su producción, y las escenas ya sean de interior o exterior. En cuanto a los retratos femeninos, su producción

¹⁰⁰ Hemos rastreado dos pinturas con el tema de odaliscas en la producción de Tapiró: una completamente vestida, y otra semidesnuda con un papagayo, pero desconocemos las fechas en las que las realizó, probablemente antes de su instalación en la ciudad de Tánger.

es amplia, y como opina Arias Anglés “Esta minuciosidad iconográfica se acentúa en los retratos de mujeres en trajes de boda –por su sobrecargado ornamento-, llevando sus ricas telas bordadas abigarradas de adornos y joyas, lo que proporciona a estos retratos un aspecto de verdaderos iconos vivientes”¹⁰¹, como esta acuarela titulada *Novia bereber* (c. 1883) del Museo Nacional de Arte de Cataluña, una de sus obras más conocidas. En ella se representa a una joven novia de etnia bereber, con sus joyas tradicionales, destacando los pendientes en forma de aro propios de esta cultura, varios collares, en número impar para alejar el mal de ojo, de oro y perlas tanto en el cuello como en el pecho, adornado con un espectacular colgante con filigranas.



La joven viste un magnífico traje ceremonial: un kaftán de brocados de oro. Su

¹⁰¹ ARIAS ANGLÉS, E. “Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956)”, *El Protectorado español en Marruecos: La historia trascendida*. Vol. II en la página web: <http://www.lahistoria.trascendida.es>, p. 71

rostro está maquillado según la costumbre bereber: los ojos y párpados con *kohl*, y –lo que resulta quizás más llamativo para el occidental– signos como una cruz en forma de aspa con dos puntos en el entrecejo, y en la barbilla motivos geométricos y puntos; son los *harquus*, símbolos protectores contra el mal de ojo y las enfermedades, así como para atraer bendiciones; muchas veces, las bereberes los tatúan de forma permanente en la piel. Llama la atención el tocado, una rica diadema que ciñe un pañuelo de seda con cenefas y un velo con un delicado bordado de pequeñas flores. Sobre un fondo neutro, para que el espectador se centre exclusivamente en el personaje, en su penetración psicológica y en su pose mirando de forma recatada. La obra fue expuesta en Londres con gran éxito, e incluso mostrada a los Príncipes de Gales.

Esta *Belleza de Tánger* (1891), probablemente una novia, del Dahesh Museum de Nueva York, es otra de las obras más reconocidas del pintor, donde podemos



observar rasgos raciales diferentes a la anterior, un retrato etnográfico, pero

igualmente de admirable belleza, donde con una técnica casi hiperrealista hace un estudio detallado de su fisonomía, del traje y de las joyas.

Siempre, sobre fondo neutro, destaca el rostro oscuro enmarcado por un pañuelo de seda de vivos colores en tonos azul y dorado, el nacarado de las perlas, el oro, y una riquísima indumentaria plena de bordados. El semblante circunspecto y la mirada baja hablan del decoro de esta belleza tangerina.

Distinta en la composición es esta *Novia* (c. 1900) del Museo de Arte e Historia de Reus, donde la joven es representada totalmente de frente; el tipo étnico también es diferente a los anteriores, sus encarnaciones oscuras conseguidas con sombras azules frente a los ocres rojizos son prodigiosas.

El fondo neutro no hace sino resaltar aún más el rico traje de brocados rojo y dorado, el magnífico collar tradicional y el tocado de dos



pañuelos superpuestos en turquesa y amarillo azafranado. El gesto adusto, la mirada directa al espectador nos afirma una personalidad orgullosa de su condición.

Diferente compostura tiene esta *Novia marroquí, Fátima* (c.1896) de Doha, Orientalist Museum of Qatar. En esta ocasión, el fondo es azul, y la novia, de frente, baja la mirada hasta



casi cerrar los párpados. La tez clara queda enmarcada por el pelo rizado negro y unos espectaculares adornos en forma de pendientes de grandes dimensiones que le enmarcan el rostro. La indumentaria es muy parecida a la acuarela *Novia bereber*, en la disposición del tocado y diadema, así como los collares de oro y perlas, el gran broche central, si bien el velo queda sobre los hombros. El kaftán es de extraordinaria riqueza, predominando los tonos dorados, azules y rojos. La joven, en su actitud, nos transmite la importancia de la ceremonia y la modestia en su personalidad.

Belleza de Tánger, perteneciente a la Colección Joan-Enric Vidiella Bessa de Barcelona, podría representar también a otra novia por la riqueza tanto de las joyas como del atuendo. De nuevo fondo neutro para esta joven de medio perfil, de semblante serio, sin apenas maquillaje. Un pañuelo rojo y otro azul que se anuda con un broche de oro y perlas, deja al descubierto una melena morena y rizada; dos grandes aros con colgantes enmarcan el rostro. Collares de oro y perlas

completan los adornos sobre un majestuoso kaftán en tonos azules y dorados ricamente



bordado. La expresión serena y el comedimiento en la mirada termina por definir a esta mujer tangerina de soberbio porte.

Por último esta otra *Belleza* o *Novia*, totalmente de perfil, inperturbable en su expresión, pero esta vez sobre un delicado



fondo de motivos vegetales en tonos grisáceos

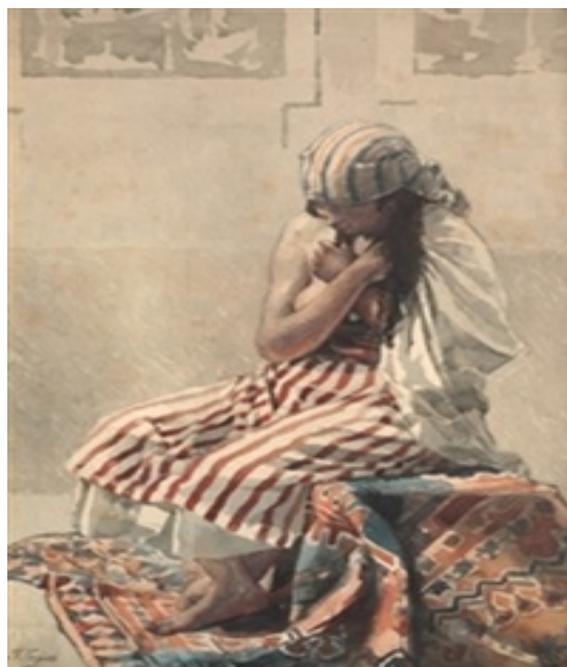
que coadyuva a resaltar la sublime combinación de joyas y traje de enorme riqueza combinando sedas, brocados, perlas, piedras preciosas y oro, aportando a la retratada una apariencia realmente distinguida. La producción de Tapiró es amplia en esta temática, y muchas veces prácticamente lo que cambia es el rostro de la muchacha, ya que repite brocados, joyas, aderezos, etc. Probablemente la buena acogida de este tipo de retratos en el mercado, hizo que multiplicara su producción, con muy pocas variaciones y con cierto carácter repetitivo, recreándose en la calidad de los materiales, de una forma hiperrealista.

Sin embargo, la galería de retratos femeninos de Tapiró también comprende



personajes más humildes, como este *Retrato de una muchacha tangerina* de una Colección particular de Reus. Aquí no aparece vestida con esos lujosos kaftanes y joyas, sino con un sencillo pañuelo en tonos verdes, que se anuda graciosamente en la cabeza y que recoge todo el pelo, y una simple chilaba en tonos ocres. Sólo unos aros dorados como adorno resaltan la tez oscura de esta adolescente de perfil que, con su mirada baja, nos transmite la belleza y la modestia de esta tangerina singular.

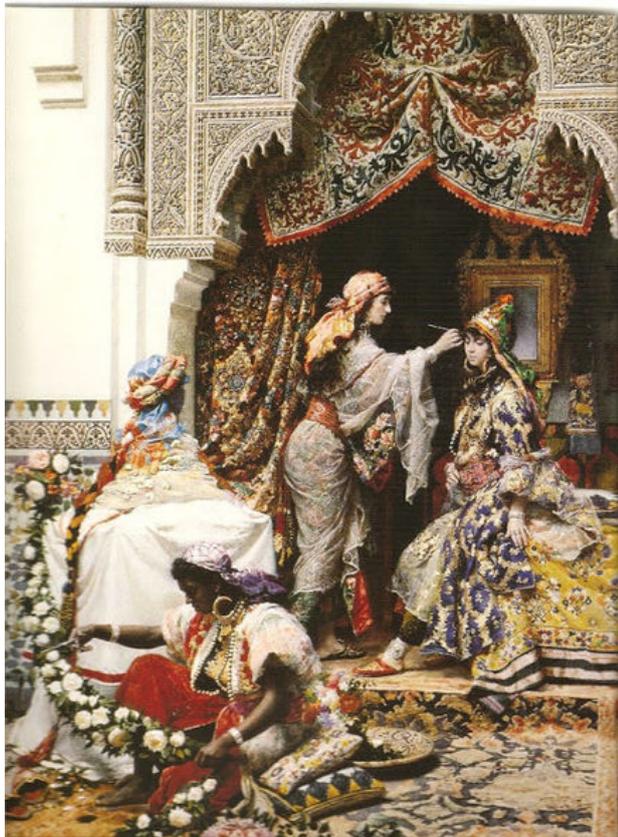
De extracción social más baja aún es esta *Campesina* de una Colección particular de Madrid, donde la joven tapa pudorosamente su semidesnudez, con la cabeza agachada en una composición particular, ya que se representa de cuerpo entero, sobre un fondo indeterminado, sentada sobre un banco recubierto por un tapiz. Un sencillo pañuelo de listas anudado en la nuca, la típica tela de rayas rojas y blancas que identifica a las mujeres campesinas del Norte de Marruecos y probablemente un haïke en el torso. Tapiró no se recrea en la desnudez, sino todo lo



contrario, la adolescente intenta encubrirla con la tela blanca, los brazos y la cabeza. Los pies desnudos también nos indica el origen humilde de esta joven campesina.

Tapiró, aunque en menor medida, también realiza composiciones tanto de interior como ambientadas en un exterior, donde predominan las escenas de carácter doméstico. Esta acuarela *Preparativos de la boda del jerife* (1878) de una Colección particular de Ginebra es muestra del profundo conocimiento que el artista tenía de la sociedad tangerina. Como documenta Jordi A. Carbonell "... representa el momento en que la doncella pinta y adorna con joyas a la estática novia, mientras la esclava decora con flores la caja nupcial o 'amariyya'. Estos preparativos

correspondería a la tarde del jueves, sexto día del ceremonial, cuando se prepara a la joven para llevarla al anochecer a la casa conyugal, en el interior de la 'amariyya. El asunto se



desarrolla bajo la magnífica arcada de entrada de la torre Qoubbat el Khadra, situada en la parte trasera del palacio de la alcazaba tangerina¹⁰². La novia era la hija de Hadj Abdeslam, jerife de Uazzan, alto dignatario y del que Tapiró era amigo. La obra es un prodigio de color y de detalles preciosistas en la ornamentación, que le da pie para reflejar ese lujo oriental que tanto gustaba en el mercado europeo. El tema de una boda lo repitió en otra obra, *El séptimo día de la boda de Lala Sodia* (c. 1892), y también realizó el retrato *Lala Sodia en vestido nupcial*; él mismo fue testigo de la boda de la citada Lala Sodia con Mohamed Bogari. Representa el momento en que la novia es presentada a las mujeres, estática, sentada sobre una especie de trono, con las piernas cruzadas; según cuentan el propio pintor, disfrazado de mujer pudo

adentrarse en este mundo exclusivamente reservado a las mujeres para documentarse.

Más doméstica es esta acuarela *Atrio oriental*, de una colección particular, menos abigarrada que la anterior en cuanto a profusión de detalles. En este caso, la mujer que riega una maceta se sitúa en un segundo



plano, y por las joyas que lleva puestas y el traje no parece que sea una esclava o una sirvienta. El ambiente es relajado, el señor sentado sobre unos cojines sobre un rico tapiz sostiene un rosario musulmán o *másbaha* en la mano y con la otra intenta asir un instrumento de cuerda. Ambos personajes aparecen absortos en sus quehaceres cotidianos, en un ambiente diáfano, pleno de luz, en una estancia, que sin ser extremadamente lujosa nos informa de una clase social acomodada.

¹⁰² CARBONELL, Jordi A. (2014). *Josep Tapiró Pintor de Tànger*. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya, Universitat Rovira i Virgili, p. 100.

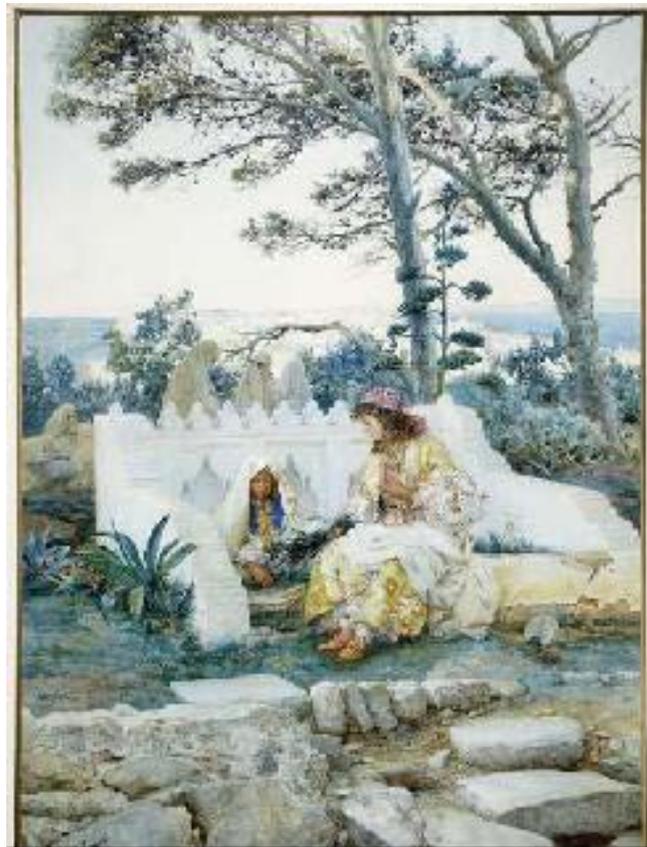
Otra acuarela ambientada en un interior, protagonizada esta vez por una joven sirvienta, probablemente la suya propia, es *Escena del taller del artista*, de una Colección particular de



Barcelona. Tapiró nos muestra la sencillez cotidiana de las tareas domésticas; vestida modestamente en blanco y azul, con un pañuelo anudado a la cabeza y descalza, esta joven criada de tez oscura, se sube a una silla para regar una maceta en un primer piso de un patio interior; sobre la barandilla una alfombra nos indica las labores de limpieza de la casa.

También aparece la mujer en escenas ambientadas en exteriores. Una de las acuarelas más interesantes en este sentido, protagonizada por mujeres es *Jóvenes en el cementerio* del Instituto Amatller de Arte Hispánico. Arxiu Mas de Barcelona. Dos jóvenes se hallan sentadas a la sombra de unos pinos, una ricamente ataviada y enjoyada y la otra cubierta su cabeza por un haike en una tumba distinguida o morabito. Detrás de la escena principal dos grupos de mujeres más humildes, cubiertas enteramente por los *haikes*, unas sentadas y otras desplazándose, dan pie para abrirnos a un fondo deslumbrante con la ciudad y la bahía de Tánger. Aunque las visitas de mujeres a los cementerios no

estaban bien vistas por algunos expertos en derecho islámico, ya que además hombres y mujeres no pueden estar juntos a la hora del



entierro, para ellas que estaban excluidas de cualquier manifestación exterior del funeral, marginadas en todas las esferas de la vida pública y recluidas en el ámbito doméstico, representaba también la oportunidad para salir de este enclaustramiento y poder acceder a un espacio público para nada comprometido, como es el cementerio.

Por último, la acuarela *El vendedor de sal* (c. 1883)¹⁰³, cuya localización actual es desconocida, se desarrolla delante de una humilde choza de adobe y paja; el vendedor ha desplegado su mercancía en *cofas* o cestos sobre el suelo; una niña descalza y con un cántaro a sus espaldas está comprando,

¹⁰³ Las reproducciones de la acuarela que hemos podido consultar son en blanco y negro, no pudiéndose distinguir si lo que se vende es sal u otro producto. En la monografía de Jordi A. Carbonell sobre el pintor aparece la imagen como *El vendedor de sal*, mientras que en la obra del mismo autor *Orientalisme. L'al Magrib i els pintors del segle XIX* el cuadro es titulado *El cus-cus*.

mientras que la mujer del hombre está sentada sosteniendo un objeto indeterminado en su regazo -puede ser su bebé arrojado-; al fondo una jaima cubierta con tela ajironada. Como comenta Carbonell refiriéndose a esta obra "...presenta a unos campesinos *jeblis* de los alrededores de Tánger comerciando con la sal que hay dentro de unos capazos en primer término. La venta se hace al aire libre en un *aduar*, delante de una típica casa de campo de la zona"¹⁰⁴. Esta composición de Tapiró nos transmite la forma de vida del campo, la vida dura y modesta de las zonas rurales en este país, contraponiéndola a la vida urbana de una ciudad como Tánger. La mujer al cuidado de la familia, la pequeña descalza haciendo la compra y cargando con el cántaro para llevar agua, las paupérrimas viviendas en las que vive la mayoría de la población de un Marruecos esencialmente rural.

Arias Anglés resume así la trayectoria artística del pintor: "Tapiró nos muestra la realidad marroquí, abordándola con el realismo, refinamiento pictórico y el cariño que implica su profunda relación, conocimiento y acceso a una intimidad privilegiada. Pues, como se ha dicho, si Tapiró decidió irse a Marruecos no fue para continuar representando un Oriente pintoresco y evocador, sino para enfrentarse a la realidad de un pueblo y sus costumbres /.../"¹⁰⁵. Sin embargo, la figura de Tapiró cayó injustamente en el olvido en España, bien sea por su larga estancia en Tánger o bien porque este tipo de pintura ya quedó superada por las nuevas vanguardias artísticas. Pero a raíz de la celebración del centenario del fallecimiento del artista, los esfuerzos se van multiplicando, fundamentalmente con la celebración de una Exposición en el Museo Nacional de Arte de Cataluña con el título "Joseph Tapiró. Pintor de Tánger" en 2014, y la publicación de una monografía con el mismo título a cargo de Jordi À Carbonell, asimismo comisario de dicha exposición.

Fotos del INTEF o cortesía de los autores

BIBLIOGRAFÍA

ALBARRACÍN DE MARTÍNEZ RUÍZ, J. (1964). *Vestido y adorno de la mujer musulmana de Yebala (Marruecos)*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.

ARIAS ANGLÉS, E. (1988). *Pintura Orientalista Española (1830-1930)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

ARIAS ANGLÉS, E. (1995). "La pintura orientalista española. Imagen de un tópico", en *La imagen romántica del Legado Andalús. Catálogo de la exposición*. (Almuñécar, 1 de abril-15 de julio de 1995), Granada-Barcelona, pp. 47-75.

ARIAS ANGLÉS, E. (2007). "La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española", *Mélanges de la Casa Velázquez*, Nouvelle Série, tomo 37-1, pp. 13-37.

ARIAS ANGLÉS, E. "Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956)", *El Protectorado español en Marruecos: La historia trascendida*. Vol. II en la página web: <http://www.lahistoria.trascendida.es>, pp. 55-80.

AYUSO BUENO, A. (2013). "Pintores orientalistas españoles" en <https://www.tingisaacid.com>

BUENO ALONSO, J. "La re-presentación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina" en www.mav.org.es/.../Josefina%20BUENO,%20Representacion%20mujer

CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, M. P. (1985). *El tema marroquí en la pintura española (1860-1926)*. Memoria de Licenciatura. Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁰⁴ CARBONELL, Op. Cit, p. 117.

¹⁰⁵ ARIAS ANGLÉS, Op. Cit., p. 72.

- CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, M. P. (1987). "Pintura de tema marroquí", *Revista Antiquaria*, 40, pp. 24-28.
- CARBONELL, J. À. (dir.) (2001). *Visiones del Al-Maghrib. Pintores catalanes ochocentistas*. Barcelona: Lunwerg.
- CARBONELL, J. À. (2001). "Josep Tapiró i el Tànger precolonial", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5, pp. 151-159.
- CARBONELL, J. À. (2005). *Orientalisme. L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*. Reus: Pragma.
- CARBONELL, J. À. (2014). *Joseph Tapiró. Pintor de Tànger*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Universitat Rovira i Virgili.
- CEBALLOS, L. (2009). *Historia de Tànger. Memoria de la ciudad internacional*. Córdoba: Almuzara.
- DIZY CASO, E. (1997). *Los orientalistas de la Escuela Española*. París: ACR Édition Internationale.
- ENNAJI, M. (1999). *Soldados, sirvientes y concubinas*. Granada: Almed.
- ESPAÑA, A. (1954). *La pequeña historia de Tànger. Impresiones, recuerdos y anécdotas de una gran ciudad*. Tànger: Distribuciones Ibérica.
- ESTELLA, M. T. (1962). "Tapiró", *Archivo Español de Arte*, p. 281
- KERACH, M. (2007). *Le Tanger des peintres. De Delacroix à Matisse*. Tànger: Tingis édition.
- LÓPEZ GARCÍA, B. (2012). "Los españoles de Tànger", *Awraq*, núm. 5-6, pp. 1-45.
- MARTÍN E. (2002). *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912). De la guerra de África a la penetración pacífica*. Barcelona: Bellaterra.
- MERNISSI, F. (2001). *El harén en Occidente*. Madrid: Espasa.
- MORALES, L. (1988). *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*. Madrid: UNED
- PENELL, C. R. (2006). *Marruecos. Del imperio a la independencia*. Madrid: Alianza.
- SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Eumo.
- THORNTON, L. (1993). *La femme dans la peinture orientaliste*. París: ACR.

RETABLO POÉTICO. A los frescos del Salón de Actos del C.P. Jacinto Benavente de Tetuán. En un prólogo y seis seguidillas.



En el Día Internacional de la Poesía 2014 celebrado en el Centro Cultural Lerchundi de Martil, doña Alicia Calavia, Directora del Colegio Español Jacinto Benavente de Tetuán, leyó los poemas y proyectó simultáneamente las pinturas correspondientes.

Poemas: Consuelo Jiménez de Cisneros
Pinturas: Mustapha Yesfi

No sé qué encanto tienen estos viejos edificios donde el tiempo detenido no quiere marcharse. Recuerdos de un pasado complejo, que recordamos entre la nostalgia y el remordimiento. Paredes por donde la vida sigue circulando y las generaciones se suceden como las ondas de un río imparable que hemos visto nacer y no sabemos hasta dónde llega.

Tetuán, gran dama de antaño, sigue conservando su señorío y esa dignidad de quien tuvo mucho y siempre guardará algo. Tetuán, blanca paloma que se ilumina como un belén ladera arriba, entre el humo pastoso del atardecer. Son tantos tus rincones amables en los que parar sin prisa y recordar sin ira. Pero amo sobre todo tus escuelas, donde resuena la lengua de Cervantes y la de Averroes en una armoniosa fusión de almas próximas.

Y en este colegio discretamente oculto como un edificio más de la ciudad, late tal entusiasmo, tal fe, tal alegría de vivir, tal afán de aprender, que los versos estallan de repente, imparables como la luz de la mañana. Estas seis seguidillas que quieren señalaros con sus sencillas rimas uno de los tesoros ocultos del Jacinto: los frescos de su salón de actos.

EL PRÓLOGO

LAS SEGUIDILLAS



PLAZA PRIMO

Corazón de Tetuán,
plaza de Primo.
Lugar para el rencuentro
que tanto estimo.

Desde un café
alguien quizá te mira
y no te ve.

DON QUIJOTE JUNTO AL MOLINO

Mi señor don Quijote
junto al molino
en donde se cruzara
con su destino:

Ganar la gloria
de que hasta la derrota
se haga victoria.



PLAZA DEL PALACIO REAL

Plaza grande perdida
para la Historia,
que solo se conserva
en la memoria.

Verde palmera.
Y ese sueño remoto
que era y no era.

VISTA DE GRANADA

Luce el sol en la nieve
y en la muralla.
Desde la torre al río
la luz estalla.

Luz de Granada,
como una novia, siempre
rubicada.





CALLE DE LA MEDINA

Una calle que lleva
no sé hasta dónde,
ni que secreta magia
al fondo esconde.

Ay, paseante,
no olvides caminar
siempre adelante.

ALFARERAS

Brilla el barro pulido,
frágil tesoro.
Telas que ondula el aire,
azul y oro.

Cuánta alegría
cabe en la quieta espera
de cada día.



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

Consuelo Jiménez de Cisneros
Consejería de Educación de Marruecos

Francisco Jiménez Maldonado, sevillano, experto en Derecho, lleva más de una década al frente del Centro Cultural Lerchundi de Martil coordinando una intensa labor social y cultural.



Ha convertido el Centro Lerchundi de Martil en un lugar de referencia en el ámbito de la interculturalidad, con especial atención a la difusión de la lengua y cultura española y marroquí. Desde su llegada, su director ha querido contar con la participación y la colaboración de numerosas y variadas instituciones y personas, tanto de España como de Marruecos, e incluso de otros países, desde Guinea Ecuatorial a Japón.

ALJAMÍA.-¿Cuál es la historia de este centro cultural y con qué objetivos se puso en marcha?

FRANCISCO JIMÉNEZ MALDONADO.- En su origen, el Centro Lerchundi de Martil fue una iniciativa del Arzobispado de Tánger con el objetivo de dar un uso cultural y social a la antigua iglesia española de Río Martil, un edificio emblemático de estilo colonial mexicano. Esta iglesia se cerró al culto en 1980 y durante los diez años siguientes se cedió a una asociación local de discapacitados. A

principios de los años 90 las religiosas franciscanas comenzaron a impartir clases de español y de apoyo escolar. Luego, de 1994 a 1996, se procedió a la rehabilitación total del templo, proyecto acometido por la ONG "Arquitectura y Compromiso Social", de la Universidad de Sevilla, y financiado por la Junta de Andalucía. En estas tareas participaron numerosos estudiantes y técnicos voluntarios y colaboraron vecinos, profesores y miembros de la comunidad española. En la nave central se ubicó una biblioteca universitaria y sala de estudio que también se utiliza puntualmente para conferencias, cine-forum, mesas redondas, etc. Nuestra biblioteca cuenta con libros de diferentes materias en español, árabe, francés e inglés. Los espacios interiores se adaptaron para aulas y se diseñó un salón de actos multiuso; también se acondicionaron espacios para albergue de grupos y habitaciones para el personal que lo atiende.



Conferencia en la biblioteca del Centro Lerchundi de Martil.

El Centro se proyecta como una realidad intercultural y un lugar de encuentro interpersonal donde participan estudiantes, ciudadanos y voluntarios de diversas nacionalidades. Su objeto es la promoción de los jóvenes, universitarios y colectivos de esta

región de Marruecos a través de iniciativas de y la investigación, el incentivo a la creatividad, el fomento del diálogo, el debate crítico y el voluntariado, desde los valores propios del humanismo, los derechos humanos y la libertad de conciencia. Los estudiantes de español de Universidad Aldemalek Essadi de Tetuán y los de la Escuela Normal Superior de Martil son sus visitantes más asiduos.

ALJAMÍA.-¿Cuáles son en este momento las líneas de actuación y las principales actividades del Centro Lerchundi de Martil?

FRANCISCO JIMÉNEZ MALDONADO.- En 2016 vamos a cumplir veinte años de vida; es un buen momento para plantearnos un relanzamiento del Centro y valorar todo lo que hemos conseguido hacer juntos. Es tiempo de revisión y de ver las cosas que se pueden mejorar; se trata de coger impulso manteniendo los ideales. Ahora son tres las líneas de trabajo: la primera, modernizar la biblioteca para insertarla mejor en la nueva realidad universitaria; la segunda, profundizar en las nuevas realidades sociales e interculturales y sus desafíos; la tercera, reorganizar el trabajo del voluntariado para la dinamización socio-cultural desde una formación de desarrollo personal. Las principales actividades son: en el ámbito universitario, la biblioteca, los seminarios de apoyo y los actos literarios; en el académico, los cursos de lenguas (español, árabe dialectal, japonés); en el cultural, los foros de debate y el cine-fórum; en el formativo, los cursos de profesorado, de primeros auxilios y de crecimiento personal; en el social, las actividades sobre migraciones, los foros Africa Joven y los talleres para mujeres.

ALJAMÍA.-¿Cómo se promociona la lengua y cultura española desde el Centro Lerchundi?

FRANCISCO JIMÉNEZ MALDONADO.- Yo diría que de una forma permanente y decidida. Somos y nos sentimos españoles sin complejos, acompañando a nuestro hermanos marroquíes y de otras nacionalidades en sus procesos vitales; el español es la lengua vehicular del Centro Lerchundi y elemento de

dinamización socio-cultural: el apoyo al estudio comunicación intercultural. Potenciamos los cursos de lengua, apoyamos a los estudiantes de hispánicas de la universidad con seminarios y actividades literarias, creamos grupos de encuentros interculturales. El 70% de nuestros fondos bibliográficos están en español, las actividades culturales se hacen en nuestra lengua, así como la mayoría de los cursos de formación. Somos además un Centro que quiere ser puente con realidades de nuestro país: son numerosos los voluntarios españoles que nos visitan cada año y que colaboran con colectivos de la zona.

ALJAMÍA.-¿Cómo se inserta un centro cultural español como este en un contexto marroquí? O por decirlo de otro modo: ¿cómo se articula el diálogo intercultural desde el centro Lerchundi de Martil?

FRANCISCO JIMÉNEZ MALDONADO.- Somos un Centro que tiene su propio carisma, no somos una ONG ni tenemos carácter gubernamental; el Lerchundi defiende unos valores que tienen que ver con la dignidad de las personas, con su libertad, con sus creencias... es decir, abarcamos todas las dimensiones del ser humano. Su carácter español nos hace ser abiertos, acogedores, festivos. Sabemos de dónde venimos y eso nos permite salir al encuentro del otro. Nuestro tiempo, nuestra casa y los espacios que hay en el centro están dispuestos para el encuentro y el servicio del otro. Tratamos de trabajar en grupos donde proponer actividades, porque queremos que nuestro profesorado, usuarios de la biblioteca y colaboradores interactúen y propongan actividades. La inserción en el medio marroquí es posible desde estos parámetros, aunque no siempre resulta fácil; a veces los malos entendidos culturales, ciertos prejuicios, cuando no el utilitarismo interesado dificultan el entendimiento. Pero como diría Santa Teresa, con la paciencia todo se alcanza. También ayuda el hecho de que somos un Centro autogestionario, por lo que gozamos de amplia libertad creadora y programática.

ALJAMÍA.-¿Con qué instituciones españolas, marroquíes y de otras nacionalidades trabaja el centro Lerchundi?

FRANCISCO JIMÉNEZ MALDONADO.- Desde el comienzo hemos trabajado de forma estrecha con el Instituto Cervantes de Tetuán, que nos ha brindado un gran apoyo, estableciéndose lazos de amistad y cooperación. También ha sido muy intensa la relación con el Consulado de España en Tetuán, especialmente en los años 2008-12, durante los cuales organizamos 15 interesantes foros de encuentros y debates: *universitarios, asociacionismo, derechos de la mujer, menores, democracia, periodismo, hispanismo, arte y música, fútbol, diálogos de religiones...* En los últimos años, la AECID nos ha financiado algunos cursos y programas de formación y de fortalecimiento social. De forma periódica recibimos libros en donación de numerosas universidades e instituciones españolas, también de algunas universidades marroquíes, así como de particulares de ambas nacionalidades, destacando por la parte marroquí las donaciones de licenciados universitarios.

Asimismo hay que subrayar la colaboración que nos viene prestando, desde hace años, la Consejería de Educación de la Embajada de España en Marruecos, tanto en material físico como humano, lo que nos ha permitido ampliar las actividades literarias en nuestra biblioteca. Más concretamente, la Consejería de Educación nos apoya mediante el envío de publicaciones y materiales de promoción del español y también con la intervención de asesores técnicos destinados en la zona y en Rabat que se han implicado en actividades de difusión de la lengua y cultura española.

Además tenemos buena sintonía con el Departamento de Hispánicas de la Universidad Abdelmalek Esaâdi de Tetuán y de la Escuela Normal Superior de Martil, así como con numerosos colectivos de la zona Tetuán-Martil-Rincón con los que tratamos de establecer relaciones lo más simétricas posibles. Más familiar es nuestra relación con la asociación de estudiantes extranjeros en Tetuán (ASEET), la mayoría de nacionalidades subsaharianas. A nivel de voluntariado, los más constantes y comprometidos son los grupos de jóvenes, católicos y laicos, que organizan campos de trabajo en verano.

ALJAMÍA .-Para terminar, ¿cómo valora su experiencia personal a lo largo de sus más de diez años al frente del Centro Lerchundi de Martil?

FRANCISCO JIMÉNEZ MALDONADO.- Pues en primer lugar debo agradecer al Arzobispado de Tánger y a la misión Franciscana de Tetuán el haberme dado la oportunidad de residir en Martil durante tantos años, trabajando en un Centro que me ha aportado tanto y me ha permitido conocer a tanta gente y tantas realidades. Martil es mi segundo hogar y aquí me siento muy a gusto, porque tiene ese aire de pueblo que resulta tan entrañable. Yo creo que al final el mundo es muy pequeño y lo importante son los detalles, las cosas sencillas de cada día. Lo que cuenta no es tanto la raza, la nacionalidad, las políticas culturales o los discursos, sino las personas.

ALJAMÍA .- Muchas gracias por las informaciones que nos ha brindado y por su testimonio. Nuestra felicitación por el próximo 20 aniversario del Centro y nuestros mejores deseos para el futuro.



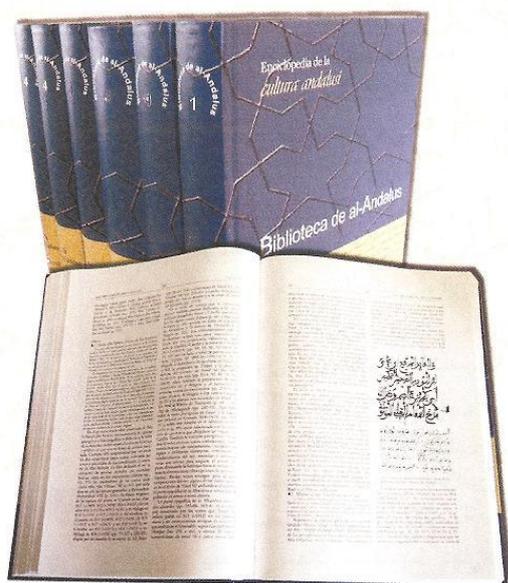
Antigua iglesia española de Martil, sede del Centro Cultural Lerchundi.

Biblioteca de al-Andalus

Jorge Lirola Delgado

Universidad de Almería y Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes

Esta obra, compuesta por siete volúmenes más dos apéndices¹⁰⁶, es fundamental para conocer el legado intelectual escrito en árabe durante la Edad Media en la Península Ibérica y resulta de gran utilidad tanto para los investigadores como para toda persona interesada en



aproximarse y profundizar en la cultura andalusí y su influencia en la cultura española y también en la del resto del mundo occidental¹⁰⁷.

Durante diez años, un total de 171

¹⁰⁶ Biblioteca de al-Andalus, 7 + 2 vols., publicados por la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Almería, 2004 (vol. 3), 2006 (vol. 4), 2007 (vol. 5), 2009 (vols. 2 y 6), 2012 (vols. 1, 7 y apéndice A) y 2013 (vol. B: La producción intelectual andalusí. Balance de resultados e índices).

¹⁰⁷ En los siguientes enlaces hay información en varios idiomas:

En español

<http://www.youtube.com/watch?v=Bwe9iJoYc84>

En árabe <http://www.youtube.com/watch?v=l23Ozyk5ICA>

En inglés

<http://www.youtube.com/watch?v=TQcReSCT9pc>

En francés

<http://www.youtube.com/watch?v=FWlZqBAGxmc>

investigadores, tanto españoles como extranjeros, la han realizado bajo el amparo de la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes. Se han biografiado a 2.465 autores y se han recopilado y analizado 7.790 obras por ellos compuestas. De esos 2.465 autores un total de 179 (el 7,26%) eran extranjeros que se establecieron o residieron un tiempo en territorio andalusí, primero procedentes de Oriente y también de la región de Túnez y posteriormente, a partir de las épocas almorávide y almohade, del Magreb. Los 2.286 autores restantes nacieron en la Península Ibérica, destacando las ciudades de Córdoba, que fue la gran ciudad de al-Andalus con gran diferencia sobre el resto, seguida por Sevilla, que destacó especialmente durante la época almohade, y Granada, capital del último reino, el nazarí. El resto son de más de 200 ciudades y pueblos, constatándose que la arabización fue bastante profunda, en especial en el Sur y en el Levante, pero también en el Algarve portugués, la Marca Inferior (Badajoz y su región), la Marca Media (Toledo y alrededores) y la Marca Superior (Zaragoza y alrededores).

La época de mayor esplendor cultural fue, sin duda, la almohade en la que brillaron figuras como el filósofo y cadí cordobés Ibn Rushd (Averroes), el sufí murciano Ibn al-Arabi, que se exilió a Oriente, el médico y



filósofo de Tíjola Ibn Tufayl, el poeta sevillano Ibn Sahl y un largo etcétera, hasta un total de 725 autores, lo que supone casi el 30% del total. Entre los 2.465 autores se esconden figuras de reconocido prestigio y otras

muchas personalidades no tan conocidas que con esta obra se dan a conocer.

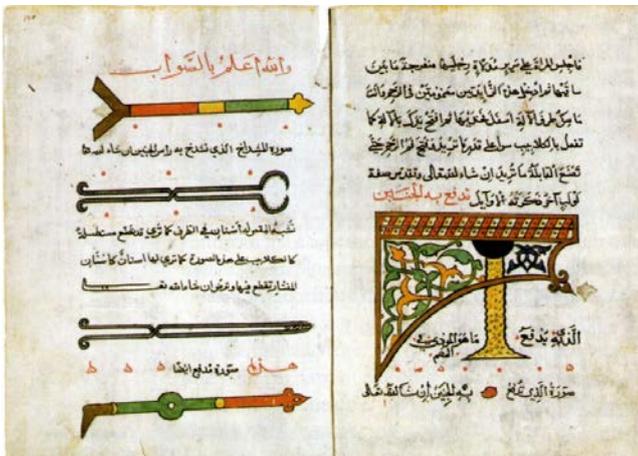
Las obras analizadas son de muy diversa temática; sin duda alguna, la poesía, con gran diferencia, fue el género más cultivado en al-Andalus, tanto en términos globales (20,4%) como en cada una de las épocas, salvo en la etapa final, en que fue superada por el derecho. Éste es la segunda materia de forma global (8,5%) y también en la mayoría de las épocas. El que así sea lo consideramos normal, dado que la poesía ocupaba el puesto que hoy en día desempeña la música y la prensa, es decir el entretenimiento y los medios de comunicación por cuyo control el poder establecido ha sentido en todas las épocas un gran interés. También es lógico el peso del derecho, dado que toda sociedad ha de dotarse de un corpus jurídico para gestionarse.

Llama la atención el importante porcentaje de las ciencias del lenguaje (8,2%), en particular la gramática y el léxico, que alcanzan su cúspide en el siglo XIII, como

sobresaliendo especialmente durante el siglo XIII. Igual sucede con las ciencias de los Antiguos, cuyo peso relativo en la producción andalusí mantiene una línea bastante constante, con cúspides durante el califato, época almorávide y el siglo XIV; en este último caso por la prolífica figura del matemático al-Qalsadi. Los estudios coránicos tienen su punto álgido durante las taifas, mientras que el hadiz lo tuvo durante la época almohade. El bloque de la geografía, la historia y la genealogía mantuvo, en general, un ritmo firme de cultivo. La teoría y la crítica literarias es durante el siglo XIII cuando llega a sus más altas cotas. En filosofía, lógica y metafísica destacó la etapa almohade; y el *adab* (bellas letras) tuvo un cultivo constante, alcanzando su cúspide en las épocas almohade y nazarí. . Ms. médico de Abu I-Qasim al-Zahrawi

A través de la sistematización realizada podemos conocer qué porcentaje de obras se han conservado (el 40% aproximadamente, si bien la mitad de ellas ha sido de forma fragmentada) y qué títulos se han perdido, así como los libros editados hasta ahora (un 55% aproximadamente) y cuáles faltan por publicar, sin olvidarnos de las traducciones realizadas, que es la mayor asignatura pendiente, pues el porcentaje apenas rebasa el 10% de las conservadas.

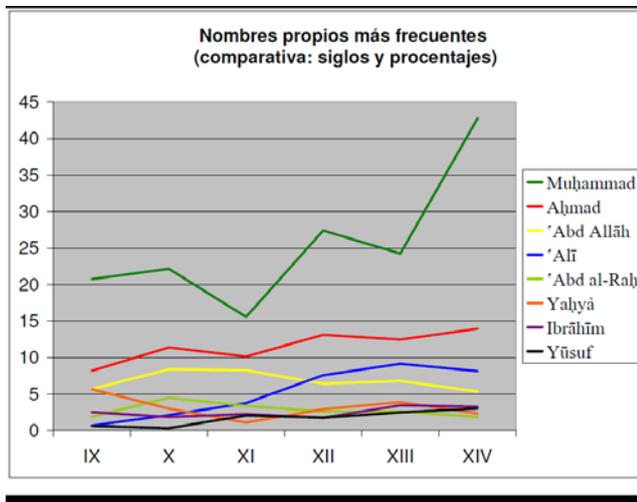
La *Biblioteca de al-Andalus* permite aproximarse a la sociedad andalusí, en concreto a una parte importante de ella, a un sector, como era el de los intelectuales, entre los que se cuentan gobernantes o personas apegadas a ellos, de gran influencia y con considerable poder, por tanto, en el devenir histórico de al-Andalus. Aunque la obra fue concebida para estudiar a autores de forma individualizada, en entradas independientes, hemos intentado insertar a cada uno en un contexto familiar, reconstruyendo unos 250 árboles genealógicos, además de ofrecer todas las referencias respecto a las parentelas de los autores que se recogen en las fuentes. El estudio de las familias, en lugar de individuos desconectados, aporta mayor información y de mejor calidad y fiabilidad para conocer aspectos como el



también la prosa literaria (8,2%), que, aparte del inicio de al-Andalus, donde había una incipiente producción intelectual en general, es en la época almorávide cuando llega a su cúspide. El ascetismo y el sufismo, con 7,6% en general, llega a su punto culminante en el período almohade y en el siglo XIII, con figuras como Ibn al-Arabi e Ibn Sap`in. La teología y la religión, que sigue en la clasificación, tuvieron el mayor peso relativo en la etapa almorávide. Las obras bio-bibliográficas fueron ampliamente cultivadas en todos los tiempos,

origen étnico, el solar familiar, los ámbitos profesionales en los que desarrollaron su actividad y los traslados de miembros por motivos de estudio y profesionales.

El acopio de datos realizado permite



acercarse de una forma muy fidedigna a lo que fue al-Andalus y a través del estudio de la élite intelectual se extraen muchos datos estadísticos, como los nombres propios preferidos, los porcentajes de uso de los gentilicios tribales (64,34%) y su evolución, tanto de forma general como pormenorizada por ciudades y épocas, la media de vida alcanzada (algo más de 69 años) y otros muchos aspectos.

Los autores recogidos en la *Biblioteca de al-Andalus*, mayoritariamente, son árabes o hispanos arabizados e islamizados, es decir muladíes. Se constatan también notables grupos minoritarios que se pueden sistematizar a partir de tres parámetros: el origen étnico, la religión y el género. En cuanto al primero, destacan los bereberes, con una media de 5,12% de los autores, al ser el total de 117. Se observa una mayor presencia durante el emirato, que desciende en el califato para volver a incrementarse posteriormente. En ese sentido, destaca un porcentaje elevado (6,48%) durante la época almohade, por encima de la media, y también llama la atención el siglo XIV; en este último caso, por los magrebíes que viajaron a Granada en este postrero periodo. Como bereberes más sobresalientes podemos señalar al poeta de Alcira (Valencia) Ibn

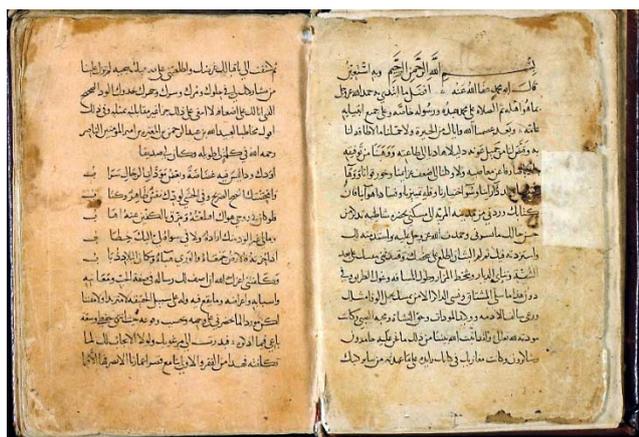
Jafaya, el “jardinero de al-Andalus” por destacar en el género cinegético, y al gramático Abu Hayyan al-Garnati.

En cuanto a confesiones religiosas minoritarias, en la *Biblioteca de al-Andalus* hemos incluido también a autores judíos y cristianos, siempre y cuando compusieran alguna de sus obras en lengua árabe. Los casos de autores cristianos son 11, lo que representa un 0,44%, mientras que 35 son los autores judíos, es decir, un 1,42%, repartidos en ambos casos de forma muy desigual según las épocas. El perfil predominante cristiano es el de un eclesiástico (5 casos), destacando la ciudad de Córdoba (6 casos), mientras que, en el de los judíos, destaca el perfil de médico-filósofo, combinado en la misma figura (5 casos) o por separado (4 casos en ambos), el de poeta (6) y gramático (5). Como figuras representativas podemos destacar al cristiano Rabi' b. Zayd y al judío Musà b. Maymun, Maimónides.

En relación con el género, solo una pequeña minoría de féminas aparecen como autoras en la *Biblioteca de al-Andalus*, un total de 47, que representan un 1,91%, distribuyéndose de modo desigual según las épocas. En un mundo como el medieval, al tiempo que en un contexto islámico, por un lado, y sabiendo cómo funcionaba entonces el "mundo editorial", muy diferente al actual, dominado casi por completo por el elemento masculino, por otro, sorprende gratamente que podamos conocer esta punta de iceberg de lo que debió de ser una producción femenina que seguramente sería mayor, aunque difícilmente podemos llegar a cuantificar. Se trata de un porcentaje que, aunque pequeño, estimamos significativo. Entre las autoras andalusíes, creemos que cabe destacar a la célebre princesa omeya Wallada, la alpujarreña Hafsa al-Rakuniya y a la granadina Nazhun bint al-Qulay`i, que destacaron todas ellas en poesía.

Si nos fijamos en el número de obras de los autores, sin tener en cuenta la extensión, la originalidad y el alcance de las mismas, los más prolíficos, en términos absolutos para

todas las épocas de al-Andalus, son los siguientes:



El Collar de la Paloma de Ibn Hazm

1) El sufí murciano Muhyi l-Din **Ibn al-`Arabi al-Ta'i** (m. 1240), **482 obras** sobre esoterismo, ética mística, historia y hagiografía, exégesis, teología, derecho, bio-bibliográficas y poesía.

2) El tradicionalista, genealogista, historiador de las religiones, teólogo y filósofo cordobés Abu Muhammad **Ibn Hazm** (m. 1064), **143 obras** sobre derecho islámico, filosofía, hadiz, teología, biografías, historia, corán, medicina, literatura, retórica y poética.

3) El ulema cairuaní afincado en Córdoba Makki **Ibn Abi Talib** (m. 1045), **116 obras**, especialmente sobre estudios coránicos, derecho y lecturas coránicas.

4) El cadí sevillano Abu Bakr **Ibn al-`Arabi al-Ma`afiri** (m. 1148), **115 obras** sobre exégesis y ciencias del Corán, ciencias del hadiz, derecho y sus fundamentos, teología dogmática, ascetismo, educación, lengua y bellas letras, literatura de viajes y biografías, entre otras.

5) El filósofo cordobés Abu l-Walid **Ibn Rushd al-Hafid**, el célebre **Averroes** (m. 1198), **102 obras** sobre filosofía, medicina, física, metafísica, teología, astronomía, derecho, poesía, ética, gramática y retórica.

6) El almocrí cordobés Abu Amr **al-Dani** (m. 1053), **73 obras**, fundamentalmente, sobre lecturas coránicas.

7) El polígrafo granadino Lisan al-Din **Ibn al-Jatib** (m. 1374), **71 obras** sobre historia, antologías, género biográfico, política, medicina, geografía y viajes, género epistolar, derecho, sufismo y poesía.

8) El gramático, lexicógrafo, comentarista del Corán, almocrí, biógrafo y poeta granadino afincado en El Cairo **Abu Hayyan al-Garnati** (m. 1344), **68 obras** sobre gramática, lecturas coránicas, lexicología, derecho, exégesis, hadiz, retórica, prosodia, bellas letras, otras lenguas, elencos bio-bibliográficos, historia y poesía.

9) El filósofo, poeta, músico y científico zaragozano Abu Bakr **Ibn Bayya/Avempace** (m. 1139), **67 obras** sobre filosofía, lógica, teoría de la emanación, física, medicina, política, óptica, botánica, geometría, astronomía, música y poesía.

10) El matemático, experto en partición de herencias, alfaquí y gramático Abu l-Hasan **al-Qalsadi** (m. 1486), **64 obras**.

11) El sufí murciano °Abd al-Haqq **Ibn Sab'in** (m. 1270-1), **64 obras** fundamentalmente de contenido esotérico.

12) El gramático jiennense afincado en Damasco **Ibn Malik al-Yayyani** (m. 1274), **60 obras** sobre sintaxis, morfología, léxico, lecturas coránicas y otras materias lingüísticas.

Como puede verse, estos primeros 12 autores descollaron en épocas muy diversas, si bien ya avanzada la cultura árabe en al-Andalus, desde las taifas –siglo XI- (Ibn Abi Talib, al-Dani e Ibn Hazm) hasta el último periodo, el siglo XV (al-Qalsadi), pasando por la época almorávide (Ibn Bayya e Ibn al-`Arabi al-Ma`afiri), la almohade (Ibn Rushd e Ibn al-`Arabi al-Ta'i), el resto del siglo XIII (Ibn Sab'in e Ibn Malik al-Yayyani) y la plenitud de la época nazarí, el siglo XIV (Abu Hayyan al-Garnati e Ibn al-Jatib), desarrollando algunos de ellos su actividad allende las fronteras de al-Andalus.

La realización de esta obra ha sido posible gracias a la financiación, en parte, del Ministerio de Ciencia e Innovación, la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía y la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes. Esta última ha publicado los resultados, en colaboración con

las Diputaciones de Cádiz, Jaén, Málaga, Badajoz y Toledo y las Consejerías de Educación y Cultura de la Ciudad Autónoma de Ceuta y de la Generalitat Valenciana.

